

Johann Sebastian
BACH

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ
Thou Prince of peace, to thee we bow
BWV 116

Kantate zum 25. Sonntag nach Trinitatis
für Soli (SATB), Chor (SATB)
2 Oboen d'amore, Horn
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Anselm Hartinger

Cantata for the 25th Sunday after Trinity
for soli (SATB), choir (SATB)
2 oboes d'amore, horn
2 violins, viola and basso continuo
edited by Anselm Hartinger
English version by Henry S. Drinker

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

Partitur / Full score



Carus 31.116

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
1. Coro	6
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ <i>Thou Prince of peace, to thee we bow</i>	
2. Aria (Alto)	20
Ach, unaussprechlich ist die Not <i>Ah, we are speechless in our dread</i>	
3. Recitativo (Tenore)	24
Gedenke doch, o Jesu <i>Remember now, O Jesus</i>	
4. Terzetto (Soprano, Tenore, Basso)	24
Ach, wir bekennen unsre Schuld <i>Ah, all too well we know our guilt</i>	
5. Recitativo (Alto)	32
Ach, lass uns durch die scharfen Ruten <i>Ah, mitigate these cruel purges</i>	
6. Choral	33
Erleucht auch unser Sinn und Herz <i>Enlighten thou our ev'ry heart</i>	
Kritischer Bericht	34

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.116), Studienpartitur (Carus 31.116/07),
Klavierauszug (Carus 31.116/03),
Chorpartitur (Carus 31.116/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.116/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.116), study score (Carus 31.116/07),
vocal score (Carus 31.116/03),
choral score (Carus 31.116/05),
complete orchestral material (Carus 31.116/19).

Vorwort

Die Kantate *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* gehört zu Bachs zweitem Leipziger Kantatenjahrgang. Nach Alfred Dürr¹ wurde sie für den 25. Sonntag nach Trinitatis, den 26. November 1724 komponiert. Indizien für mindestens eine spätere Wiederaufführung sind in den Quellen vorhanden.² Wie bei den meisten anderen Werken des „Choralkantatenjahrganges“ von 1724/25 liegt nur dem Eingangschor und dem Schlusschoral der unveränderte Text eines lutherischen Kirchenliedes von Jakob Ebert (1601) zugrunde, während die auf einen unbekanntem Autor zurückgehenden Mittelsätze die übrigen Strophen des Chorals in relativ freier Form paraphrasieren.

In ihrem groß angelegten konzertanten Eingangschor mit seiner motettischen Reihung der einzelnen Liedzeilen folgt Bachs Vertonung dem für den Choralkantaten-Jahrgang entwickelten Modell, wobei Bach in BWV 116 in der Behandlung des Chorals mit erstaunlicher Variabilität vom schlichten vierstimmigen Satz bis hin zu ausgedehnten und virtuosen Vorimitationen fortschreitet. Die enge Verzahnung des Chorsatzes mit dem Orchestermaterial zeigt sich vor allem in der Identität des Kopfmotives des Ritornells mit dem Beginn der Vorimitation der Choralzeilen 3 und 4. Zugleich weist der Eingangschor in seiner Instrumentenbehandlung Züge eines Konzertsatzes auf (Violine I).

Wie in zahlreichen Kantaten dieses Typus wird die im Sopran liegende Choralmelodie im Eingangschor und Schlusschoral von einem Blasinstrument verstärkt. Das klingend notierte und als „Corno“ bezeichnete Blasinstrument ist auf dem Naturhorn nicht ohne weiteres ausführbar. Infrage kommen für diese Partie vor allem ein Zuginstrument oder ein Zink (Cornetto).³

Wesentlich vom Textaffekt des Bußliedes inspiriert sind die von Seufzern, Pausen und chromatischen Fortschreitungen geprägte Tenorarie sowie das äußerst kunstvoll gearbeitete Terzett. Selbst die Rezitative werden in den abwechslungsreichen Bauplan mit einbezogen; während das kurze Tenorrezitativ Nr. 3 in der Continuo-Begleitung den Choral zitiert, wird das Altsolo Nr. 5 vom einem Streichersatz begleitet. Ein schlicht gehaltener Choralatz beschließt das Werk, das zu Bachs konzentriertesten Kantaten innerhalb des Jahrganges gehört.

Neben der heute in Paris befindlichen autographen Partitur Bachs, die zahlreiche Korrekturen aufweist, gibt der in Leipzig aufbewahrte Originalstimmensatz wertvolle Hinweise auf die Gestalt der Komposition. Zu dem Originalstimmensatz gehört auch eine erst im späteren 19. Jahrhundert vom Stimmensatz abgespaltene, transponierte Continuo-Stimme. Sie wird heute in Morlanwelz (Belgien) verwahrt (siehe Kritischer Bericht).

Die Kantate wurde in einer kritischen Edition erstmals 1876 durch Alfred Dörffel im Rahmen des Bandes 24 der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft vorgelegt (S. 133–158; Kritischer Bericht auf S. XXVI–XXVIII). In der Neuen Bach-Ausgabe wurde die Komposition 1968 durch Alfred Dürr

herausgegeben (NBA I/27, S. 81–106); die von Dürr im zugehörigen Kritischen Bericht niedergelegten Untersuchungen zu den Quellen und zur Werkgenese des Stückes waren auch für die editorische Arbeit an der vorliegenden Ausgabe von grundsätzlicher Bedeutung.

Ausdrücklich gedankt sei den im Kritischen Bericht genannten quellenbesitzenden Institutionen und Bibliotheken.

Leipzig/Basel, im März 2009

Anselm Hartinger

¹ A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel 1976, S. 43ff. und 76.

² Vgl. dazu: NBA I/27, Krit. Bericht (A. Dürr, 1968), S. 94f.

³ Vgl. hierzu U. Wolf, „Überlegungen zu den Corno-Stimmen der Choralkantaten Johann Sebastian Bachs“, in: *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von U. Bartels und U. Wolf, Wiesbaden 2004, S. 180–190.

Foreword

The cantata *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* is part of Bach's second annual Leipzig cantata cycle. According to Alfred Dürr¹ it was composed for the 25th Sunday after Trinity, 26 November 1724. The sources contain signs of at least one subsequent performance.² As with most of the other works from the "chorale cantata cycle" of 1724/25, only the opening chorus and final chorale are based on the unaltered text of a Lutheran hymn by Jakob Ebert (1601). The middle movements, to texts by an unknown author, paraphrase the remaining verses of the chorale in a relatively free form.

With its large-scale concertante opening chorus and motet-like ordering of individual lines of the hymn, Bach's setting follows the pattern he had developed for the chorale cantata cycle. His treatment of the chorale in BWV 116 proceeds with amazing flexibility from simple four-part texture to extended and virtuosic pre-imitation. The close interlocking of the choral writing and the orchestral writing is seen above all in the congruence of the principal ritornello motif with the beginning of the pre-imitation in the third and fourth lines of the chorale. At the same time, the opening chorus displays features of a concerto movement in its handling of the orchestra (violin I).

As in numerous cantatas of this type, the chorale melody in the soprano is reinforced by a wind instrument in the opening chorus and final chorale. Although notated at actual pitch and marked "Corno," the wind part cannot be readily played on a natural horn. The most likely candidates are a slide instrument or a Zink (cornett).³

The emotional text of the penitential hymn was a major influence on a tenor aria that is characterized by sighs, pauses and chromatic progressions, and also on the extremely elaborate Terzett. Even the recitatives are integrated in the richly varied ground plan; whereas the short tenor recitative No. 3 quotes the chorale in the continuo accompaniment, the alto solo No. 5 has a string accompaniment. A straightforward chorale movement concludes the work, which is one of the most compact cantatas within Bach's cycle of 1724/25.

Along with Bach's autograph full score, now preserved in Paris, which features numerous corrections, the original set of parts preserved in Leipzig offers valuable indications concerning the form of the composition. The original set of parts formerly included a transposed continuo part which

was first detached from the set in the latter stages of the 19th century. This part is now located in Morlanwelz, Belgium (see Critical Report).

The cantata was first included in a critical edition by Alfred Dörffel in 1876, as part of volume 24 of the Gesamtausgabe of the Bachgesellschaft (pp. 133–158; Critical Report on pp. XXVI–XXVIII). In the Neue Bach-Ausgabe the composition was published by Alfred Dürr in 1968 (NBA I/27, pp. 81–106). Dürr's researches into the sources and origin of the cantata, as set out in his Critical Report, were of fundamental importance for the editorial work on the present Edition.

The editor wishes to express his sincere thanks to those institutions and libraries mentioned in the Critical Report who are in possession of the sources.

Leipzig/Basel, March 2009
Translation: Peter Palmer

Anselm Hartinger

¹ A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Second impression: reproduced from the *Bach-Jahrbuch* 1957, with notes and addenda, Kassel, 1976, pp. 43ff. and 76.

² On this point, see the NBA I/27, Critical Report (A. Dürr, 1968), pp. 94f.

³ See U. Wolf, "Überlegungen zu den Corno-Stimmen der Choralkantaten Johann Sebastian Bachs," in: *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag*, ed. by U. Bartels and U. Wolf, Wiesbaden, 2004, pp. 180–190.

Avant-propos

La cantate *Du Friedefürst, Herr Jesu Christ* (Seigneur Jésus-Christ, prince de paix) appartient au deuxième cycle annuel de cantates de la période leipzigéenne de Bach. Selon Alfred Dürr¹, elle fut composée pour le 25^e dimanche après la Trinité, le 26 novembre 1724. Les sources mentionnent les indices d'au moins une autre exécution ultérieure.² Comme dans la plupart des autres œuvres du « cycle de cantates sur choral » de 1724/25, seuls le chœur d'introduction et le chœur final sont basés sur le texte original d'un chant d'église luthérien de Jakob Ebert (1601), alors que les mouvements intermédiaires attribués à un auteur inconnu paraphrasent assez librement les autres strophes du choral.

Avec son grand chœur d'introduction concertant et le découpage des différentes lignes du chant à la façon d'un motet, la composition de Bach respecte le modèle conçu pour le cycle des cantates sur choral, mais dans le BWV 116, Bach progresse dans le traitement du choral du simple mouvement à quatre voix aux imitations anticipées prolongées et virtuoses avec une variabilité surprenante. L'imbrication étroite du mouvement choral avec la partie instrumentale se révèle surtout dans l'identité du motif de tête de la ritournelle avec le début de l'imitation anticipée des phrases chorales 3 et 4. Dans le même temps, le chœur d'introduction présente dans son traitement instrumental les traits d'un mouvement de concerto (1^{er} violon).

Comme dans de nombreuses cantates de ce type, dans le chœur d'introduction et le choral final, la mélodie du choral à la voix de soprano est renforcée par un instrument à vent. La partie d'instrument à vent au son réel et désigné comme « corno » ne peut pas être jouée telle quelle sur un cor naturel. Un instrument à coulisse ou un cornet à bouquin (cornetto) sont envisageables pour en priorité cette partie.³

L'air de ténor marqué par des soupirs, pauses et progressions chromatiques et le trio particulièrement travaillé sur le plan artistique sont fortement inspirés de l'émotion du texte du chant de pénitence. Les récitatifs eux-mêmes sont intégrés dans la structure variée, alors que dans le bref récitatif de ténor n° 3, le choral est cité dans l'accompagnement de continuo, le solo d'alto n° 5 est accompagné d'une partie de cordes. Un mouvement choral sobre termine l'œuvre, qui fait partie des cantates les plus concentrées de ce cycle annuel de Bach.

En plus de la partition autographe de Bach, aujourd'hui à Paris et comportant de nombreuses corrections, le jeu des parties originales conservé à Leipzig donne de précieuses indications sur la forme de la composition. Une partie de continuo isolée des autres parties et transposée à la fin du 19^e siècle seulement appartient aussi au jeu de parties originales. Elle est aujourd'hui conservée à Morlanwelz (Belgique) (voir Apparat critique).

La cantate a été présentée dans une édition critique pour la première fois en 1876 par Alfred Dörffel dans le cadre du tome 24 de l'édition complète de la Bachgesellschaft

(p. 133 à 158, Apparat critique p. XXVI à XXVIII). L'œuvre fut éditée en 1968 par Alfred Dürr dans la *Neue Bach-Ausgabe* (nouvelle édition) (NBA I/27, p. 81 à 106). Les recherches relatives aux sources et à la genèse de la pièce consignées par Dürr dans l'apparat critique correspondant ont également été très importantes pour le travail éditorial concernant la présente édition.

Tous nos remerciements aux institutions et bibliothèques détentrices de sources qui sont mentionnées dans l'Apparat critique.

Leipzig/Bâle, mars 2009
Traduction : Josiane Klein

Anselm Hartinger

¹ A. Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Deuxième édition : réédition annotée et complétée selon le *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel 1976, p. 43 sq. et 76.

² Cf. : NBA I/27, Apparat critique (A. Dürr, 1968), p. 94 sq.

³ Cf. : U. Wolf, « Überlegungen zu den Corno-Stimmen der Choralkantaten Johann Sebastian Bachs », dans : *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag*, édité par U. Bartels et U. Wolf, Wiesbaden 2004, p. 180–190.

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ

Thou Prince of peace, to thee we bow

BWV 116

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Coro

Corno

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo
Organo

4

Aufführungsdauer/Duration: ca. 18 min.

© 2009 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.116

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 Anselm Hartinger

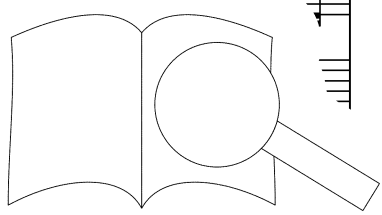
English version by Henry S. Drinker

Musical score for measures 7-9. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line consists of quarter and eighth notes.

Musical score for measures 10-12. The score continues with the piano and vocal parts. The piano part maintains its intricate sixteenth-note texture. The vocal line has some rests in measure 11. The key signature and time signature remain the same.

Musical score for measures 13-15. The score concludes with the piano and vocal parts. The piano part continues with its sixteenth-note pattern. The vocal line has a final melodic phrase. The key signature and time signature remain the same.

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



Musical score for measures 16-19. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Du Frie - de - - fürst, - Herr Je
 Thou Prince of - - Peace, - to thee

Du Frie - de - - fürst, Herr
 Thou Prince of - - Peace, to

Du Frie - de - - fürst, Herr
 Thou Prince of - - Peace, to

Du Frie - de - - fürst, su
 Thou Prince of - - Peace, we

Musical score for measures 16-19 with German and English lyrics. The lyrics are: "Du Frie - de - - fürst, - Herr Je / Thou Prince of - - Peace, - to thee". The score includes vocal lines and piano accompaniment.

Musical score for measures 20-23. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment.

...rist,
 bow,

Musical score for measures 20-23. It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "...rist, / bow,". The score includes a large watermark "PROBENPARTIEMUR" and a magnifying glass icon. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment.

wahr' Lord, Mensch Je - - sus, und wah God

wahr' Lord, Mensch Je - - sus, und wah G

wahr' Lord, Mensch Je - - sus, und

wahr' Lord, Mensch Je - - sus, und

rer and

st,

Ausgabegualität gegenüber Original evtl. gemindert.

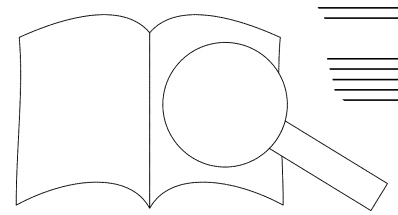
Musik,

Musical score for page 30, measures 1-4. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The piano part features intricate sixteenth-note patterns.

Musical score for page 33, measures 1-4. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The piano part continues with intricate sixteenth-note patterns.

PROBEPARTITUR

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



36

37

38

PROBEPARTITUR

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

39

40

41

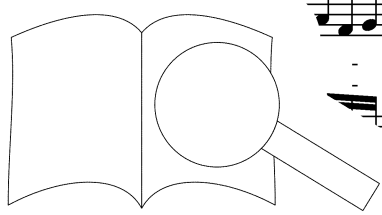
PROBEPARTITUR

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

ker Not - hel - fer du bist, ein star -
 iant friend in - need art thou, a val -
 ein star - ker Not -
 a val - iant friend ne a star -

ein star - ker
 a val - iant
 ein star - ker Not - hel - fer du bist, ein star -
 a val - iant friend in - need, a val -
 du bist, ein star-ker Not-hel-fer du bist, ein star -
 in - need art thou, a val-iant friend in - need, a val -
 ker Not - hel - fer du bist, ein
 iant friend in - need art thou, a

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



Not - hel - fer du bist
 friend in need art thou,

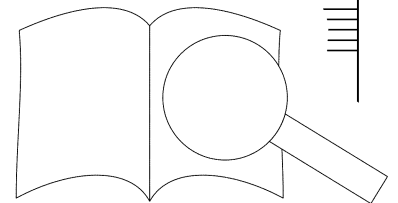
ker, ein star -
 iant, a val -

du bist
 art thou,

ker
 iant

hel - fer du bist
 in need art thou,

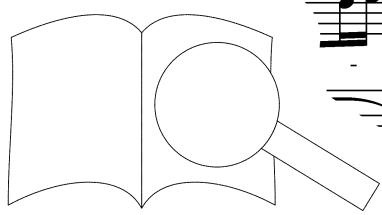
ker Not - hel - fer du bist
 iant friend in need art thou,



im Le -
our aid

im Le - ben und im Tod,
our aid since time be gan, im Le - ben und im
our aid since time be gan, im Le - ben und im
our aid since time be gan, im Le - ben und im

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



Musical score for measures 61-63, featuring piano accompaniment with multiple staves.

und im Tod.
time be gan.

im Le -
our aid

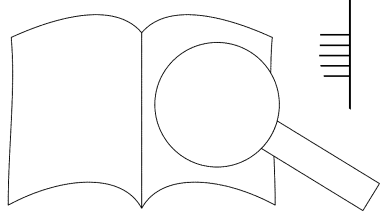
ben und im Tod, im Le -
since time be - gan, our aid

ben und im
since time be -

Musical score for measures 64-66, featuring piano accompaniment with multiple staves.

Musical score for measures 67-69, featuring piano accompaniment with multiple staves.

id.
gun.



Musical score for measures 67-69, featuring piano accompaniment with multiple staves.

Musical score for measures 70-72, including vocal lines with German and English lyrics and piano accompaniment.

wir al - - lein im
 now we all in

Drum wir al-lein im Na-men dein, drum wir al-lein
 So now we all in thy name call, now we all

Drum wir al-lein im Na-m
 So now we all in thy na

Drum wir al-lein im Na-m
 So now we all in thy na

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

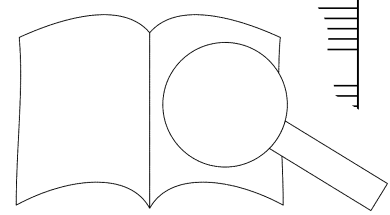
Na - - men dein
thy name call,

im Na-men dein, im Na-men dein
in thy name call, in thy name call,

im Na-men dein
in thy name call,

im Na-men dein, im Na-men dein
in thy name call, in thy name call,

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



Musical score for measures 79-81. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

zu dei - - - nem Va
 and ask - - thy Fa

zu dei - - - - nem Va
 and ask - - - thy Fa

zu dei - - - - nem
 and ask - - - thy

zu dei - - - - nem
 and ask - - - thy

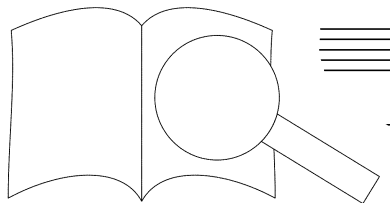
Musical score for measures 82-84. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

schrei - - - - en.
 bless - - - - ing.

schrei - - - - en
 bless - - - - i

- ter schrei - - - -
 - ther's bless - - -

- ter schrei - - - -
 - ther's bless - - -



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

85

Musical score for measures 85-87. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the vocal line.

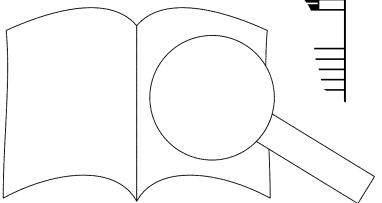
88

Musical score for measures 88-90. The score continues with the piano and vocal parts. The notation includes various rhythmic values and rests, maintaining the 4/4 time signature and three-sharp key signature.

91

Musical score for measures 91-93. The score concludes with the piano and vocal parts. The notation includes various rhythmic values and rests, maintaining the 4/4 time signature and three-sharp key signature.

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



Musical score for measures 94-96. The score is written for a piano and includes staves for the right and left hands. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth and thirty-second notes.

Musical score for measures 97-100. The score continues from the previous page, maintaining the same key signature and time signature. It features similar complex textures with various rhythmic patterns.

2. Aria (Alto)

Oboe d'amore solo  Musical staff for Oboe d'amore solo, showing a melodic line with slurs and accents.

Alto Musical staff for Alto, showing a melodic line with slurs and accents.

Conti Or Musical staff for Conti Or, showing a melodic line with slurs and accents. Below the staff are fingerings: 3, 4, 5, 6, 7, 5.

Musical score for measures 101-104. The score includes staves for the right and left hands. A large graphic of an open book is overlaid on the right side of the page.

12

Ach, — ach, — ach, un - aus -
 Ah, — ah, — ah, we — are —

18

sprech-lich, ach, un - aus - sprech - lich ist die Not
 speech - less, ah, we — are — speech - less in our dread,

23

des er-zürn-ten Rich-ters Dräu - en; — sprech-lich,
 fear the an - gry jud - ge's sen - tence. — speech - less,

27

ach, — un - au — aus-sprech-lich ist die Not, un-aus-sprech-lich ist die
 ah, — we — are — we are speech - less in our dread, we are speech - less in our

32

des er - zürn - - - - - ten Rich-ters
 fear the an - - - - - gry jud - ge's

36

Kaum, dass wir noch in die-ser
So, — must we vain-ly, in our

41

Angst, wie du, o Je-su, selbst ver -
woe, like thee, o Je-sus, long a

46

zu Gott in dei-nem Na - men sch
to God in thy name lift our r

52

Ach, un - aus - sprech-lich, ach, un - aus -
Ah, we are speech - less, ah, we are

ch-lich, ach, un - aus - sprech-lich ist die Not
ch - less, ah, we are speech - less in our dret

62

des er-zürn-ten Rich-ters Dräu - en, ach, un - aus - sprech-lich,
fear the an - gry jud - ge's sen - tence, ah, we are speech - less,

66

ach, un - aus - sprech-lich, un-aus-sprech-lich ist die Not, ur
ah, we are speech - less, we are speech - less in our dread,

71

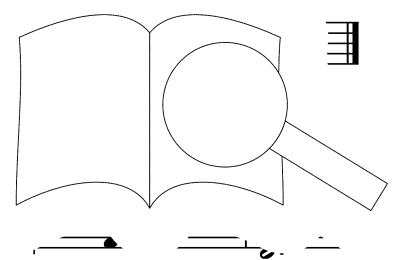
Not und des er - zürn - dräu - en!
dread, and fear the an - sen - tence.

75

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

76

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



3. Recitativo (Tenore)

Tenore

Ge-den - ke doch, o Je - su, dass du noch ein
 Re-mem - ber now, O Je - sus, that the Prince of

Continuo
 Organo

4

Fürst des Frie-dens hei-Best!
 Peace thy peo - ple call thee.

Aus Lie - be woll-test du dein Wort uns
 In lov - ing kind-ness may thy word per -

7

sen-den. Will sich dein Herz auf ein-mal von uns wen-den, der du so gro - r
 vade us, that we may have the help of him who made us. Turn not thou, Lord

so.
 Spi

4. Terzetto (Soprano, Tenore, Basso)

Soprano

Tenore

Basso

Continuo
 Organo

8

Ach, wir be - ken - nen uns-re Schuld
 Ah, all too well we know our guilt;

Ach, wir be - ken - nen uns-re Schuld und
 Ah, all too well we know our guilt; and

Ach, wir be - ken - nen
 Ah, all too well we k

Schuld,
 vilt,

und bit-ten nichts als um Ge-duld, um Ge - duld, ach, wir be - ken -
and ask for naught, save as thou wilt, as thou wilt, ah, all too well -

um Ge - duld, ach, wir be - ken - nen uns-re Schuld und bit - ten nichts
as thou wilt, ah, all too well we know our guilt; and ask for naught,

als um Ge-duld, um Ge - duld, ach, wir be - ken - nen uns-re Schuld
save as thou wilt, as thou wilt, ah, all too well we know our guilt;

- nen uns-re Schuld und bit-ten nichts als um Ge - duld,
- we know our guilt; and ask for naught, save as thou wilt,

als um Ge - duld, um Ge - duld, um
save as thou wilt, as thou wilt, as

und bit-ten nichts als um Ge - duld, und bit-ten nichts
and ask for naught, save as thou wilt, and ask for naught, ask for naught,

duld, um Ge - duld,
wilt, as thou wilt,

um Ge - duld,
as thou wilt,

als um Ge-duld, ach
save as thou wilt, ah

ir be - ken - nen uns-re Schuld und bit-ten nichts
all too well we know our guilt; and ask for naught

als um Ge-duld, ach
save as thou wilt, ah

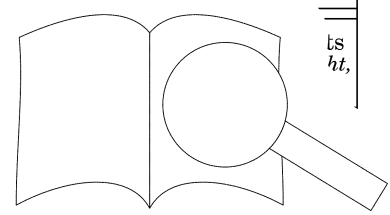
ir be - ken - nen uns-re Schuld und bit-ten nichts
all too well we know our guilt; and ask for naught

als um Ge - duld, um Ge - duld,
save as thou wilt, as thou wilt,

ach, wir be - ken - nen uns-
ah, all too well we know

bit-ten nichts als um Ge-duld, als um Ge - duld,
ask for naught, save as thou wilt, save as thou wilt,

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



um Ge - - duld und um dein un - - er - mess - lich Lie -
 as thou wilt, in thine im - mea - - sur - a - ble mer -

als um Ge - duld, um Ge - duld und um dein un - - er - mess - lich
 save as thou wilt, as thou wilt, in thine im - mea - - sur - a - ble

duld, um Ge - duld und um dein un - er - mess - lich
 wilt, as thou wilt, in thine im - mea - sur - a - ble

- ben, um dein un - er - mess - lich Lie - ben.
 - cy, thine im - mea - sur - a - ble mer - cy.

Lie - ben, dein un - er - mess - lich Lie - ben.
 mer - cy, im - mea - sur - a - ble mer - cy.

Lie - ben, dein un - er - mess - lich Lie - ben.
 mer - cy, im - mea - sur - a - ble mer - cy.

Es brach ja dein er - bar - mend
 It was the love of thy dear

Es brach ja dein er - bar - mend
 It was the love of thy dear

Es brach ja dein er - bar - mend
 It was the love of thy dear

dein er - bar - mend Herz, als der Ge -
 love of thy dear Son, for ev' - ry

dein er - bar
 love of thy

dein er - bar - mend Herz, dein er - bar
 son, love of thy

54

fall - - nen Schmerz, der - Ge - fall - - nen Schmerz, der - Ge - fall - - nen
fal - - len one, ev' - ry fal - - len one, ev' - ry fal - - len

- - fall - - nen Schmerz, der - Ge - fall - - nen
fal - - len one, ev' - ry fal - - len

- - fall - - nen Schmerz, der - Ge - fall - - nen
fal - - len one, ev' - ry fal - - len

59

Schmerz dich zu uns in die Welt ge - trie - - ben, in die Welt
one that brought him here to earth to save us, here to eart,

Schmerz dich zu uns in die Welt ge - trie - - ben, zu uns in
one that brought him here to earth to save us, brought him he

Schmerz dich zu uns in die Welt ge - trie - - ben, zu uns in
one that brought him here to earth to save us, brought him he

63

ben, es brach ja dein.
us, it was the

ben, es brach ja dein.
us, it was the

ben, es brach ja dein
us, it was the love

Herz,
Son,

dein er - bar - - mend
love of thy dear

68

- - mend Herz, es brach ja dein er - bar - - mend
dear Son, it was the love of thy dear

- - bar - - mend Herz, es brach ja dein er -
thy dear Son, it was the love of

dein er - bar - - mend Herz, es brach
love of thy dear Son, it was

Herz, dein er - bar - - mend Herz, als der Ge - fall -
 Son, love of thy dear Son, love of thy dear Son for ev' - ry fal -

Herz, dein er - bar - - mend Herz, als der Ge - fall -
 Son, love of thy dear Son, love of thy dear Son for ev' - ry fal -

Herz, dein er - bar - - mend Herz, als der Ge -
 Son, love of thy dear Son, for ev' - ry

- - - - - nen Schmerz,
 - - - - - len one,

- - - - - nen Schmerz,
 - - - - - len one,

fall - - - - - nen Schmerz,
 fal - - - - - len one,

der Ge -
 ev' - ry

fall - - - - - nen Schmerz in die Welt ge - trie - - - - - ben, in die
 fal - - - - - len one here to earth to save us, here to

fall - - - - - nen Schmerz in die Welt ge - trie - - - - - ben, in die
 fal - - - - - len one here to earth to save us, here to

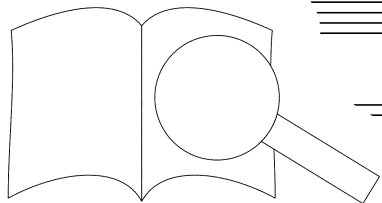
fall - - - - - nen in die Welt ge - trie - - - - - ben, zu uns in die
 fal - - - - - len here to earth to save us, brought him here to

er - - - - - ben.
 ve - - - - - us.

er - - - - - ben.
 ve - - - - - us.

er - - - - - ben.
 ve - - - - - us.

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



Ach, wir be - ken -
Ah, all too well

Ach, wir be - ken - nen uns - re Schuld und bit - ten nichts
Ah, all too well — we know our guilt; and ask for naught,

Ach, wir be - ken - nen uns - re Schuld
Ah, all too well — we know our guilt;

- nen uns - re Schuld und bit - ten nichts als um Ge - duld, um Ge - duld,
— we know our guilt; and ask for naught, save as thou wilt, as thou wilt.

als um Ge - duld, um Ge - duld, ach, wir be - ken -
save as thou wilt, as thou wilt, ah, all too

und bit - ten nichts als um Ge - duld, um Ge - duld
and ask for naught, save as thou wilt, as thou wilt

— nen uns - re Schuld
— we know our guilt;

ach, wir be - ken - nen uns - re Schu.
ah, all too well — we know our guilt;

und bit - ten nichts als um als um Ge -
and ask for naught, save as v. as thou - duld,

- nen uns - re Schuld als um Ge - duld, und bit - ten nichts
— we know our guilt! save as thou wilt, and ask for naught,

um Ge - duld, um Ge - duld,
as thou wilt, as thou wilt,

— duld, — um Ge - duld,
— wilt, — as thou wilt,

um Ge - duld, und bit - ten nichts als um Ge - duld, ach, wir
we as thou wilt, and ask for naught, save as thou wilt, ah, all

ach, wir be - ken - - nen uns - re Schuld und bit - ten nichts als um Ge -
 ah, all too well we know our guilt; and ask for naught, save as thou

- nen uns - re Schuld und bit - ten nichts als um Ge - duld,
 we know our guilt; and ask for naught, save as thou wilt,

und bit - ten nichts als um Ge - duld, und bit - ten nichts als um Ge -
 and ask for naught, save as thou wilt, and ask for naught, save as thou

duld, um Ge - duld, um Ge
 wilt, as thou wilt, as thou

ach, wir be - ken - - nen uns - re Schuld und bit - ten nichts als um
 ah, all too well we know our guilt; and ask for naught, save

duld, um Ge - duld, um Ge
 wilt, as thou wilt, as thou

um Ge -
 as thou

und um dein un - - er - mess - lich. dein un - er - mess - lich Lie - -
 in thine im - mea - - sur - a ble. ve im - mea - sur - a - ble mer - -

duld und um dein un - - ess e - ben, dein un - er - mess - lich Lie - -
 wilt in thine im - mea - a mer cy, im - mea - sur - a - ble mer - -

duld an - - ss - lich Lie - ben, dein un - er - mess - lich Lie - -
 wilt a - ble mer - cy, im - mea - sur - a - ble mer - -

ach, wir be - ken - - nen uns - re Schuld und bit - ten nichts
 Ah, all too well we know our guilt; and ask for naught,

ach, wi
 Ah, al

uld
 lt;

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

als um Ge-duld, und bit-ten nichts — als um Ge-duld, ach, wir be-ken-
 save as thou wilt, and ask for naught, — save as thou wilt, ah, all too well —

und bit-ten nichts — als um Ge-duld, als um Ge-
 and ask for naught, — save as thou wilt, save as thou

— nen uns-re Schuld und bit-ten nichts — als um — Ge - duld, —
 — we know our guilt; and ask for naught, — save as — thou wilt, —

— nen uns-re Schuld und bit-ten nichts — als um Ge-duld, um Ge - duld
 — we know our guilt; and ask for naught, — save as thou wilt, as — thou

duld, — um Ge - duld, — um
 wilt, — as thou wilt, — as

um Ge - duld, — um Ge -
 as thou wilt, — as thou

— dein un-
 — sine im - mea -

un - er-mess-lich Lie - ben, — ben.
 mea - sur - a - ble mer - cy, — cy.

um dein un - er-mess-lich I — ach Lie - - ben.
 thine im - mea - sur - a - ble — ea - - ble mer - - cy.

— er-mess-lich — er-mess-lich Lie - - ben.
 — sur - a - ble — a-sur - a - ble mer - - cy.

5. Recitativo (Alto)

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo Organo

Ach, lass uns durch die schar-fen Ru-ten nicht all-zu hef-tig blu-ten! O Gott, der du ein
Ah, mi-ti-gate these cru-el pur-ges, these all-too-blood-y scour-ges! O God, thou art the

4

Gott der Ord-nung bist, du weißt, was bei der Fein-de Grimr au-
God of law and right, who knows the wrath of cru-el foes. -v. -recht ist. Wohl-
Oh

7

an, so stre-r er-schreckt ge-plag-tes Land, die kann der Fein-de Macht be-
Lord, do thou s our sore-ly strick-en land; our en-e-mies strike down be-

10

vin-gen und uns be-stän-dig Frie-de
fore us; to firm and last-ing peace re-

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A: Autographe Partitur. Bibliothèque nationale de France, Paris, Signatur Ms. 1.

Bachs autographe Partitur besteht aus vier heute lose übereinanderliegenden Bogen im Format 35,5 x 21 cm. Das Wasserzeichen des verwendeten Papiers ist ein großer Halbmond (NBA IX/1, Nr. 96). Das mit zahlreichen Korrekturen versehene Autograph gelangte aus dem Nachlass Wilhelm Friedemann Bachs in den Besitz des Postrates und Sammlers Carl Pistor in Berlin. Dieser vererbte die Handschrift an seinen Schwiegersohn Adolf Rudorff, dessen Sohn Ernst Rudorff sie 1893 versteigern ließ. Infolge einer Schenkung ihres letzten Besitzers Charles Malherbe gelangte das Autograph 1911 an die Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Paris, und wird heute in der Bibliothèque nationale de France, Paris, aufbewahrt.

Der von Johann Andreas Kuhnau geschriebene Titulumschlag trägt die Aufschrift:

Dom: 25 post Trinit. | Du Friede Fürst, Herr Jesu | Christ ϕ | \hat{a} | 4 Voc: [gestrichen: Tromba] | 2 Hautb: d'Amour | 2 Violini | Viola | con | Continuo | di Sign: | J. S. Bach.

B: 11 Originalstimmen. Thomasschule Leipzig in Verwahrung des Bach-Archivs Leipzig (ohne Signatur).

Die Stimmen gehören zu dem Bestand von Stimmensätzen, die 1750 von Anna Magdalena Bach an den Leipziger Rat verkauft wurden und so in den Besitz der Thomasschule gelangten. Sie befinden sich heute in treuhänderischer Verwahrung des Bach-Archivs Leipzig.

Die Stimmen befinden sich in einem Umschlag unbekannter Hand nach 1750 folgendermaßen wurde:

Dominica 25. post Trinit. | Du Friede Fürst, Christ. | \hat{a} | 4. Voc. | 2 Hautb. d'Amour | 2 Violini | Continuo. | di Sig[mit Kürzungssymbolen]
Von späterer Hand wurde ergötzt:
Berdem eine Stimme für H[orn]

Im Einzelnen gehören:

1. *Soprano* (1 Bogen) and:
 2. *Alto* (1 Bogen)
 3. *Tenore* (1 Bogen)
 4. *Basso* (1 Bogen)
 5. *Continuo* (1 Bogen)
 6. *Horn* (2 beschriebene Seiten)
 7. *Viola* (2 beschriebene Seiten)
 8. *Violini* (3 beschriebene Seiten)
 9. *Violini* (3 beschriebene Seiten)
 10. *Violini* (3 beschriebene Seiten)
 11. *Violini* (3 beschriebene Seiten)
- Die Stimmen sind transponiert, unbeziffert; 1 Bg. und 1 Blatt, 4 Notenseiten, Seite 6 unbeschrieben)

Säm. Stimmen weisen das gleiche Format und dieselbe Papiersorte wie die Partitur **A** auf. Schreiber der Stimmen sind Johann Sebastian Bach (**B 1**, Satz 5–6; **B 2**, Satz 3–6;

B 3, Satz 5–6; **B 4**, Satz 5–6 und **B 5**, ganz) und Johann Andreas Kuhnau (alles Übrige).

C: Einzelne originale Continuostimme (transponiert, unbeziffert). Musée Royale de Mariemont, Morlanwelz, Belgien; Signatur 1084/3.

Die von Christian Gottlob Meißner (Sätze 1–4) und Johann Andreas Kuhnau (alles Übrige) geschriebene transponierte Stimme *Continuo* gehörte ursprünglich zum Stimmensatz **B**. Sie besteht aus einem Bogen und einem Einzelblatt. Nach 1876 aus dem Bestand herausgelöst¹ und zwischenzeitlich in den Besitz des Leipziger Antiquars O. A. Schütz gelangt, wurde sie 1906 durch den belgischen Indiv. Raoul Waroqué angekauft, der die Handschrift im gemeinsamen Besitz dem belgischen Staat vermacht. Die Stimmenbeschriftung wie Stimme **B**.

D: Unvollständige Partiturabdruck in einem Sammelband aus der Staatsbibliothek. Staatsbibliothek Bonn, Musikabteilung, Signatur Am. B. 44, Fasc. 1.

Der von un[ter] J. S. Bach XII)² geschriebene Sammelband von 1750 enthält nur die Sätze 1–4 (auf S. 83 der Sammlung). Die Stimmen sind: *Herr ϕ | a. | 2 Oboi d'Amore | 2 Violini | et | Fondamento | del Sig[mit Kürzungssymbolen]*

Die Stimmen sind aus dem 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Die Edition ist eine editorische Arbeit ohne Belang.⁴

Zur Edition

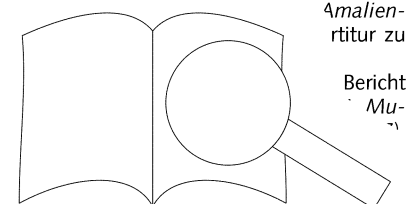
Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmälerausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit

¹ Zum Zeitpunkt der Redaktion des Bandes 24 der BG muss sich die Stimme laut der Beschreibung A. Dörfels noch im Bestand befunden haben (Vgl.: BG 24, S. XXVII). Eine auf Blatt 1 der Stimme befindliche, offenkundig spätere Echtheitsbescheinigung Dörfels belegt hingegen die Herauslösung aus dem Bestand, ohne über deren Umstände nähere Auskunft zu geben.

² Siehe E. R. Wutta, *Quellen zur Edition der BWV 116*.

³ Zur Beschreibung des (A. Dürr/W. Neumann) *Historische Einordnung der Handschriften*, Bibliographische Gesellschaft, Bd. 8, S. 63f.

⁴ Vgl. dazu: NBA I/27, Kuhnauer Bach-Quellenkatalog www.bach-quellenkatalog.de.



entwickelt wurden.⁵ 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 – beispielsweise die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel – 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, können bereits im Notentext durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch Klammern gekennzeichnet werden 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

Hauptquellen der Edition sind **A**, **B** und **C**; wobei **B** eindeutig auf die Originalpartitur **A** zurückgeht und **C** auf die Stimme **B 11** oder aber auf eine heute verschollene Continuo-dublette von **B 11**. Die Quelle **D** ist trotz zahlreicher Fehler zumindest für Satz 4 von Informationswert, da sie zwar überwiegend indirekt auf **B** zurückgeht, ihre verschollene Vorlage aufgrund einzelner charakteristischer Differenzen jedoch vor den Letztkorrekturen in **A** und **B** entstanden sein muss.⁶ Dies ist vor allem für den Nachweis der Weiterbeschäftigung Bachs mit der Komposition und vermutlicher Wiederaufführungen nach 1724 bedeutsam; da unsere Ausgabe jedoch nach Möglichkeit den letztgültigen Text Bachs nach Maßgabe des Autographs **A** und einzelner Korrekturen in **B** liefert, bleibt Quelle **D** ohne eigentliche Relevanz.

Für die Edition sind allein die autographe Partitur, die Stimmen **B 1–11** (teilweise mit autographen Korrekturen) und **C** relevant. Über individuelle Fehler und Abweichungen in **B** und der transponierten Stimmen **B 1–11** oder zwischen sekundären Quellen **B** und **C** gegenüber **A** hat der Kritische Bericht (Alfred Dürr, 1968) Aufgründung insbesondere des vierten Satzes einige Doppelkreuze, die bei **B** ein großes zusätzliches Kreuz auflösen folgt in dieser Ausgabe.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Ob. d'am = Oboe d'amore, S = Soprano, T = Tenore, Va = Viola, Vl = Violino. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause; Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Quelle – Lesart/Bemerkung. Die Zählung von Takten und Zeichen im Takt bezieht sich auf die vorliegende Ausgabe.

Satz 1
A–C ohne Satzüberschrift.

1		B 1–4, B 7–11 und C : Taktvorzeichnung c , die Edition folgt A, B 5 (autograph) und B 6
19–20	B	A : Textunterlegung fehlt; ergänzt nach B 4
42	Bc 2	B 11, C : klingend <i>cis</i> statt <i>H</i>
43	B	A : Textsilbe „-ker“ fehlt
45	B 3	A, B 4 : ohne #
46	T	B 3 : abweichende Textunterlegung: 1.–2. Note: „Not-“, 3.–5. Note: „hel-“, 6. Note: „fer“. Die Edition folgt der schwer lesbaren Unterlegung in A .
50	B 3	A, B 4, B 11 : ohne #; in C vorhanden ^d k-
	Va, T 6–7	turbeschrift A (nur T) und B 10 jeweils mit Rücksicht auf den har-
55	Bc 10	VI I) der Lesart B 3
58	Va 6	B 11, C : ohne #, in A
		A, B 10 : ohne #; B 3 mit #)
61	A 1	A : unleserli-
		Analogie
72	VI II 6	A : nicht
		korri-
		gier
82–84	S	10 <i>gis</i> ¹
86–100	S	nach B 1
		rnells nicht aus-
		apo (= dal Segno)
		2 (Instrumentalstim-
		ause nach T. 84 notiert.

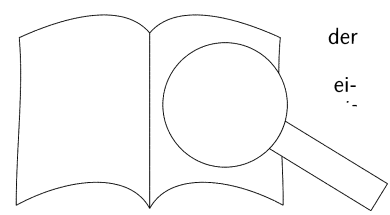
Satz 2
Satz
Als L
f
de.
B 1
B 6: ohne Überschrift.
B 6 (nicht autograph) *Obboe solo*;
er Stimme als „Hautbois d'Amour 1“
nächstwahrscheinlich eine Ausführung
Eine Bezifferung der Continuo-Stimme ist
ert (**A, B 11**; nicht in **C**).

A, B 11, C: ohne zu erwartende Wiederholung des #
A, B 11: ohne #, die Edition folgt **C**
B 2: ohne Wellenlinie (vorhanden in **A**)
A: wohl *fisis*¹; die Edition folgt der offenbar korrigierten Lesart von **B 2** (*gis*¹)
Erhöhung des *d* zum *dis* fehlt in **A, B 11** und **C**; in der Edition aus Gründen des harmonischen Ganges ergänzt
A, B 5: Ohne #
A, B 11, C: # offenbar irrtümlich vor 3. statt vor 4. Note

Satz 3
Satzüberschrift in **A, B 11** und **C**: *Recit* bzw. *Recit*; **B 3** ohne Satzüberschrift.
Keine weiteren Anmerkungen.

Satz 4
A: ohne Satzüberschrift, doch nach Satz 3: *Terzetto seq[uitur]*, keine Satzüberschrift in den beteiligten Stimmen **B**, jedoch in den unbeteiligten in der Regel *Terzetto tacet*; **C**: *Aria*.

17	Bc 4	A, B 1
18/106	Bc 5–6	B 11 korrigiert
19	T 2	B 3 : Unterlegung wäre deutlich
20	Bc	A, B 4 : Ni
26	T	A : PL musikalische Bedeutung nicht in B 3)



⁵ E. ... Musik. Im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschung der Gesellschaft für Musikforschung, hrsg. von Bernh... und Joachim Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Ka... 2000 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 30).
⁶ Vgl. dazu: NBA I/27, Krit. Bericht (A. Dürr, 1968), S. 88–91.

- 58–62 Die von Bach in allen Stimmen nicht notierte Erniedrigung des *dis* zum *d*, die sich aus der Modulation zwangsläufig ergibt, wurde hier ohne Einzelnachweis ergänzt
- 77 B 4 A: undeutlich (*h* oder *a*); die Edition folgt eindeutiger Lesart in B 4
Bc 3 A: undeutlich (*cis* oder *H*), Ausgabe folgt eindeutiger Lesart in B 11 und C (klingend *cis*)
- 79 B A: Textsilbe „-nen“ doppelt unterlegt (6./7. sowie 8./9. Note); in B 3 als Korrektur per Bindestrich eindeutig der 8./9. Note zugewiesen
- 83 S 4–6 A: eher *gis*² *fis*² *e*²; Ausgabe folgt der in B 1 offenkundig korrigierten Lesart
- 107 T 3 B 3: *fnis*¹ (entspricht der möglichen Lesart des Taktes 19 in A); Ausgabe folgt der hier eindeutigen Lesart in A (*gis*¹)
- 109 Bc 5 A: ohne \sharp ; die Edition folgt B 11 und C
116 T B 3 wiederholt die Lesart von T. 28; die Edition folgt der veränderten Version in A
- 117 B B 4 wiederholt Lesart des T. 29; die Edition folgt abweichender Version in A
- 132 Bc 2 A: nicht eindeutig platziert (*gis* oder *fnis*); B 11, C: klingend *fnis*; die Edition folgt den Parallelstellen T. 27 und 115
- 137 S 1 A, B 1: ohne \sharp ; vgl. aber Bc
Bc 6 A, B 11, C: ohne zu erwartende Wiederholung des \sharp ; aus dem musikalischen Zusammenhang ergänzt
- 143 S 2 A: Vorzeichen unklar korrigiert; Ausgabe folgt der Lesart von B 1
- 149 Bc 5 A, B 11, C: eindeutig *e*; die Edition folgt dieser Lesart gegen die Parallelstellen

Satz 5

Satzüberschrift in A, B 2, B 8–10 sowie C: *Recit* bzw. *Recit.*; keine Überschrift in B 11.

- 5 A 10 A: offenbar nach Anfertigung der Stimme B 2 aus *fnis*¹ korrigiert (B 2 hat *fnis*¹)
- 6 A 4–6 A: *e*¹ *g*¹ *fnis*¹; die Edition folgt hier der abweichenden Lesart der autographen Stimme B 2
- 10 A 8–10 A: stattdessen \flat *e*¹; die Edition folgt der Version der autographen Stimme B 2
- 10–11 A, B 8, B 10–11, C: ohne \sharp zu allen Lagen vorhanden ist das \sharp dagegen in B 2 (Alto), 5. Note; die verbleibenden Auflösungszeichen der Edition aufgrund des harmonischen Zusammenhangs ergänzt

Satz 6

Satzüberschrift in A sowie B 1–2, B 4: *Choral*; ohne Satzüberschrift in B 3 sowie B 5–12 sowie C.

A ist bis auf die Textmarke „Erleucht“ zu Beginn Sopranaltextiert; die Unterlegung folgt B 1 den Singstimmen B 1–4 enthalten, nicht

- 12 S 2–3 A, B 11, C: die Edition folgt der Lesart in B 1.
T / Note, 3.–4. Note, folgt der textlichen Lesart in B 1.
11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100
- 13 (auf dem Doppel-

