

Johann Sebastian
BACH

Tritt auf die Glaubensbahn

Walk on the path of faith

BWV 152

Kantate zum Sonntag nach Weihnachten
für Soli (SB)

Blockflöte, Oboe, Viola d'amore
Viola da gamba und Basso continuo
herausgegeben von Peter Thalheimer

Cantata for the Sunday after Christmas
for soli (SB)

recorder, oboe, viola d'amore
viola da gamba and basso continuo
edited by Peter Thalheimer
English version by Robert Scandrett

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

Partitur / Full score



Carus 31.152

Inhalt

Vorwort/Foreword/Avant-propos	3
1. Sinfonia	9
2. Aria (Basso) Tritt auf die Glaubensbahn <i>Walk on the path of faith</i>	16
3. Recitativo (Basso) Der Heiland ist gesetzt <i>The Saviour is the symbol</i>	19
4. Aria (Soprano) Stein, der über alle Schätze <i>Stone, surpassing earthly treasure</i>	20
5. Recitativo (Basso) Es ärgre sich die kluge Welt <i>The clever world ist troubled now</i>	24
6. Duetto (Soprano, Basso) Wie soll ich dich, Liebster der Seelen <i>How shall I embrace you, oh lover</i>	25
Kritischer Bericht	31

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur (Carus 31.152), Studienpartitur (Carus 31.152/07),
Klavierauszug (Carus 31.152/03),
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.152/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.152), study score (Carus 31.152/07),
vocal score (Carus 31.152/03),
complete orchestral material (Carus 31.152/19).

Vorwort

Die Kantate *Tritt auf die Glaubensbahn* BWV 152 ist für den Sonntag nach Weihnachten bestimmt und kam am 30. Dezember 1714 in der Schlosskirche Weimar erstmals zur Aufführung. Ob später eine Wiederholung stattgefunden hat, ist nicht bekannt. Der Text wurde von dem Weimarer Hofdichter Salomon Franck verfasst und 1715 in dessen Kantatenjahrgang *Evangelisches Andachts-Opffer* gedruckt.

Franck greift im Rezitativ Nr. 3 die Worte Simeons aus Kapitel 2,34 des Lukas-Evangeliums auf: „Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall und Auferstehen vieler in Israel“. Alfred Dürr fasst die weiteren Gedankengänge Francks so zusammen: „Da das Erscheinen des Heilands Fall oder Auferstehen, Widerspruch oder Anerkennung mit sich bringt, gilt es, auf der Seite derer zu stehen, die Jesus gläubig annehmen, die ‚Glaubensbahn‘ zu betreten und die Weisheit der Welt zu verwerfen.“ Mit dem Sinnbild des Steins, das in den Sätzen 2 bis 4 vorkommt, wird gleichermaßen Jesaja 8,14–15 „So wird er ein Heiligtum sein, aber ein Stein des Anstoßes...“ und Psalm 118,22 „Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum Eckstein geworden“ assoziiert.¹

Zur Vertonung dieses Textes hat Bach mit Blockflöte, Oboe, Viola d’amore, Viola da gamba, zwei solistischen Singstimmen und Generalbass eine ungewöhnliche kammermusikalische Besetzung gewählt. Der Verzicht auf einen vierstimmigen Vokalsatz und das übliche Streicherensemble lässt vermuten, dass am Weimarer Hof kurz nach den Weihnachtsfeiertagen 1714 nur wenige Musiker zur Verfügung standen.

Vom Notenmaterial der Weimarer Aufführung ist lediglich die autographe Originalpartitur erhalten, jedoch nicht der Stimmensatz. Dadurch bleiben einige Besetzungsfragen offen, die anhand der Originalpartitur nicht mit Sicherheit zu beantworten sind. So ist unklar, ob die Viola da gamba, die in der einleitenden Sinfonia eine obligate Stimme spielt, in den folgenden Sätzen zusammen mit der Orgel den Generalbass ausführen soll. Ebenso muss offen bleiben, ob darüber hinaus im Generalbass – zusätzlich zur Orgel – Streichinstrumente in Bass- und/oder Kontrabasslage zum Einsatz kamen. Weiter ist Bachs Vermerk zur Besetzung der Instrumentalstimme des abschließenden Quartettsatzes *Instrumenti all’unisono* nicht ganz eindeutig: Soll hier die Gambe mit Blockflöte, Oboe und Viola d’amore gehen? Allerdings wäre dies nur in der Unteroktave möglich. In der vorliegenden Ausgabe wird die Viola da gamba vom zweiten bis zum letzten Satz dem Generalbass zugeordnet.

Für die Viola d’amore liegt die Unisono-Stimme des Schlusssatzes mit dem Ambitus f^1-c^3 deutlich höher als die Partien der Sinfonia und der Arie 4, die von d bis a^2 reichen. Ob die Viola d’amore den Schlusssatz deshalb eine Oktave tiefer als die Bläser oder im Einklang mit Blockflöte und Oboe auszuführen hatte, steht im Zusammenhang mit der verwendenden Viola d’amore-Stimmung. Aus der Originalpartitur sind dazu keine Informationen zu entnehmen. Ulrich Prinz schlägt ein sechssaitiges Instrument

mit der Stimmung $d-a-d^1-f^1-a^1-d^2$ oder $d-g-d^1-g^1-b^1-d^2$ vor.² In diesen Stimmungen ist die Unisono-Stimme in Originallage spielbar. Michael und Dorothea Jappe³ sowie Kai Köpp⁴ empfehlen die bei Johann Philipp Eisel 1738⁵ erwähnte Quartestimmung ($F-B$)– $d-g-c^1-f^1-b^1$ bzw. eine fünfsaitige Variante davon mit der höchsten Saite c^2 statt b^1 . Bei diesen Stimmungen muss allerdings das Schlussduett eine Oktave tiefer ausgeführt werden. Weniger zweifelhaft als die Frage der Stimmung ist der Instrumententypus: Für das Entstehungsjahr der Kantate ist von der frühen, eher in Norddeutschland verbreiteten Variante der Viola d’amore ohne Resonanzsaiten auszugehen, die normalerweise mit Metallsaiten bezogen war.

Abgesehen von diesen Unklarheiten überliefert die Originalpartitur den Notentext jedoch wohl weitgehend so, wie er auch in dem nicht erhaltenen Stimmensatz notiert war, nämlich in zwei verschiedenen Tonarten: Die Bläserstimmen und die Viola d’amore stehen in g-Moll/B-Dur, die übrigen Stimmen in e-Moll/G-Dur. Damit werden Aufführungsbedingungen dokumentiert, die zu Bachs Zeit in Weimar (und auch an anderen Orten) üblich waren: Gleichzeitig wurden zwei Stimmtöne benutzt, die in Weimar meist um eine kleine Terz differierten, der (höhere) Chorton und der (tiefere) Kammerton. Die Orgel und die zugehörige Viola da gamba sowie die Vokalstimmen standen also im Chorton, die Holzblasinstrumente und die Viola d’amore im Kammerton.

Die bitonale Notation der Quelle erklärt zwar die Differenz der Stimmtöne, sie enthält jedoch keinen konkreten Hinweis auf die absolute Tonhöhe, in der das Werk erklingen ist. Der große Umfang der Vokalstimmen, der im Chorton insgesamt von Dis bis g^2 reicht (im Kammerton: $Fis-b^2$), und die Stimmungen erhaltener zeitgenössischer deutscher Holzblasinstrumente lassen vermuten, dass der Kammerton in Weimar zu Bachs Zeit zwischen $a^1 = 400$ Hz und 420 Hz gelegen hat, der Chorton entsprechend eine kleine Terz höher.⁶ Für heutige Aufführungen wird deshalb eine Wiedergabe in g-Moll/B-Dur bei $a^1 = 415$ Hz empfohlen. Falls das passende Instrumentarium vorhanden ist, kommt auch $a^1 = 392$ Hz als Stimmtone in Frage. Eine Aufführung in g-Moll/B-Dur bei $a^1 = 440$ Hz ist zwar für die Instrumente unproblematisch, stellt aber insbesondere an die Sängerin hohe Ansprüche.

¹ Vgl. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Kassel u. a. 1971, S. 140–141.

² Vgl. Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Stuttgart, Kassel u. a. 2005 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 10), S. 532.

³ Vgl. Michael und Dorothea Jappe, *Viola d’amore Bibliographie. Das Repertoire für die historische Viola d’amore von ca. 1680 bis nach 1800. Kommentiertes thematisches Verzeichnis nebst vier Exkursen*, Winterthur 1997, Exkurs II: Johann Sebastian Bach, S. 201–203.

⁴ Vgl. Kai Köpp, „Die Viola d’amore ohne Resonanzsaiten und ihre Verwendung in Bachs Werken“, in: *Bach-Jahrbuch* 86 (2000), S. 158.

⁵ Vgl. Johann Philipp Eisel, *Musicus autodidaktos, oder Der sich selbst informierende Musicus*, Erfurt 1738, Faksimile Leipzig 1976, S. 34.

⁶ Vgl. Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch. The Story of „A“*, Lanham, Maryland, and Oxford 2002, S. 232–236.

Für den Fall, dass die Besetzung der Viola d'amore-Partie Schwierigkeiten bereitet, sei an Bachs eigene Praxis erinnert: Als bei Wiederaufführungen der *Johannes-Passion* BWV 245 und der Kantate BWV 36c für die darin vorkommenden Viola d'amore-Partien keine geeigneten Spieler zur Verfügung standen, ließ Bach die Partien von Violinen *con sordino* ausführen.⁷ In unserer Kantate liegt die Viola d'amore-Stimme zwar für eine Violine zu tief, sie ist jedoch auf einer Bratsche mit Dämpfer spielbar.

In der Erstausgabe der Kantate, herausgegeben von Ernst Naumann 1886 im Auftrag der Bach-Gesellschaft (Band 32), werden alle Stimmen in e-Moll/G-Dur wiedergegeben, also in Chorton-Notation. In dieser Lage sind die Bläserstimmen nicht spielbar, weil der Umfang der Blockflöte und der Oboe unterschritten wird. In der Kritischen Neuausgabe der Neuen Bachgesellschaft aus den Jahren 1949/1950 wurde die Kantate von Werner Neumann erstmals in g-Moll/B-Dur ediert. Die Neue Bach-Ausgabe (Band I/3.2), herausgegeben von Klaus Hofmann im Jahr 2000, schließt sich dem an, bietet jedoch zusätzlich noch eine bitonale Partitur in Chor- und Kammerton-Notation. In der vorliegenden Ausgabe wird die gesamte Partitur im Kammerton g-Moll/B-Dur wiedergegeben.

Der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv wird für die Publikationserlaubnis verbindlich gedankt.

Ilshofen, November 2014

Peter Thalheimer

⁷ Vgl. Prinz, S. 536–537.

Foreword

The cantata *Tritt auf die Glaubensbahn* BWV 152 was intended for the Sunday after Christmas and was first performed on 30 December 1714 in the Palace Church in Weimar. It is not known if the work was later repeated. The text was written by the Weimar court poet Salomon Franck and printed in his annual cycle of cantatas *Evangelisches Andachts-Opffer* in 1715.

In recitative no. 3, Franck takes up Simeon's words from chapter 2, verse 34 from the Gospel of Luke: "Behold, this child is set for the fall and rising again of many in Israel." Alfred Dürr summarizes Franck's subsequent thoughts thus: "As the appearance of the Savior will herald either fall or resurrection, contradiction or acceptance, we must be on the side of those who believingly accept Jesus, who step upon the 'path of faith' and who reject the wisdom of the world." The symbol of the stone in movements 2 to 4 is associated equally both with Isaiah 8:14–15, "And he shall be for a sanctuary; but for a stone of stumbling..." and with Psalm 118:22 "The stone which the builders refused is become the head stone of the corner."¹

For the setting of this text Bach chose an unusual chamber music ensemble consisting of recorder, oboe, viola d'amore, viola da gamba, two solo voices and basso continuo. We can assume that the reason for Bach's eschewal of a four-part vocal setting and the customary string ensemble was the lack of musicians available at the Weimar court shortly after the 1714 Christmas festivities.

The only surviving item of sheet music from the Weimar performance is the original autograph score, but without a set of parts. This means that a number of questions pertaining to the instrumentation have remained unanswered, as the original score does not offer any certainty. Thus it remains unclear whether the viola da gamba, which plays an obbligato role in the introductory Sinfonia, should perform the basso continuo together with the organ in the following movements. Another question that must remain open is whether string instruments performing in the bass and/or contrabass registers should also be used as part of the basso continuo. Furthermore, Bach's indication concerning the instrumental scoring of the final four-part movement, i.e., *Instrumenti al'unisono*, is not completely unambiguous: should the viola da gamba perform together with the recorder, oboe and viola d'amore? This would, however, only be possible in the lower octave. In the present edition the viola da gamba is assigned to the basso continuo group from the second to the final movement.

The unison part of the final movement, with its range from f^1 to c^3 , lies considerably higher for the viola d'amore than the parts of the Sinfonia and Aria 4 with a range from d to a^2 . Therefore, whether the viola d'amore in the final movement plays an octave lower than the winds or in unison with the recorder and oboe depends on which viola d'amore tuning is used. The original score offers no information about this. Ulrich Prinz has proposed that a six-stringed instrument tuned to $d-a-d^1-f^1-a^1-d^2$ or $d-g-d^1-g^1-b\ flat^1-d^2$ be used.²

The unison part would now be playable in the original range using these tunings. Michael and Dorothea Jappe³ as well as Kai Köpp⁴ recommend that the tuning in fourths mentioned by Johann Philipp Eisel in 1738⁵ be used, i.e., $(F-B\ flat)-d-g-c^1-f^1-b\ flat^1$ or a five-stringed variation thereof, with the highest string being tuned to c^2 instead of $b\ flat^1$. With these tunings, however, the final duet has to be performed an octave lower. The question of the types of instruments is less dubious than that of the tunings: it is to be assumed from the cantata's year of composition that the early variant of the viola d'amore – without sympathetic strings but usually with metal strings – which was more widely spread in Northern Germany, was intended.

Apart from these uncertainties, the original score has handed down the musical text in a notation very similar to that of the no longer extant set of parts, namely, in two different keys. The wind parts and the viola d'amore are in G minor/B-flat major, whereas the other parts are in E minor/G major. These documents the performance practice that was usual during Bach's time in Weimar (as well as at other places): two tuning pitches, which in Weimar were mostly a minor third apart, were used simultaneously, the (higher) choir tone and the (lower) chamber tone. The organ as well as the viola da gamba associated with it and the vocal parts were therefore notated in the choir tone whereas the woodwind instruments and the viola d'amore were notated in the chamber tone.

The bitonal notation of the source explains the difference in tuning pitches, but does not contain any indication of the absolute pitch at which the work was performed. The large vocal ranges – at choir pitch $D\ sharp$ to g^2 (chamber pitch $F\ sharp - b\ flat^2$) – and the tuning of surviving contemporary woodwind instruments suggest that at Bach's time chamber pitch in Weimar was between $a^1=400$ Hz and $a^1=420$ Hz, with choir pitch a corresponding minor third higher.⁶ For performances in our time, a rendition of the work in G minor/B-flat major at $a^1=415$ Hz is recommended. If appropriate instruments are available, a tuning of $a^1=392$ Hz would also be possible. A performance in G minor/B-flat major at $a^1=440$ Hz is unproblematic for the instrumentalists, but poses a serious challenge to the female singer.

¹ Cf. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, vol. 1, Kassel inter alia, 1971, pp. 140–141.

² Cf. Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Stuttgart, Kassel inter alia, 2005 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, vol. 10), p. 532.

³ Cf. Michael und Dorothea Jappe, *Viola d'amore Bibliographie. Das Repertoire für die historische Viola d'amore von ca. 1680 bis nach 1800. Kommentiertes thematisches Verzeichnis nebst vier Exkursen*, Winterthur, 1997, excursus II: Johann Sebastian Bach, pp. 201–203.

⁴ Cf. Kai Köpp, "Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten und ihre Verwendung in Bachs Werken," in: *Bach-Jahrbuch* 86 (2000), p. 158.

⁵ Cf. Johann Philipp Eisel, *Musicus autodidaktos, oder Der sich selbst informierende Musicus*, Erfurt, 1738, facsimile Leipzig, 1976, p. 34.

⁶ Cf. Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch. The Story of "A,"* Lanham, Maryland, and Oxford, 2002, pp. 232–236.

In case it should prove difficult to engage a viola d'amore player, we refer to Bach's own practice: when he could not find a viola d'amore-player for repeat performances of the *St. John Passion* BWV 245 and the Cantata BWV 36c, Bach had the parts played by violins *con sordino*.⁷ In our cantata, the viola d'amore part lies too low for the violin, but it might well be played by a muted viola.

In the first edition of this cantata, published by Ernst Naumann in 1886 at the behest of the Bach-Gesellschaft (volume 32), all parts were printed in E minor/G major, i.e., at choir pitch. At this pitch, the woodwind parts are unplayable, since they are too low for both the recorder and the oboe. Werner Neumann was the first to edit the cantata in G minor/B-flat major for the new critical edition of the Neue Bachgesellschaft dated 1949/1950. This procedure was followed by Klaus Hofmann in 2000 as editor for the Neue Bach-Ausgabe (volume I/3.2); in addition, however, it offers a bitonal score in choir and chamber pitch. In the present edition, the entire score is printed in G minor/B-flat major.

Sincere gratitude is expressed to the "Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv," for permission to publish.

Ilshofen, November 2014
Translation: David Kosviner

Peter Thalheimer

⁷ Cf. Prinz, pp. 536–537.

Avant-propos

La cantate *Tritt auf die Glaubensbahn* BWV 152 (Prends le chemin de la foi) a été composée pour le dimanche après Noël et jouée pour la première fois le 30 décembre 1714 dans l'église du château de Weimar. On ne sait pas si elle a été rejouée plus tard. Le texte a été écrit par le poète de la cour de Weimar Salomon Franck et imprimé dans son cycle de cantates *Evangelisches Andachts-Opffer* en 1715.

Dans le récitatif n° 3, Franck reprend les mots de Siméon au chapitre 2,34 de l'évangile selon Luc : « Voici, cet enfant est destiné à amener la chute et le relèvement de plusieurs en Israël. » Alfred Dürr résume les autres pensées de Franck ainsi : « L'apparition du Sauveur entraînant chute ou relèvement, contradiction ou reconnaissance, il s'agit de se trouver du côté de ceux qui acceptent Jésus dans la foi, d'emprunter le «chemin la foi» et de rejeter la sagesse du monde. » Avec le symbole de la pierre qui apparaît dans les mouvements 2 à 4, on associe au même titre Isaïe 8,14–15 « Et il sera un sanctuaire, mais aussi une pierre d'achoppement ... » et le Psaume 118,22 « La pierre qu'ont rejetée ceux qui bâtissaient est devenue la principale de l'angle ».¹

Avec la flûte à bec, le hautbois, la viole d'amour, la viole de gambe, deux solistes vocaux et une basse continue, Bach a choisi un effectif de musique de chambre inhabituel pour mettre en musique ce texte. La renonciation à un mouvement vocal à quatre voix et à l'ensemble de cordes habituel fait penser que peu de musiciens étaient disponibles à la cour de Weimar peu après les fêtes de Noël 1714.

Seule la partition originale autographe de la représentation à Weimar est conservée, pas les parties séparées. Quelques questions concernant l'effectif, auxquelles on ne peut pas répondre avec certitude au vu de la partition originale, restent donc ouvertes. Ainsi, il est difficile de déterminer si la viole de gambe, qui joue une voix obligée dans la Sinfonia d'introduction, doit jouer la basse continue avec l'orgue dans les mouvements suivants. La question si par ailleurs des instruments à cordes ont été utilisés pour la basse et/ou la contrebasse en plus de l'orgue doit également rester sans réponse. De plus, la mention *Instrumenti al'unisono* de Bach concernant l'effectif des parties instrumentales du dernier mouvement en quatuor n'est pas très claire : la viole de gambe doit-elle ici accompagner la flûte à bec, le hautbois et la viole d'amour ? Cependant, cela ne serait possible qu'à l'octave inférieure. Dans la présente édition, la viole de gambe se voit attribuer la basse continue du deuxième au dernier mouvement.

Pour la viole d'amour, avec l'ambitus fa^3 - do^5 , la voix à l'unisson du mouvement final est nettement plus aiguë que les parties de la Sinfonia et de l'Air 4, qui vont de $ré^2$ à la^4 . La question de savoir si la viole d'amour devait donc jouer le mouvement final une octave plus bas que les vents ou à l'unisson avec la flûte à bec et le hautbois est liée à l'accord utilisé. Aucune information à ce sujet ne figure sur la partition originale. Ulrich Prinz propose un instrument à six cordes avec l'accord $ré^2$ - la^2 - $ré^3$ - fa^3 - la^3 - $ré^4$ ou $ré^2$ - sol^2 -

$ré^3$ - sol^3 - sib^3 - $ré^4$.² Ces accords permettent de jouer la voix à l'unisson à sa hauteur originale. Michael et Dorothea Jappe³ ainsi que Kai Köpp⁴ recommandent l'accord en quartes (fa^1 - sib^1)- $ré^2$ - sol^2 - do^3 - fa^3 - sib^3 mentionné chez Johann Philipp Eisel en 1738⁵ ou une variante à cinq cordes avec la corde la plus aiguë en do^4 au lieu de sib^3 . Avec cet accord, le duo final doit cependant être joué à l'octave inférieure. Le type d'instrument est moins incertain que la question de l'accord : pour l'année de création de la cantate, on peut partir de l'hypothèse d'une version ancienne de la viole d'amour sans cordes sympathiques, plutôt répandue dans le nord de l'Allemagne, avec en principe des cordes métalliques.

À part ces imprécisions, la partition originale transmet cependant probablement le texte musical en grande partie comme il était aussi noté dans les parties séparées non conservées, à savoir dans deux tonalités différentes : les parties des vents et la viole d'amour sont notées en sol mineur/sib majeur, les autres voix en mi mineur/sol majeur. On documente ainsi des conditions d'exécution usuelles à Weimar (et ailleurs) à l'époque de Bach : deux diapasons étaient utilisés en même temps, qui différaient le plus souvent d'une tierce mineure à Weimar, le diapason de chœur (plus aigu) et le diapason de chambre (plus grave). L'orgue et la viole de gambe associée, ainsi que les parties vocales, étaient donc notés dans le diapason de chœur, les bois et la viole d'amour dans le diapason de chambre.

Cette notation bitonale de la source explique certes la différence des diapasons, elle ne comporte cependant aucune indication concrète relative à la hauteur absolue dans laquelle l'œuvre a résonné. La grande étendue des parties vocales, qui va au total de $ré$ dièse¹ à g^4 pour le diapason de chœur (de fa dièse¹ à sib^4 pour le diapason de chambre) et les accords des bois allemands conservés de cette époque laissent supposer qu'à l'époque de Bach, le diapason de chambre à Weimar était situé entre $la^3 = 400$ Hz et 420 Hz, et donc le diapason de chœur une tierce mineure au dessus.⁶ Pour les exécutions actuelles, on recommande donc une restitution en sol mineur/sib majeur pour $la^3 = 415$ Hz. Si l'instrumentation correspondante est disponible, $la^3 = 392$ Hz entre aussi en ligne de compte comme diapason. Une exécution en sol mineur/sib majeur pour $la^3 = 440$ Hz ne pose certes aucun problème aux instruments, mais est très exigeante pour la chanteuse notamment.

¹ Cf. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, tome 1, Kassel et autres 1971, p. 140–141.

² Cf. Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Stuttgart, Kassel et autres 2005 (= Série de l'Académie internationale Bach Stuttgart, tome 10), p. 532.

³ Cf. Michael et Dorothea Jappe, *Viola d'amore Bibliographie. Das Repertoire für die historische Viola d'amore von ca. 1680 bis nach 1800. Kommentiertes thematisches Verzeichnis nebst vier Exkursen*, Winterthur 1997, Exkurs II: Johann Sebastian Bach, p. 201–203.

⁴ Cf. Kai Köpp, „Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten und ihre Verwendung in Bachs Werken“, in: *Bach-Jahrbuch* 86 (2000), p. 158.

⁵ Cf. Johann Philipp Eisel, *Musicus autodidaktos, oder Der sich selbst informierende Musicus*, Erfurt 1738, fac-similé Leipzig 1976, p. 34.

⁶ Cf. Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch. The Story of „A“*, Lanham, Maryland, and Oxford 2002, p. 232–236.

Si trouver une viole d'amour présente des difficultés, on se souviendra de la pratique même de Bach : quand pour les nouvelles représentations de la *Passion selon Saint-Jean* BWV 245 et de la cantate BWV 36c, aucun musicien approprié n'était disponible pour les parties de viole d'amour, Bach a fait jouer ces parties par des violons *con sordino*.⁷ Dans notre cantate, la partie de la viole d'amour est certes trop grave pour un violon, mais elle peut cependant être jouée sur un alto avec sourdine.

Dans la première édition de la cantate, éditée par Ernst Naumann en 1886 sur commande de la Bach-Gesellschaft (tome 32), toutes les voix sont reproduites en mi mineur/sol majeur, donc en notation avec le diapason de chœur. Les parties des vents ne peuvent pas être jouées à cette hauteur, certains passages étant trop graves pour la tessiture de la flûte à bec et du hautbois. La cantate a pour la première fois été éditée en sol mineur/sib majeur par Werner Neumann dans la nouvelle édition critique de la Neue Bachgesellschaft des années 1949/1950. La nouvelle édition Bach (tome I/3.2), éditée par Klaus Hofmann en 2000, se rallie à cette version, mais propose en plus une partition bitonale avec notation en diapason de chœur et diapason de chambre. Dans la présente édition, l'ensemble de la partition est écrite dans le diapason de chambre sol mineur/sib majeur.

Nos remerciements vont à la « Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv », pour l'autorisation de publication.

Ilshofen, novembre 2014
Traduction: Josiane Klein

Peter Thalheimer

⁷ Cf. Prinz, p. 536–537.

Tritt auf die Glaubensbahn

Walk on the path of faith

BWV 152

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Sinfonia

Flauto dolce

Oboe

Viola d'amore

Viola da gamba

Organo

3

5 **allegro ma non prest^o**

Aufführungsdauer / Duration: ca. 19 min.

© 2015 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.152

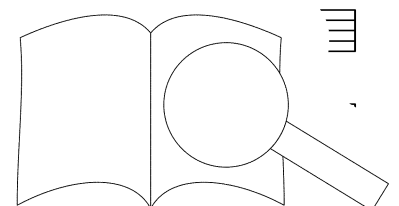
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

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

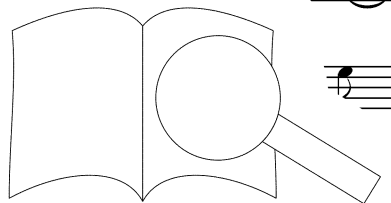
Urtext

edited by Peter Thalheimer

English version by Robert Scandrett



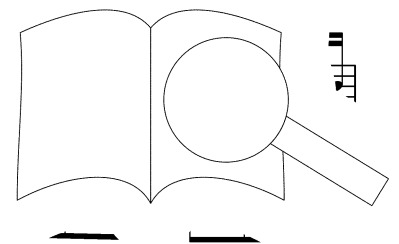
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Musical score for measures 35-41, featuring five staves with various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for measures 42-48, featuring five staves with various rhythmic patterns and melodic lines.

Musical score for measures 49-55, featuring five staves with various rhythmic patterns and melodic lines.



56

Musical score for measures 56-62, consisting of five staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests.

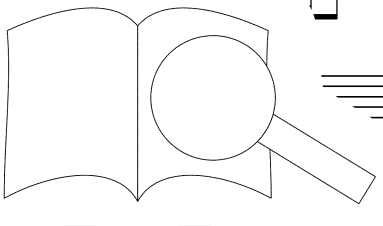
63

Musical score for measures 63-69, consisting of five staves. The notation continues with treble and bass clefs, a key signature of two flats, and rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.

70

Musical score for measures 70-76, consisting of five staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and rhythmic patterns. A large watermark is overlaid on this section.

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



77

Musical score for measures 77-83. It consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

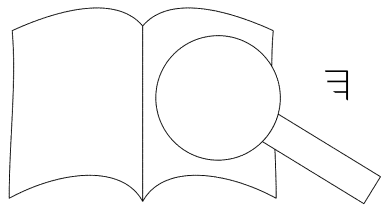
84

Musical score for measures 84-90. It consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. This section includes trills, indicated by 'tr' above notes in the upper staves.

91

Musical score for measures 91-96. It consists of five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has two flats. The music continues with complex melodic and rhythmic patterns.

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

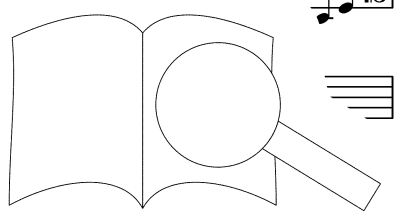


Musical score for measures 98-104. The score is written for five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment in treble clef. The fourth and fifth staves are piano accompaniment in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests in the vocal line.

Musical score for measures 105-112. The score continues with five staves. Measure 105 features a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment includes a trill (tr) in the vocal line and an arpeggio in the piano accompaniment. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

Musical score for measures 113-119. The score continues with five staves. Measure 113 features a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment includes a trill (tr) in the vocal line. The music concludes with a final cadence in measure 119.

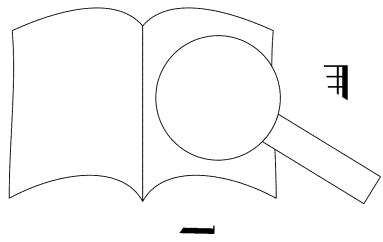
PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



121

128

136



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

2. Aria

Oboe

Basso

Viola da gamba
Organo

6

10

Tritt auf die Glau - bens - ba'
Walk on the path of

14

tritt auf die Glav
walk on the pr

Gott hat den
God has this

19

ge - le - get, der Zi - on hält
se - cure - ly laid, which holds and bears

tritt auf die Glau-bens - bahn, tritt auf die Glau-bens-bahn,
walk on the path of faith, walk on the path of faith,

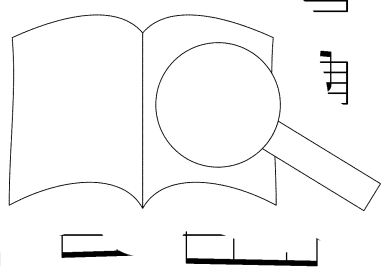
Gott hat den Stein ge - le - get, de
God has this stone se - cure - ly laid,

trä
Zi - - - - -

Mensch, sto Man, do - not - stum - - - - -

Be dich nicht, Mensch, sto
ble, not stum-ble there, not stum - - - - -

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



46

dran,
there, tritt auf die Glau-bens-
walk on the path of

50

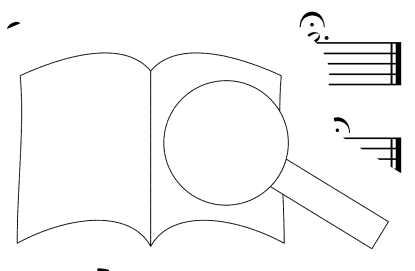
bahn,
faith, tritt auf die Glau-bens-bahn,
walk on the path of faith,

55

die Glau-bens-bahn,
the path of faith, tritt auf die Glau-bens-bahn!
walk on the path of faith!

60

66



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

3. Recitativo

Basso

Der Hei-land ist ge - setzt in Is - ra-el zum Fall und Auf - er - ste - hen. Der
The Sav - iour is the symbol of Is - ra-els de - spir and re - sur - rec - tion. This

Viola da gamba
Organo

6 7 8
4 4 5
2 2 3

4

ed - le Stein ist son - der Schuld, wenn sich die bö - se Welt so hart an ihm ver - letzt, ja
no - ble stone is with - out flaw, al - though this wick - ed world is bruised by its at - tack, yes,

6 5

7

ü - ber ihn zur Höl - len fällt, weil sie bos - haf - tig an ihn ren - r
e - ven falls head - long to hell, still these ma - li - cious fools, un - heed

6 6

10

Huld und Gna - de nicht er - ken - net. Doch se - lig ist
grace and mer - cy do not per - ceive. How bless - ed *sen.* *Christ,* *der sei - nen*
Christ, who on this

4 7 6 64

14

Glau - bens - grund, der sei - nen Glau - bens
cor - ner - stone, who on this c - ne *uf* *en Eck - stein le - get,* weil er da - durch Heil*
- his faith's foun - da - tion, and there will find health

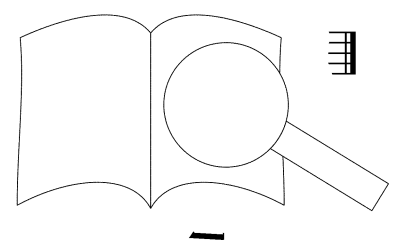
18

und Er - ¹
and for - g *ness - grant - ed,* *weil er da - durch Heil*
ness - grant - ed, and there will find health

21

Er - g, Heil und Er - lö - sung fin - det.
ness, health and for - give - ness grant - ed.

6 6 6 6 6 5
4 5 4 3



* Im Libretto von 1715 steht: „gründet“. Siehe den Kritischen Bericht. / *The libretto of 1715 reads: “gründet”. See the Critical Report.*

4. Aria

Adagio

Flauto dolce

Viola d'amore

Soprano

Viola da gamba
Organo

3

6

9

der ü -
sur - pass -

11

Schät - ze, hilf, dass ich zu al - ler Zeit durch den Glau - ben auf dich set - ze mei - nen Grund der Se - lig -
 trea - sure, help, that I for - ev - er will, through my faith de - serve your bless - ing, the foun - da - tion of my

14

keit,
 joy,

17

der ü - ber al - le
 sur - pass - ing earth - ly

20

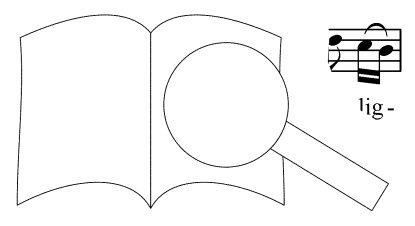
ze, dass ich zu al - ler Zeit, hilf, dass ich zu al - ler Zeit
 , that I for - ev - er will, through my faith for - ev - er will,

set - ze mei - nen Grund der Se - lig - keit und mich nicht an dir ver - let - ze, und mich nicht an _ dir ver -
bless - ing, the foun - da - tion of my joy, and not _ by this stone of - fend - ed, and not by _ this stone of -

let - ze, _ Stein, _ der ü - ber al - le _ S
fend - ed, stone, _ sur - pass - ing earth - ly _

re, _

dass ich zu al - ler Zeit durch den Glau - ben auf _ dich
.help, that I _ for - ev - er will, through my faith de - serve your



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

keit, hilf, dass ich zu al-ler Zeit durch den Glau-ben auf dich set - ze mei-nen Grund der Se-lig-keit, der Se-lig-
 joy, help, that I for - ev - er - will, through my faith de - serve your bless - ing, the _foun - da - tion of my joy, of my —

keit!
 joy!

5. Recitativo

Basso

Es är - gre sich die klu - ge Welt, dass Got - tes Sohn ver - lässt den
 The clev - er world is trou - bled now, that God's own Son would leave his

Viola da gamba
Organo

3

ho - hen Eh - ren - thron, dass er in Fleisch und Blut sich klei - det und in der Mensch - heit lei -
 loft - y throne on high, would clothe him - self in mor - tal flesh and like man - kind would

6

det. Die größ - he den muss
 The gr - e - at - est ar - th - com -

tr

9

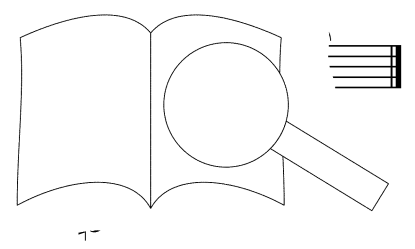
vor des Höchs - ten Rat zur größ - te Jott be - schlos - sen hat, kann die Ver -
 pared to God's true wis - dom, seems ways of might - y God are too mys -

12

nunft doch nicht die bli - de Lei - te - rin ver - führt die
 te - rio when blind lead the blind, di - sas - ter

15

blin - den, die bli - de Lei - te - rin ver - führt die geist - l
 all fol - low, when blind lead the blind, di - sas - ter sure



6. Duetto

Andante

Flauto dolce
Oboe
Viola d'amore*

Seele

Soprano

Jesus

Basso

Viola da gamba
Organo

4

8

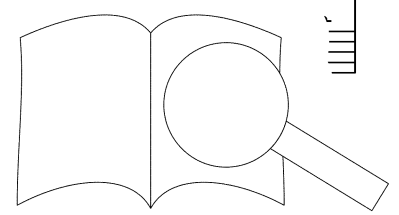
12

16

Soprano

soll ich dich, Liebs - ter der See - len, um - fas - sen,
shall I em - brace you, oh lov - er of souls? —

* Zur Besetzung der Oberstimme und der Oktavlage der Viola d'amore siehe Vorwort.
Concerning the instrumentation of the upper part and the high register of the viola d'amore, see Foreword.

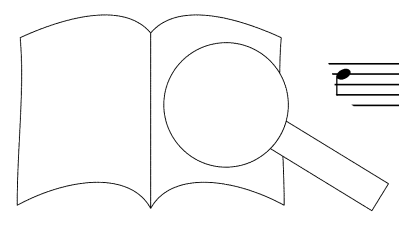


wie soll ich dich, Liebs - ter der See - len, um - fas - sen, wie
 how shall I em - brace you, be - lov - ed of souls, how
 al - les ver - las - sen, du musst dich ver - leug - nen und al - les ver -
 leave all be - hind you, de - ny your - self whol - ly and leave all be -

soll ich dich, Liebs - ter, wie soll
 shall I em - brace you, how sho'
 las - sen, du musst dich, du musst dich
 hind you, de - ny, de - ny your - self, nen,

See - len, um - fas - sen, der See - len, um - fas - sen?
 lov - ed of souls, ho en ou, be - lov - ed of souls?
 dr - ug d al - les ver - las - sen, du musst dich ver - leug - nen und
 of of and leave all be - hind you, de - ny your - self whol - ly and

Wie soll ich er - ken - nen das e - wi - ge Licht,
 How shall I en - coun - ter the heav - en - ly light,
 - ver - las - sen!
 I be - hind you.



wie soll ich er-ken-nen das e-wi-ge Licht, wie
how shall I en-coun-ter the heav-en-ly light, how

är - gre dich nicht, er - ken - ne mich gläu - big und är - gre dich
anx - ious no more, just know me by faith and be anx - ious no

soll ich er-ken-nen, wie soll ich er-ken-nen dar
shall I en-coun-ter, how shall I en-coun-ter

nicht, er-kenn' mich, er-ken-ne mich gläu-big, er-
more, just know me, just know me by faith, - just

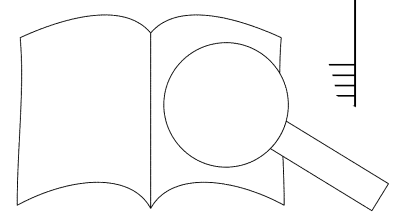
wie soll ich er-ken-nen das
how shall I en-coun-ter the

ken - ne mich gläu - big
know me by faith and

är - gre dich nicht, er -
more, just

wie soll ich er-ken-nen das e
how shall I en-coun-ter the hec

mich gläu-big, er-ken-ne mich gläu-big und är
e by faith, - just know me by faith and be ar



Komm, leh - re mich, Hei - land, die
Come, teach me now, Sav - iour, to

ken - ne - mich - gläu - big - und - är - gre dich nicht!
know me - by - faith and - be - anx - ious no more!

Er - de ver - schmä - hen,
scorn earth - ly plea - sures,

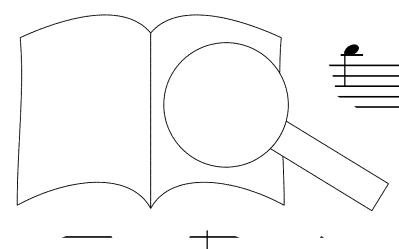
Komm, See - le, durch Lei - den - zur - hen, -
Come, soul, through sor - row - to - s - ing, -

leh - re - mich, Hei - land, die
teach me - now, Sav - iour to - hen, komm, leh - re mich,
come, teach me now,

komm, See - le, durch Lei - den - zur - Freu - de - zu - ge - hen, komm,
come, soul, through sor - row to joy - you - are - pass - ing, come,

de ver - schmä - hen, komm, Hei - land,
earth - ly plea - sures, come, Sav - iour,

le, durch Lei - den zur Freu - de zu ge - hen, komm, Se
through sor - row to joy you are pass - ing, come, s

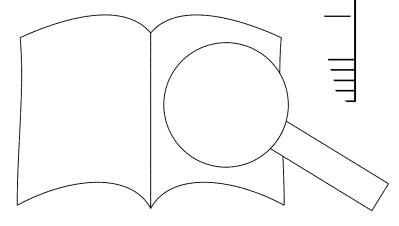


komm, leh - re mich, Hei - land, die Er - de ver - schmä - - -
come, teach me now, Sav - iour to scorn earth - ly plea - - -
 Lei - - - den - zur - Freu - de zu ge - hen, komm, See - le, durch Lei - den - zur
sor - - - row - to - joy you are pass - ing, come, soul, through sor - row - to

hen! Ach, zie - he mich, Liebs - ter, so folg
sures! Oh, draw me, be - lov - ed, how g'
 Freu - de zu ge - hen! Dir
joy you are pass - ing! I'll

- he - mich, Liebs - ter, so
draw - me, be - lov - ed, how
 schenk ich die Kro - ne nac' dir schenk ich die
grant you your crown, all y e I'll grant you your

ach, zie - he mich, Liebs - ter, so folg
oh, draw me, be - lov - ed, how glad
 nach Trüb - sal und Schmach, dir schenk ich die Kro
your trou - bles are past, I'll grant you your crow



7b 5 | 6h 4 3

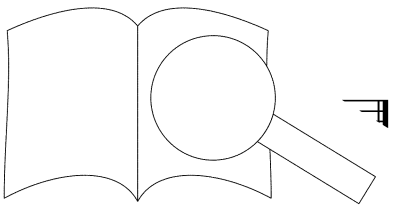
— ach, zie - he mich, so folg ich dir nach, zie - he mich, Liebs - ter, so folg ich dir nach, so
 — oh, draw me, how — glad - ly I'll come, draw me, be - lov - ed, how glad - ly — I'll — come, how

Schmach, nach Trüb - sal und Schmach, dir schenk ich die Kro - ne nach Trüb - sal und
 past, your trou - bles are past, I'll grant you your crown, all your trou - bles are

4

folg — ich dir nach, ach, zie - he mich, Liebs -
 glad - - - ly I'll — come, oh, draw me, be - lov

Schmach, nach Trüb - sal und Schmach, dir schenk ich die Kro - ne nach Trüb - sal und Schmach.
 past, your trou - bles are past, I'll grant you your crown, all your trou - bles are past.



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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Autographe Originalpartitur, Faszikel 3 eines Konvoluts mit sieben weiteren Kantaten Bachs, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur: *Mus. ms. Bach P 45*.

Das blaugraue Titelblatt im Format 33,5 x 19 cm hat das Wasserzeichen Sachsenross mit Umschrift *LACHENDORF*. Die Originalpartitur besteht aus 6 Blatt im Format 33,5 x 20,5 cm mit dem Wasserzeichen Dreipaß (Weiß Nr. 116).¹ Die erste Notenseite ist überschrieben mit *Concerto á 1 Flaut. 1 Hautb. 1 Viola d'Amour. 1 Viola da Gamba. Sopr: é Baßo l col'Organo. di Joh: Seb: Bach*.

Die Originalpartitur gelangte nach Johann Sebastian Bachs Tod in den Besitz von Johann Christoph Friedrich Bach. Dieser hat – vermutlich anhand der Originalstimmen – zu den beiden obersten Notensystemen der ersten Notenseite *Flauto* und *Hautb.* und am Fuß der Seite *Dominica post Nativ: Christi* nachgetragen. Vermutlich um 1780 ging die Partitur dann in den Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach über. Er fügte das Titelblatt ein und beschriftete es mit *Dom. post Nativ. Xsti I von I. S. B.*² Um 1832 war die Partitur im Besitz von Georg Poelchau und gelangte 1841 in die damalige Königliche Bibliothek Berlin (heute Staatsbibliothek zu Berlin).

Die Partien für Blockflöte, Oboe und Viola d'amore sind in g-Moll (mit der Vorzeichnung *b*) im Kammerton, alle übrigen Stimmen in e-Moll im Chorton notiert. Dies entspricht der Stimmdifferenz von einer kleinen Terz, die in der Weimarer Schlosskirche zwischen der Orgel (Chorton) und den kammertönig gestimmten Instrumenten, hier Blockflöte, Oboe und Viola d'amore, bestand. Die zur Orgel gehörige Viola da gamba und die Singstimmen orientieren sich am Chorton der Orgel.

Die autographe Partitur enthält Spuren einer Revision, insbesondere in den Sätzen. Die Ausgabe gibt die korrigierte Partitur wieder, die noch erkennbaren Urfassungen sind in der Bach-Ausgabe.³

B. Textdruck in: *Contra Altus. Inventiones. An-dachts-Opffer, W*

Ferner sind zwei Partien des 19. Jahrhunderts vorhanden. Diese werden in der Ausgabe nicht wiedergegeben. Die Partitur ist im Preußischen Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. Bach P 45*. Die Partitur ist in der Universitätsbibliothek Wroclaw aufbewahrt. Da es sich um Abschriften der Originalpartitur handelt, bleiben die Abweichungen unberücksichtigt.

II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmäler- und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.⁴ Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert. Vorschlagsnoten werden generell nicht mit Bogen an die Hauptnote angebunden. Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext sind über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten hinweg die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schreibweisen bzw. Tilgung von Warnungssakzidentien (z. B. die Notation der Artikulation beim Singtext) – hinausgehen. Die Ersetzung erfolgt in der Weise dokumentiert. Manche Ergänzungen sind im Original freigezeichnet, Staccatopunkte sind durch deutlicher Analogien, die in den Quellen vorkommen, werden bereits im Notentext durch entsprechende Zeichen, Kursivdruck, Strichschraffur (z. B. für die Orgel) gekennzeichnet und bei Bedarf durch entsprechende Anmerkungen. Abweichungen von den Quellen werden alle wesentlichen durch entsprechende Anmerkungen festgehalten.

III.

In der Originalpartitur im ersten und vierten Satz (G-Schlüssel auf der ersten Linie) wechseln Violine, Diskant- und Viola da gamba verwendet Bach den G-Schlüssel. Entsprechend der heutigen Praxis wird die Violine im Violine- und Altschlüssel, die Viola d'amore im Violine- und Altschlüssel, die Viola da gamba im Bass- und Altschlüssel notiert. Die Singstimmen der Orgel und die Organo-Stimme wurden im Chorton und erscheinen in Kammerton-Stimmung.

Die Instrumentalstimmen der Aria Nr. 4 hat Bach zahlreiche Artikulationsbögen eingetragen. Sicher sind diese auf die entsprechenden Motive zu übertragen. Auf eine Ergänzung wurde jedoch verzichtet.

Sofern nichts anderes vermerkt ist, beziehen sich die Anmerkungen auf die Quelle A und die Kammerton-Notation.

Folgende Abkürzungen werden verwendet:
B = Basso, Fl = Blockflöte, korr. = korrigiert, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Soprano, T = Takt, Vada = Viola d'amore, Vga = Viola da gamba

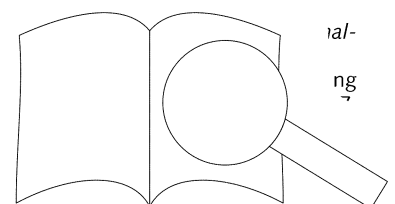
Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme, Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Lesart/Bemerkung.

¹ Vgl. Wisso Weiss, *Katalog der handschriften*, Leipzig 1985

² Vgl. Peter Wollny: „Johann des väterlichen Erbes“, in: *...*, insbesondere S. 59.

³ Vgl. NBA I/3.2, S. 47–50 u.

⁴ Vgl. *Editionsrichtlinien* MFG, *Forschungsinstitute in der Musikwissenschaft*, hrsg. von Bernhard R. Appel und ... Landgraf, Kassel 2000 (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 30).



1. Sinfonia

Ohne Satzüberschrift, mit Besetzungsangaben von der Hand Johann Christoph Friedrich Bachs: *Flauto und Hautb.*

1	Vada	Bogen nur 1.–3. Note
7	Org 2	unklare Korrektur, auch als es (notiert c) zu deuten
39	Org 6	<i>b</i> (notiert <i>g</i>)
53	Vga 6	<i>es</i> ¹ (notiert <i>c</i> ¹)
55	Vga 4	<i>es</i> ¹ (notiert <i>c</i> ¹)
67	Org 3	<i>c</i> (notiert <i>A</i>)
107	Vada 4	<i>a</i> ¹
111	Vada	<i>arpeg</i>
111–114	Vada	Arpeggio-Noten jeweils einzeln gehalst
116	Vada 3	bis T. 117.5 evtl. eine Oktave tiefer; Korrektur nicht eindeutig
132	Vga, Org 5	ohne \sharp
139	Vga 1	notiert <i>H</i> und <i>h</i> ; <i>h</i> wohl spätere Korrektur


2. Aria (Basso)

Überschrift *Aria Hautb. è Baſſo*

14	Ob 5	ohne <i>b</i>
	Ob 7, 8	außer <i>g</i> ² – <i>fis</i> ² auch <i>c</i> ² – <i>b</i> ¹ notiert
23	Ob 4	ohne <i>b</i>
57	B 2, 4	<i>es</i> (notiert <i>c</i>)


3. Recitativo (Basso)

Überschrift *Recit.*

6	B 3	A und B: ihn
7	B 14–16	Balkung unklar, auch  möglich
12	Org	letzte Note Bezifferung δ
14–16	B	B: Der seinen Glaubens-Bau auf diesen Eckstein gründet. Alfred Dürr ⁵ hält die Lesart der Partitur A <i>Der seinen Glaubensgrund auf diesen Eckstein leget</i> „für einen bloßen Irrtum Bachs, verursacht durch den nahegelegenen Gedanken an 1. Kor. 3,11 (»Einen andern Grund kann niemand legen...«); denn Bachs Lesart opfert den Reim einem Bild auf, das ohne Sinn bleibt.“

4. Aria (Soprano)

Überschrift *Aria Flauto. Viola d'amour. e Soprano*

27	Vada 1	Notenkopf verdickt und doppelt geh. wohl bedingt durch nachträgl. tur
28	Fl 14	ohne \sharp
31	Org 11–14	kurzer Bogen unter 12.–
37	Vada 10–14	nur ein Bogen unklarer L \grave{a} . T. 14
38	Fl 10–14	nur ein Bogen der L \grave{a} T. 15 u. a.
38	Vada 8–12	
39	Org 3–5, 7–10	jeweils kor

5. Recitativo (Basso)

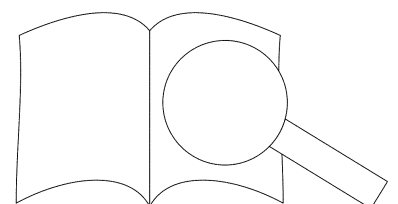
Überschrift *Recit.*

7	Org	+. Note
13	Org	
14	Or	

6. Duett

Überschrift *ce*
Rolle *ce* in **B**

ungenau gesetzt
f (notiert *D*)



⁵ Vgl. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. 1, Kassel u. a. 1971, S. 141.