

Johann Sebastian
BACH

Erschallet, ihr Lieder
Sound forth, now with singing
BWV 172

Zweite Leipziger Fassung (in C) / Second Leipzig version (in C major)

Kantate zum 1. Pfingsttag
für Soli (SATB), Chor (SATB)
Fagott, 3 Trompeten, Pauken, obligate Orgel (Oboe, Violoncello)
2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo
herausgegeben von Ulrich Leisinger

Cantata for Whit Sunday
for soli (SATB), choir (SATB)
bassoon, 3 trumpets, timpani, obbligato organ (oboe, violoncello)
2 violins, 2 violas and basso continuo
edited by Ulrich Leisinger
English version by Jean Lunn

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

Partitur / Full score



Carus 31.172

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
Faksimiles	8
1. Coro	10
Erschallet, ihr Lieder	
<i>Sound forth, now with singing</i>	
2. Recitativo (Basso)	23
Wer mich liebet	
<i>He who loves me</i>	
3. Aria (Basso)	23
Heiligste Dreieinigkeit	
<i>O most holy Trinity</i>	
4. Aria (Tenore)	28
O Seelenparadies	
<i>O all souls' paradise</i>	
5. Aria (Duetto Soprano/Alto)	31
Komm, lass mich nicht länger warten	
<i>Come and let me wait no longer</i>	
6. Chorale	36
Von Gott kömmt mir ein Freudenschein	
<i>From God I know the light of joy</i>	
Anhang	38
Unbezeichnete Obligatstimme (Oboe)	
zu Satz 5, Aria (Duetto Soprano/Alto)	
Kritischer Bericht	39

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.172), Studienpartitur (Carus 31.172/07),
Klavierauszug (Carus 31.172/03),
Chorpartitur (Carus 31.172/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.172/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.172), study score (Carus 31.172/07),
vocal score (Carus 31.172/03),
choral score (Carus 31.172/05),
complete orchestral material (Carus 31.172/19).

Vorwort

Die Kantate *Erschallet ihr Lieder* BWV 172 von Johann Sebastian Bach ist für das Pfingstfest bestimmt und erklang erstmals am 20. Mai 1714 in Weimar. Sie gehört damit zu den ersten Werken, die Bach am Weimarer Hof nach seiner Beförderung zum Konzertmeister in Erfüllung des Auftrags, „monatlich neue Stücke“ zu liefern, schrieb. Als Textdichter gilt der Weimarer Oberkonsistorialsekretär Salomo Franck (1659–1725). Die Kantate scheint zu Bachs Favoritstücken gehört zu haben, denn sie ist später auch in Köthen und Leipzig, wo sie in den ersten Kantatenjahrgang integriert wurde, mehrfach aufgeführt worden. Durch den Verlust der Originalpartitur und die Vielzahl an Aufführungen, die eine Anpassung an lokale Bedingungen und damit das Ausschreiben von Ersatz- und Zusatzstimmen in unterschiedlichen Tonarten erforderte, ist die Quellenlage recht unübersichtlich. Anhand des Originalstimmensatzes¹ lassen sich wenigstens vier unterschiedliche Aufführungsstadien, teils in C-Dur, teils in D-Dur, festmachen. Es ist aus musikalischen Gründen nicht ausgeschlossen, dass das Werk in den Sätzen 1, 3 und 4 auf eine weltliche Festkantate zurückgeht.

In Weimar wurde die Kantate 1714 in C-Dur aufgeführt; die Anfertigung von zwei Neustimmen für Fagott und Violoncello durch einen sonst nicht bekannten Schreiber könnte auf eine Aufführung in Köthen zwischen 1717 und 1723 (oder auf den Verleih des Materials) hinweisen. Da die Singstimmen, die zweite Violinstimme, der Continuo und die Holzbläser der ältesten Fassung nicht erhalten sind, kann der Notentext der Weimarer Fassung heute nicht mehr in allen Details rekonstruiert werden. Am 1. Pfingsttag 1724, der auf den 28. Mai fiel, wurde die Kantate erstmals in Leipzig aufgeführt. Bei dieser Gelegenheit wurden die neuangefertigten Stimmen in D-Dur notiert, um den Unterschied in der Höhe des Stimmtons zwischen Weimar und Leipzig auszugleichen. Für die Aufführungen, die am 1. Pfingsttag 1731 morgens in St. Nikolai, nachmittags in St. Thomas stattfanden, ließ Bach das Weimarer Material ergänzen. Wahrscheinlich konnte sein damaliger Hauptkopist Johann Ludwig Krebs noch auf die heute verschollene Originalpartitur zurückgreifen, denn die Stimmen weisen keine auffälligen Schreibfehler auf, wie sie bei der Rücktransposition aus D-Dur auftreten können. Bach hat nur die unbezeichnete Obligatstimme zu Satz 5 selbst geschrieben, möglicherweise war diese ursprünglich für ein transponierendes Instrument (Oboe d'amore?) bestimmt; vielleicht wollte Bach auch nur die Melodie stärker als zuvor auszieren. Eine weitere, aber nicht sicher datierbare Aufführung in Leipzig ist durch eine zusätzliche autographe Stimme belegt, bei der Bach die beiden Obligatstimmen zu Satz 5 der Orgel zuwies.

Die Kantate wurde im 18. Jahrhundert nicht nur in Leipzig aufgeführt: Die Leipziger Musikalienhandlung Breitkopf bot seit 1761 handschriftliche Kopien an, wovon unter anderem der Bach-Schüler Johann Philipp Kirnberger für die Musiksammlung der Prinzessin Amalia von Preußen Gebrauch machte. Wilhelm Friedemann Bach hat die Kantate nachweislich zwischen 1750 und 1764 in Halle aufgeführt;

das Aufführungsmaterial in C-Dur gelangte später an Carl Philipp Emanuel Bach und diente in den späten 1780er Jahren als Grundlage für eine Partiturnote, die sein Hauptkopist Johann Heinrich Michel anfertigte. Einstudierungen sind auch für das frühe 19. Jahrhundert durch die Sing-Akademie zu Berlin unter ihrem Leiter Carl Friedrich Zelter belegt.

Auffälligstes Kennzeichen der Kantate *Erschallet, ihr Lieder* BWV 172 ist die selbständige Rolle der Trompeten, die nicht nur in zeittypischer Weise im Eingangschor, sondern auch in der Bass-Arie „Heilige Dreieinigkeit“ eingesetzt werden. Einzigartig in Bachs Schaffen ist dabei, dass die Trompeten und Pauken hier ohne Begleitung des Orchesters zu Continuo und Singstimme hinzutreten. Dieser Arie geht ein Arioso voran, das die Evangelienlesung zum 1. Pfingsttag (Joh. 14,23) aufnimmt. Das Jesuswort „Wer mich liebt, der wird mein Wort halten“, das den Anhängern Jesu die Liebe Gottes verheißt, wird als Arioso vertont, wobei die Bass-Stimme die Vox Christi symbolisiert. Die auf das Satzpaar Arioso – Arie folgende Tenorarie spielt auf das Wehen des Heiligen Geistes an; zur Singstimme und dem Continuo treten hier nur die höheren Streicher im Unisono hinzu. Dieses Bild wird im nachfolgenden Duett zwischen Sopran und Alt wieder aufgenommen, das sich als ein außerordentlich kunstvoll gestalteter Satz erweist: Zwei vokale und zwei instrumentale Obligatstimmen bilden ein inniges Quartett. In der instrumentalen Oberstimme erklingt eine stark ausgezeichnete Fassung des Pfingstchorals *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott*. Leider ist die autographe Stimme, die ohnehin nur die Oberstimme dieses einen Satzes enthält, nicht bezeichnet: Gegen eine Solovioline spricht die Tatsache, dass sich in der ersten Violinstimme explizit ein Tacetvermerk findet; nach Umfang (c¹–f²) und Spieltechnik kommt in erster Linie die Oboe in Frage. Bei der letzten nachgewiesenen Aufführung hat Bach die beiden Obligatstimmen (Violoncello und Oboe?) der Orgel zugewiesen. Der nachfolgende Choral mit der vierten Strophe des bekannten Liedes „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ von Philipp Nicolai ist – wie häufig in den Weimarer Kantaten – fünfstimmig, da die erste Violine (solistisch?) obligat zum durch Instrumente verstärkten Singstimmensatz geführt wird. In einzelnen Aufführungen ließ Bach den Eingangschor danach noch einmal wiederholen. Hierauf weisen entsprechende Vermerke in den Originalstimmen.

Die hier vorgelegte Fassung in C-Dur gibt das Werk in seiner letzten von Bach in Leipzig ausgearbeiteten Gestalt wieder. Aus dem Textdruck² zur Aufführung am 13. Mai 1731 ergibt sich eindeutig, dass die Kantate bei den späten Leipziger Aufführungen mit dem Choral schloss, der Eingangschor also nicht wiederholt wurde.

¹ Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. Bach St 23*, sowie Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, Signatur: *Ms R 1*.
² *Texte zur Leipziger Kirchenmusik*, Faksimileausgabe, hrsg. von Martin Petzoldt, Stuttgart: Carus, 2000 (Carus 24.400).

Die Erstellung des Notentextes bereitet keine Probleme, da die Leipziger Stimmen – mit Ausnahme möglicher Dubletten für die Violinstimmen und den Continuo – vollständig erhalten sind. Obwohl die Originalstimmen mehrfach für Aufführungen genutzt wurden, sind einige störende Notenfehler stehengeblieben, die aber durch kritischen Vergleich der Stimmen behoben werden konnten. Die Besetzung in Satz 5 stellt das einzige aufführungstechnische Problem dar: Der Befund der spätesten von Bach autorisierten Fassung mit obligater Orgel ist eindeutig. Will man hingegen – wie Bach dies 1731 dies tat – auf das obligate Violoncello und die Oboe nicht verzichten, so bleibt unklar, ob Bach in diesem Fall überhaupt eine ContinuoBegleitung vorgesehen hat. Angesichts der kammermusikalischen Natur des Satzes könnte der Verzicht auf eine Verstärkung durch Orgelcontinuo durchaus beabsichtigt gewesen sein.

Die Edition beruht mit freundlicher Genehmigung auf den in C-Dur stehenden Stimmen des Originalstimmensatzes, der heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz aufbewahrt wird.

Eine kritische Ausgabe der Kantate wurde erstmals 1888 von Alfred Dörffel in Band 35 der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (S. 35–70, Kritischer Bericht auf S. XV–XVIII), veröffentlicht. In der *Neuen Bach-Ausgabe* liegt sie, herausgegeben von Dietrich Kilian, seit 50 Jahren vor (NBA I/13, [1959], S. 33–64).

Salzburg, im November 2008

Ulrich Leisinger

Foreword

The cantata *Erschallet, ihr Lieder* (Sound forth, now with singing) BWV 172, by Johann Sebastian Bach was written for the Feast of Pentecost, and was first performed at Weimar on 20 May 1714. It was therefore one of the first works which Bach wrote at the Court of Weimar following his promotion to the position of Konzertmeister, which obliged him to provide “new pieces monthly.” The words were by the Weimar Consistorial Secretary Salomo Franck (1659–1725). This cantata appears to have been one of Bach’s favorite works, because it was later performed several times at Cöthen and at Leipzig, where it was integrated into the first annual cycle of cantatas. Owing to the loss of the original score and the number of performances, which necessitated adaptation to comply with local conditions, and therefore the writing of replacement and additional parts in different keys, the original musical text is difficult to establish. The original parts¹ reveal at least four different versions, some in C major, others in D major. On musical grounds it is not impossible that the 1st, 3rd and 4th movements of this work originated as a festive secular cantata.

At Weimar the cantata was performed in 1714 in C major; the writing of two new parts for bassoon and cello, by an otherwise unknown copyist, could indicate a performance at Cöthen between 1717 and 1723, or possibly the material was lent out for performance elsewhere. Since the voice parts, the second violin part, the continuo and woodwind parts of the earliest version have not survived, the musical text of the Weimar version cannot be reconstructed in every detail. On Pentecost Sunday 1724, which fell on 28 May, this cantata was performed in Leipzig for the first time. On that occasion new parts in D major were used, as a result of a difference in pitch between Weimar and Leipzig. For the performances, which took place on Pentecost Sunday 1731 at St. Nikolai in the morning and at St. Thomas in the afternoon, Bach had additions made to the Weimar material. Presumably his principal copyist, Johann Ludwig Krebs, had the use of the original full score, now lost, because the parts contain no noticeable copying errors, such as would probably have occurred had they been re-transposed from D Major. Bach himself wrote out only the unnamed obbligato part of the 5th movement, possibly because this had originally been intended for a transposing instrument (oboe d’amore?); perhaps Bach merely wanted to embellish the melody more than previously. A later performance in Leipzig, whose date is uncertain, is indicated by an additional autograph part, in which Bach allotted the two obbligato parts of the 5th movement to the organ.

During the 18th century this cantata was not only performed in Leipzig: the Leipzig music dealer Breitkopf offered manuscript copies for sale from 1761 onwards. This offer was taken up by, among others, Bach’s former pupil

¹ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Shelf mark *Mus. ms. Bach St 23*, and Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, shelf mark *Ms R 1*.

Johann Philipp Kirnberger for the Music collection of Princess Amalia of Prussia. Wilhelm Friedemann Bach is known to have performed this cantata in Halle between 1750 and 1764. The performance material in C major later came into the possession of Carl Philipp Emanuel Bach, and during the late 1780s it served as the basis for a full score written by his principal copyist Johann Heinrich Michel. The work is known to have been studied during the early 19th century at the Berlin Sing-Akademie under its director Carl Friedrich Zelter.

The most striking feature of this cantata *Erschallet, ihr Lieder*, BWV 172, is its independent use of the trumpets, which appear not only in the opening chorus, as was customary at that time, but also in the bass aria "Heilige Dreieinigkeit." Unique in Bach's work, the trumpets and timpani play here without the rest of the orchestra, with only the continuo and voice. This aria is preceded by an *arioso* which quotes from the Gospel for Pentecost Sunday (John 14:23). The words of Jesus "He who loves me keeps all my commandments," promising God's love to the followers of Jesus, are set as an *arioso*, with the bass soloist symbolizing the *Vox Christi*. The tenor aria which follows this paired *arioso* and aria refers to the descent of the Holy Spirit from on high; the voice and continuo are accompanied only by the upper strings in unison. This image is taken up in the following duet for soprano and alto, a movement revealing extraordinary skill in its construction: two vocal and two obbligato instrumental parts form a finely conceived quartet. The higher instrumental part presents a richly decorated version of the Pentecost hymn *Komm Heiliger Geist, Herre Gott*. Unfortunately the autograph part, the only extant source for this movement, does not name the instrument. It may be a solo violin, but the 1st violin part contains an explicit *tacet* indication. The compass (c¹-f²) and the musical character suggest an oboe. At the last known performance under Bach he had these two obbligato parts (cello and oboe?) played on the organ. The following chorale with the fourth verse of the well-known hymn „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ by Philipp Nicolai is – as often in the Weimar cantatas – in five parts, since the 1st violin (solo?) plays an obbligato part while other instruments double the voices. In some performances Bach repeated the opening chorus at the end. This repetition is indicated in the original parts.

The version in C major published here presents the work in the form which Bach finally employed at Leipzig. The libretto² printed for the performance on 13 May 1731 shows clearly that at the later Leipzig performance the cantata ended with the chorale, the opening chorus not being repeated.

Editing the musical text has presented no problems, as the Leipzig parts – with the possible exception of doubles of the violin and continuo copies – have survived in full. Although the original parts were used for several performances some disturbing wrong notes remain in them, but those have been corrected as the result of comparison between parts. The scoring of the 5th movement posed the only technical problem: the final version authorized by

Bach with obbligato organ is unambiguous. However, if one wishes – as Bach did in 1731 – to use the obbligato cello and oboe, it is uncertain whether he also wanted continuo accompaniment. In view of the chamber music character of this movement the intention may have been to do without organ continuo.

This edition is based, by kind permission, on the original set of part in C major, now preserved in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (*Mus. ms. Bach St 23*).

The earliest scholarly edition of this cantata, edited in 1888 by Alfred Dörffel, was published in Volume 35 of the Bachgesellschaft Complete Edition (p. 35–70, critical report on p. XV–XVIII). In the *Neue Bach-Ausgabe*, edited by Dietrich Kilian, it has been available for 50 years (NBA, I/13, [1959] p. 33–64).

Salzburg, November 2008
Translation: John Coombs

Ulrich Leisinger

² Texte zur Leipziger Kirchenmusik, facsimile publication, ed. by Martin Petzoldt, Stuttgart: Carus, 2000 (Carus 24.400).

Avant-propos

La cantate *Erschallet ihr Lieder* (Résonnez cantiques) BWV 172 de Johann Sebastian Bach est écrite pour la Pentecôte et fut interprétée pour la première fois le 20 mai 1714 à Weimar. Elle appartient ainsi aux premières œuvres écrites par Bach à la Cour de Weimar après sa promotion au titre de Konzertmeister afin de respecter sa mission de livrer „des nouvelles pièces chaque mois“. Le texte est attribué à Salomo Franck (1659–1725), secrétaire du Consistoire supérieur de Weimar. La cantate semble avoir été l'une des pièces préférées de Bach, car elle a ultérieurement également été interprétée plusieurs fois à Köthen et Leipzig, où elle a été intégrée dans le premier cycle de cantates. A cause de la perte de l'original de la partition et du nombre important d'exécutions ayant demandé une adaptation aux conditions locales et donc l'écriture de parties de remplacement et complémentaires dans différentes tonalités, les sources sont plutôt confuses. Grâce au jeu de parties séparées original¹, on peut au moins déterminer quatre stades différents d'interprétation, en partie en do majeur, en partie en ré majeur. Pour des raisons musicales, il n'est pas exclu que les mouvements 1, 3 et 4 de l'œuvre se réfèrent à une cantate festive profane.

A Weimar, la cantate a été donnée en 1714 en do majeur ; l'écriture de deux nouvelles parties pour basson et violoncelle par un copiste inconnu par ailleurs pourrait laisser penser qu'elle a été exécutée à Köthen entre 1717 et 1723 (ou que le matériel a été prêté). Comme les parties vocales, la partie de deuxième violon, le continuo et les bois de la version la plus ancienne n'ont pas été conservés, le texte musical de la version de Weimar ne peut aujourd'hui plus être reconstitué dans tous les détails. La cantate a été jouée pour la première fois à Leipzig le 1^{er} jour de la Pentecôte 1724, qui tombait un 28 mai. A cette occasion, les parties nouvellement écrites ont été notées en ré majeur pour compenser la différence de hauteur de diapason entre Weimar et Leipzig. Bach a fait compléter le matériel de Weimar pour les représentations du 1^{er} jour de la Pentecôte de 1731, le matin à Saint-Nicolas, l'après-midi à Saint-Thomas. Son principal copiste de l'époque, Johann Ludwig Krebs, a probablement encore pu se référer à la partition originale aujourd'hui perdue, parce que les voix ne comportent pas d'erreurs flagrantes d'écriture comme cela peut être le cas dans la transposition pour repasser de ré majeur en do majeur. Bach a écrit lui-même seulement la partie obligée non attribuée du 5^e mouvement, à l'origine celle-ci était probablement prévue pour un instrument transpositeur (hautbois d'amour ?) ; peut-être que Bach voulait aussi simplement ornementer davantage la mélodie. Une autre exécution à Leipzig, qui ne peut toutefois pas être datée de façon sûre, est documentée par une partie autographe supplémentaire dans laquelle Bach attribue les deux parties obligées du 5^e mouvement à l'orgue.

Au 18^e siècle, la cantate n'a pas seulement été donnée à Leipzig : Le magasin de musique de Leipzig, Breitkopf, proposait depuis 1761 des copies manuscrites, utilisées notamment par Johann Philipp Kirnberger, élève de Bach, pour la collection de la Princesse Amalia de Prusse. Il est

avéré que Wilhelm Friedemann Bach a joué la cantate à Halle entre 1750 et 1764 ; le matériel en do majeur parvint ultérieurement à Carl Philipp Emanuel Bach et servit de base pour une copie de la partition réalisée par son principal copiste, Johann Heinrich Michel à la fin des années 1780. Il est prouvé qu'au début du 19^e siècle la Sing-Akademie (Académie de Chant) de Berlin sous la direction de Carl Friedrich Zelter a également travaillé cette cantate.

La particularité la plus évidente de la cantate *Erschallet, ihr Lieder* BWV 172 est le rôle indépendant des trompettes, utilisées non seulement dans le chœur d'entrée comme cela était d'usage à l'époque, mais aussi dans l'air de basse « Heilige Dreieinigkeit » (Sainte-Trinité). L'ajout des trompettes et des timbales au continuo et au chant, sans accompagnement de l'orchestre, est unique dans l'œuvre de Bach. Cet air est précédé d'un arioso qui reprend la parole d'Évangile du 1^{er} jour de Pentecôte (Jean 14,23). La parole de Jésus « Wer mich liebt, der wird mein Wort halten » (Celui qui m'aime gardera ma parole), qui promet l'amour de Dieu aux fidèles de Jésus, est mise en musique sous forme d'arioso dans lequel la basse symbolise la voix du Christ. L'air de ténor succédant à la paire de mouvements arioso – air fait allusion au souffle du Saint-Esprit ; seules les cordes du dessus à l'unisson s'ajoutent ici à la partie chantée et au continuo. Ce schéma est repris dans le duo suivant entre soprano et alto qui se révèle être un mouvement d'une conception particulièrement artistique : deux parties obligées vocales et deux parties obligées instrumentales forment un quatuor d'une grande profondeur. Dans la partie instrumentale supérieure résonne une version très ornementée du choral de Pentecôte *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* (Viens, Esprit Saint, Seigneur Dieu). Malheureusement la partie autographe, qui ne comprend de toute façon que la partie supérieure de ce mouvement, n'est pas attribuée : la mention explicite „tacet“ dans la partie de premier violon s'oppose à son attribution à un violon solo ; l'ambitus (do³–fa⁴) et la technique de jeu font surtout penser au hautbois. Lors de la dernière exécution dont on garde une trace, Bach a attribué les deux parties obligées (violoncelle et hautbois ?) à l'orgue. Le choral suivant avec la quatrième strophe du célèbre chant « Wie schön leuchtet der Morgenstern » (L'étoile du matin est d'une telle beauté) de Philipp Nicolai est – comme souvent dans les cantates de Weimar – écrit à cinq voix puisque le premier violon (solo ?) obligé est ajouté au mouvement vocal renforcé par des instruments. Lors de certaines représentations, Bach fit répéter ensuite le chœur d'entrée. Des annotations correspondantes dans les parties originales le montrent.

La présente version en do majeur reproduit l'œuvre dans la dernière forme retravaillée par Bach à Leipzig. L'impression² du texte correspondant à l'exécution du 13 mai 1731

¹ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, référence *Mus. ms. Bach St 23*, ainsi que Stadtbibliothek Leipzig, Musikbibliothek, Bibliothèque de musique, référence *Ms R 1*.

² *Texte zur Leipziger Kirchenmusik*, édition fac-similé, publiée par Martin Petzoldt, Stuttgart : Carus, 2000 (CV 24.400).

montre clairement que lors des dernières représentations à Leipzig, la cantate se terminait par le choral, le chœur d'entrée n'était donc pas repris.

La reconstitution du texte musical ne pose aucun problème puisque les parties séparées de Leipzig, à l'exception d'éventuelles doublures des parties de violon et du continuo, sont intégralement conservées. Bien que les parties originales aient été utilisées plusieurs fois pour des représentations, quelques erreurs de notes gênantes sont restées, mais elles ont pu être corrigées grâce à une comparaison critique des parties séparées. L'effectif du 5^e mouvement représente le seul problème technique d'exécution : la découverte de la dernière version autorisée par Bach avec orgue obligé est claire. Si par contre, comme Bach le fit en 1731, on ne souhaite pas renoncer au violoncelle obligé et au hautbois, il reste peu clair si Bach avait dans ce cas vraiment prévu un accompagnement de continuo. Au vu de la facture chambriste du mouvement, la renonciation à un renforcement par un continuo d'orgue pouvait tout à fait être délibérée.

L'édition se réfère aux parties en do majeur du jeu original aujourd'hui conservé à la Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (référence : *Mus. ms. Bach St 23*), avec son aimable autorisation.

Une édition critique de l'ensemble de la cantate a été publiée pour la première fois en 1888 par Alfred Dörffel dans le volume 35 de l'édition intégrale de la Bachgesellschaft (pages 35–70, rapport critique pages XV–XVIII). Elle existe dans la nouvelle édition Bach depuis 50 ans, éditée par Dietrich Kilian (NBA I/13, [1959] pages 33–64).

Salzbourg, novembre 2008

Ulrich Leisinger

Caro: ¹⁰ Clarino 1. 29

Da Capo Pulsi

Aria Ten. et Choro

Coro

BERLIN

Stimme der ersten Trompete von der Hand eines namentlich nicht bekannten Weimarer Kopisten, korrigiert von Johann Sebastian Bach und mit nachgetragenen Artikulationsangaben von Wilhelm Friedemann Bach (Satz 3, T. 3, 4? und 15).

Erschallet, ihr Lieder

Sound forth, now with singing

BWV 172

Zweite Leipziger Fassung / *Second Leipzig version*

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Coro

Tromba I
in Do/C

Tromba II
in Do/C

Tromba III
in Do/C

Timpani
in Do-Sol/c-G

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Fagotto

Soprano

Alto

Tenor

Oboe

Aufführungsdauer / Duration: ca. 25 min.

© 2009 by Carus-Verlag, Stuttgart – 2. Auflage / 2nd Printing 2019 – CV 31.172

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 Ulrich Leisinger
English version by Jean Lunn

8

Er - schal-let,
Sound forth, now

ihr Lie-der,
with sing-ing,

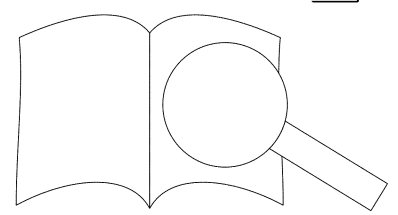
Er - schal-let,
Sound forth, now

ihr Lie-der,
with sing-ing,

Er - schal-let,
Sound forth, now

ihr Lie-der,
with sing-ing,

Er - schal-let,
Sound forth, now



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

Musical notation for the first system, including vocal lines and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal lines and piano accompaniment.

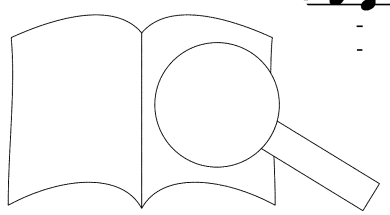
Musical notation for the third system, including vocal lines and piano accompaniment.

er - klin - get, ihr ten, - - - let, er - klin - - - get, er -
 and strings, join the us now with sing - - - ing, sound

er - kli and str' er - schal - - - let, er - klin - -
 sound forth, now with sing - -

sai-ten, er - schal - - - let, er - klin - - - get, er -
 cho-rus, sound forth, now with sing - - - ing, sound

get, ihr Sai-ten, er - schal -
 gs, join the cho-rus, sound forth, -



6 4 6 6 #

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

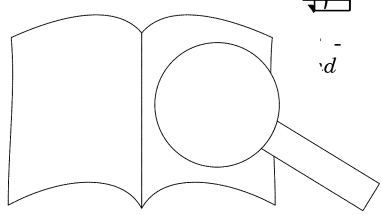
schal-let, ihr Lie - der, er Er -
 forth, now with sing - ing, c Sound

- get, er - schä Er -
 - ing, sound forth. ie cho - rus. Sound

schal - alin - get, ihr Sai - ten!
 forth strings, join the cho - rus. Er -
 Sound

ng, al-let, er - klin - get, ihr Sai - ten!
 rth, now and strings, join the cho - rus. d

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



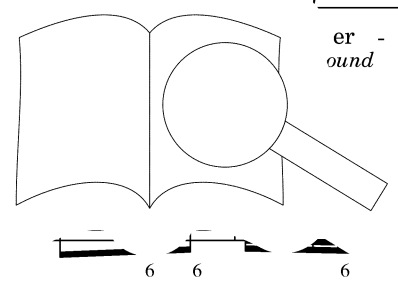
7 6 6 7 6 # 6 # 6

schal-let, ihr Lie-der, er - schal-let, ihr Lie-der, er - klin - get, ihr Sai-ten, er -
 forth, now with sing-ing, and nd forth, now with sing-ing, and strings, join the cho-rus, sound

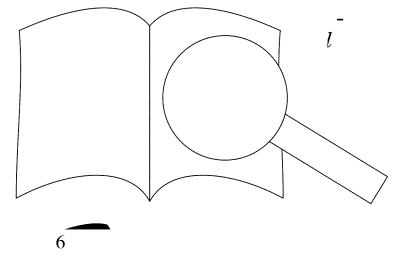
schal-let, ihr Lie- ten, er - schal-let, ihr Lie-der, er - klin - get, ihr Sai-ten, er -
 forth, now with sing- io - rus, sound forth, now with sing-ing, and strings, join the cho-rus, sound

schal' - get, ihr Sai-ten, er - schal-let, ihr Lie-der, er - klin - get, ihr Sai-ten, er -
 fo' ngs, join the cho - rus, sound forth, now with sing-ing, and strings, join the cho-rus, sound

er, er - klin-get, ihr Sai - ten, er - schal-let, ihr Lie-der.
 g-ing, and strings, join the cho - rus, sound forth, now with sing-ing, er -
 ound



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



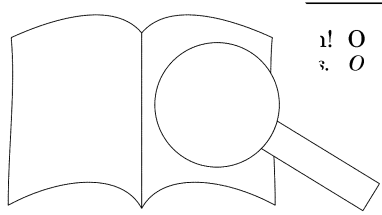
PROBENPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

- let, er - klin - - gr - - - ihr Lie - der, er - klin - get, ihr Sai - ten! O
 - - - now with sing - - - ing, and - - - strings, join the cho - rus. O

- let, er - - - schal - let, ihr Lie - der, er - klin - get, ihr Sai - ten! O
 - - - now with - - - sound forth, now with sing - ing, and strings, join the cho - rus. O

sch - - - klin - - - get, er - schal - let, er - klin - get, ihr Sai - ten! O
 - - - sing - - - ing, sound forth, now and strings, join the cho - rus. O

- let, er - klin - - - get, er - schal - let,
 th, - - - now with sing - - - ing, sound forth, now c



! O
 3. O

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

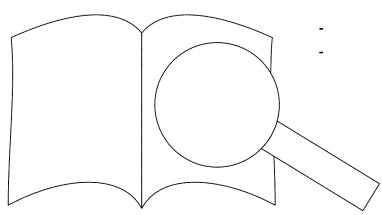
Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical notation for the fifth system, including vocal line and piano accompaniment.

se - - - - - i: 7
 sea - - - - -
 se - - - - -
 sea - - - - -
 se - - - - -
 sea - - - - -
 se - - - - -
 sea - - - - -
 - - - - - lig-s-te Zei-ten, o se-lig-s-te Zei-ten, o se - - - - -
 - - - - - son most glo-rious, O sea-son most glo-rious, O sea - - - - -

7b 7b 7b ——— 6 6 ——— 7 5 3



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

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

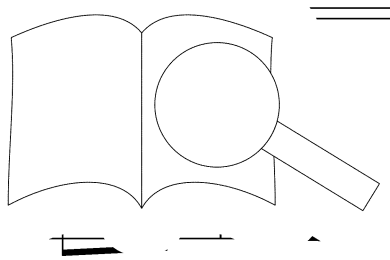
Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment.

- ligs-te Zei-ten, o
 - son most glo-rious, C

- ligs-te Zei-ten!
 - son most glo-rious!

se-ligs - te Zei-ten!
 sea-son most glo-rious!

a-ten, o se - ligs-te Zei-ten!
 glo-rious, O sea - son most glo-rious!



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

69

Musical notation for measures 69-75, top system (treble clef). The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music consists of a series of eighth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand.

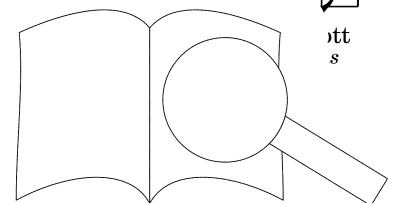
Musical notation for measures 69-75, middle system (bass clef). The notation includes a bass clef and a 4/4 time signature. The music consists of a bass line with eighth-note patterns.

Musical notation for measures 69-75, piano part (grand staff). The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music consists of a series of eighth-note patterns in both hands.

Musical notation for measures 69-75, bottom system (bass clef). The notation includes a bass clef and a 4/4 time signature. The music consists of a bass line with eighth-note patterns.

Musical notation for measures 69-75, empty staves. The notation includes a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The staves are empty, indicating a section where the music is not written.

Musical notation for measures 69-75, bottom system (bass clef). The notation includes a bass clef and a 4/4 time signature. The music consists of a bass line with eighth-note patterns.



tt
s

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

Va I

Va II

Gott will sich die zu
As tem-ples to God

Gott will sich die See-len zu Tem-
As tem-ples to serve him God deig

will sich die See-len zu Tem-peln be-rei-
tem-ples to serve him God deigns to pre-pare

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

Gott

zu Tem-peln be-rei-
n God deigns to pre-pare

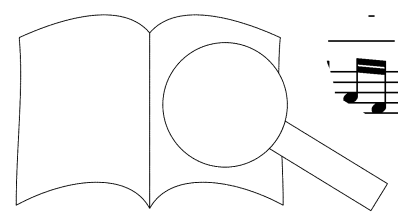
Ter-
d-

ten, die See-
us, to serve

ten, Gott will sich die See-len z'
us, as tem-ples to serve him G

ten, Gott will sich d
us, as tem-ples i

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



91

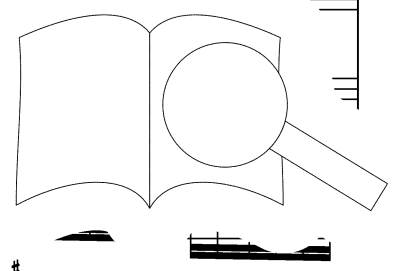
ten, zu Tem - peln be - rei - ten, Gott will sich die See - len zu Tem - peln be - rei -
 us, God deigns to pre - pare us, as tem - ples to serve him God deigns to pre - pare
 - len zu Tem - peln be - rei -
 him God deigns to pre - pare
 rei - ten, die See - len pe.
 us, to serve him to

7 6 5 6 6 5 6 6 5 3 9 8 6

98

ten, Gott will sich die
 us, as tem - ples to
 ten, Gott
 us, as

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



2. Recitativo (Basso)

Basso

Wer mich lie - bet, der wird mein Wort hal - ten, und mein
He who loves me keeps all my com - mand - ments; and my

Violoncello
Organo

8 7/4 2 - 8 5 3

3

Va - ter wird ihn lie - ben, und wir wer - den zu ihm kom - men und Woh - nung bei ihm ma - - -
Fa - ther too shall love him, and so both of us shall come then and make in him our dwell - - -

6

7 6 6 7

8

wer - den zu ihm kom - - - ihm ma - - -
both of us shall come m our dwell - ing.

6 5 4 3

3. Aria (Basso)

Tromba I
in Do/C

Tromba II
in Do/C

Tromba III
in Do/C

T'

b.

Fagotto
Violoncello
Organo

6 6 6

3

6 7 6 6 5 6 4 2

5

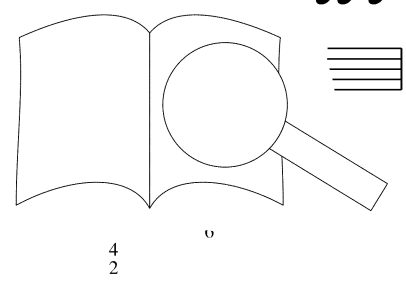
Hei-ligs-te Drei-ei - nig-keit, gro - ß - ott, gro - ßer Gott der Eh -
 O most ho - ly Trin - i - ty, O re, God, O great God of glo -

Fg
 Org, Vc

6 6 5 6 8 #
 3 4 6

8

6 5 6 6 5 6 4 6



* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report.

10

komm doch in der Gna - den - zeit, komm doch in der Gna - den - zeit bei uns ein - zu - keh -
 come in time of - grace to - be, come in time of grace to - be and re - turn in - spire

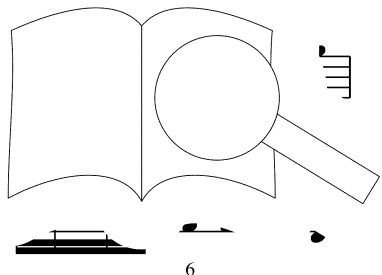
Org, Vc

13

ren, komm n doch, in die Her - zens -
 us. Come now, to the hearts that

15

nd sie gleich ge - ring und klein,
 hough they may be - poor and small:



17

doch, komm und lass dich doch er bit - ten, komm und keh - re bei uns
 now, come and let us call up - on thee; come, re - turn un - to us -

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

Fg

19

ein,
all,

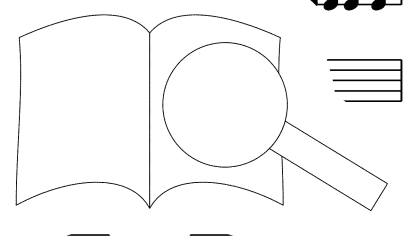
komm und laß dich doch er -
 come and let us call up -

6 7 6 6 4 2 b 6 5b

21

komm und zie - he bei uns
 come, re - turn un - to us

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



Hei - ligs - te Drei - ei - nig - keit, gro - ßer Gott, gro - ßer Gott, gro - ßer Gott der Eh -
 O most ho - ly Trin - i - ty, O great God, O great God, O great God of glo -

6 6 6 6 6 6 6 4 7 6 6 7 6

ren.
ries.
Fg

Org, Vc

6 6

6 7 6 8 6 5 6

4 2 6

Org, Vc

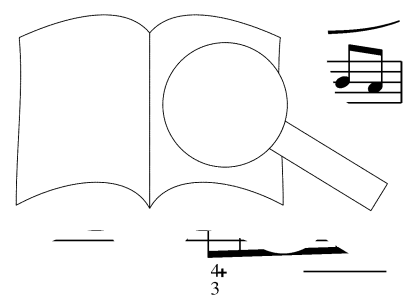
PROBENPARTIEMUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

4. Aria (Tenore)

Violino I, II
Viola I, II

Tenore

Violoncello
Organo



61

Geist, der nie ver - ge - het, der bei der
 spir - it that de - parts nev - er, which was cre -

5 6 5# 4# 2 6 5 7 5

66

Schöp - fung blies, der Geist, der nie ver - ge -
 a - - tion's voice, the spir - it that de - parts

4 6 6 7 # 5

72

het, der Geist, der nie ver - ge
 er, that de - parts, de - parts

4 4 5 #

77

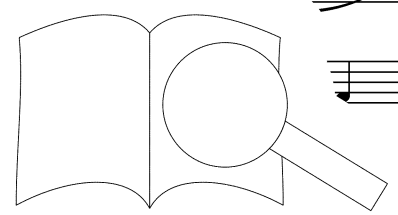
auf, auf, be - rei - te dich, der Trös - ter na - het sich,
 Rise, rise, make read - y now, his com - fort comes to you.

5 6 5 6 5 7 7

83

auf, auf, be - rei - te dich, der Trös - ter
 Rise, rise, make read - y now, his com - fort

6 7 7 8 7b 5



PROBEBE - PART FÜR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

5

sanf - ter — Him - mels-wind, komm, lass mich nicht län - ger war - ten, komm, —
 wind of — heav'n so - mild, come and let me wait — no long - er, come, —

Ich er - qui - cke dich, mein Kind, —
 I re - fresh you, O my child, —

7

komm, komm, du — sanf - - - ter Him -
 come, come, O — wind — — — of heav'n

ich er - qui - cke, ich er - qui - cke dich,
 I re - fresh you, I re - fresh — you,

9

we blow — — — — —

qui - cke dich, mein Kind, — .ne ich er - qui - cke dich, mein
 fresh you, O my child, — m- d, I re - fresh you, O my —

11

— he — durch den Her - zens - gar - ten!
 — up - on — my heart's bare gar - den.

er - qui — — — — —
 re - fresh — — — — —

mein
 my —

* Siehe den Kritischen Bericht / See the Critical Report.

13

Liebs-te Lie-be, die so sü-ße, liebs-te Lie-be, die so sü-ße, die so sü-ße, al-ler
 Love that now has o-ver- come me, love that now has o-ver come me, o-ver come me, O de-

Kind.
child.

16

Wol-lust Ü-ber-fluss, ich ver-geh, wenn ich dich mis-se, liebs-te Lie-
 sire that o-ver-flows, I shall die if thou go-from me, love that now

Nimm von mir den Gna-den-kuss,
Take of me a-gra-cious kiss,

nimm von mir
take of m

19

sü-ße, liebs-te Lie-be, die so - lust Ü-ber-fluss, liebs-te
 come me, love that now has o-ver .re that o-ver-flows, I shall

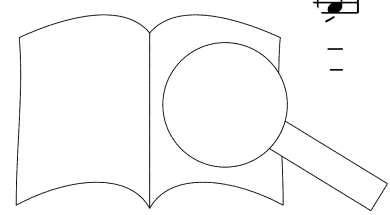
mir den Gna-den-kuss,
me a-gra-cious kiss,

ta.

mi den - kuss, den Gna-den-kuss, den Gna-den-
a-cious kiss, a-gra-cious kiss, a-gra-cious

22

wenn ich dich mis-se, ich ver-geh,
 me, if thou go-from me, I shall die,



— ich ver-geh, wenn ich dich mis - se. Sei im —
 — I shall die if thou go from - me! Through my —

mir den Gna - den - kuss, nimm von mir den Gna - den - kuss.
 me a gra - cious - kiss, take of - me a gra - cious kiss.

Ossia:

Glau - ben mir will - kom-men, höchs-te — Lie-be, komm he - rein, komm he - r —
 faith thou com'st to greet me; high - est — pas-sion, come a - gain, come a

Ich bin dein, und du bist in de: Carus-Verlag du bist
 I am yours and you ar & you are

rein! Du hast mir das sei
 gain! Of my heart th through

mein! Ich bin dein, und du bist
 mine. I am yours and you are

n mir will - kom-men, höchs-te — Lie-be, — komm he - rein, komm he - rein, komm he -
 nou com'st to - greet me; high - est pas - sion, - come a - gain, come a - gain, come a -

in de: Carus-Verlag du bist
 I am yours and you are mine, you are mine, I —

rein, komm he - rein! Du hast mir das Herz ge - nom - men,
 gain, come a - gain! Of my heart thou hast be - rept me,

bin dein, ich bin dein, und du bist mein, ich bin
 are mine, I am yours and you are mine, I am

sei im Glau - ben mir will - kom - men, höchs - te Lie -
 through my faith thou com'st to greet me; high - est pas -

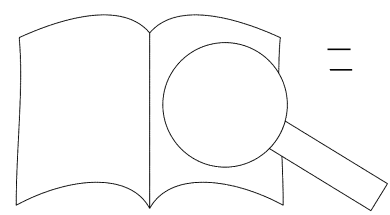
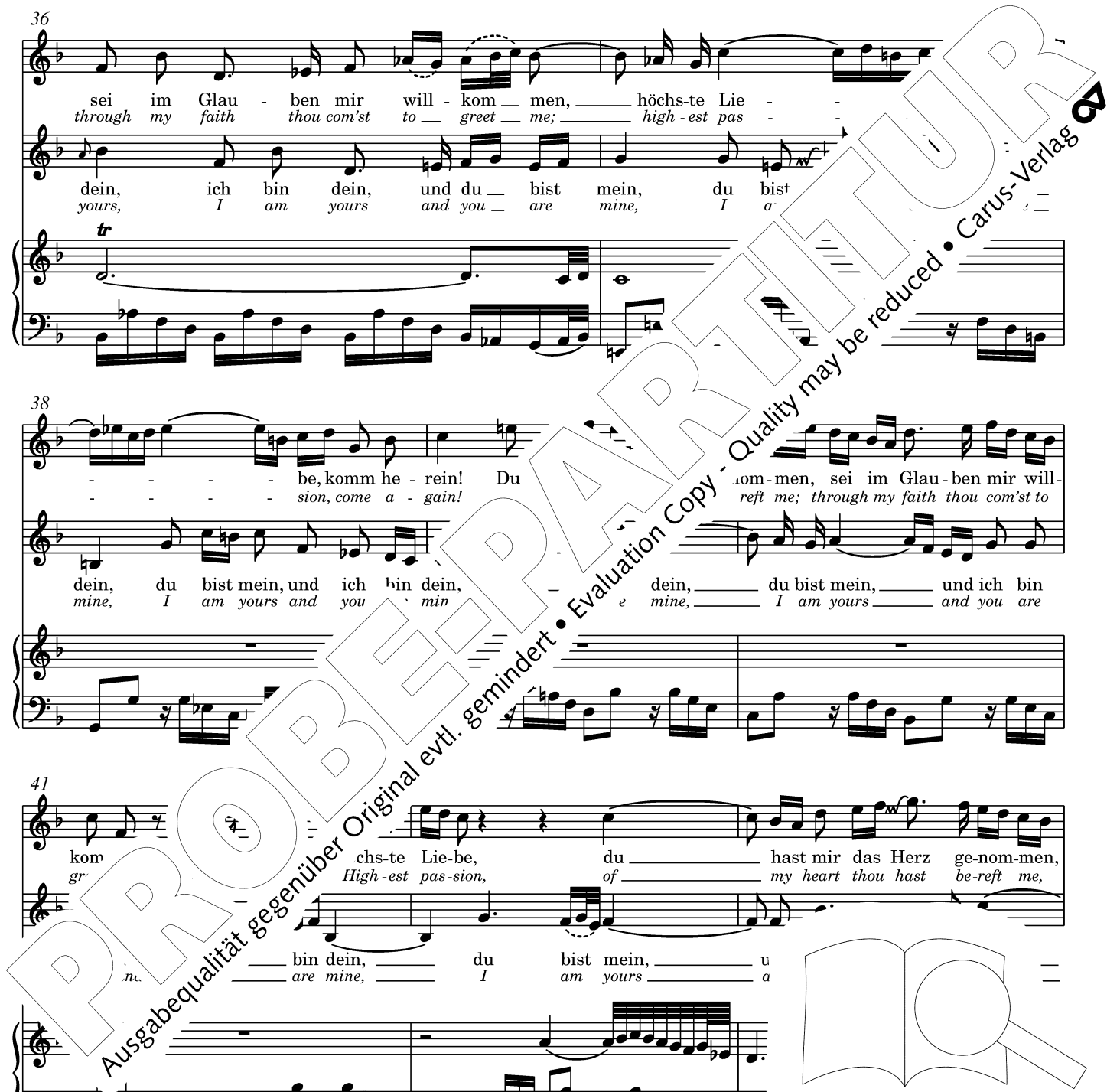
dein, ich bin dein, und du bist mein, du bist
 yours, I am yours and you are mine, I am

- - - be, komm he - rein! Du kom - men, sei im Glau - ben mir will -
 sion, come a - gain! rept me; through my faith thou com'st to

dein, du bist mein, und ich bin dein, dein, du bist mein, und ich bin
 mine, I am yours and you are mine, I am yours and you are

kom gr chs - te Lie - be, du hast mir das Herz ge - nom - men,
 High - est pas - sion, of my heart thou hast be - rept me,

bin dein, du bist mein, u
 are mine, I am yours a



44

sei im Glau - - ben mir will-kom-men, höchs-te Lie - be, komm he - rein!
 through my faith thou com'st to greet me; high-est pas - sion, come a - gain!

du bist mein, und ich bin dein, und ich, und ich bin dein!
 I am yours and you are mine, and you, and you are mine.

46

6. Chorale

Violino I

Soprano
Oboe
Violino II

Alto
Viola I

Tenore
Viola II

Fagot
Violoncello
Organo

Von Gott kömmt mir ein Freu - den - schein, wenn du mit dei - nen Äu - ge - lein mich
 O Herr Je - su, mein trau - tes Gut, dein Wort, dein Geist, dein Leib und Blut mich
 From God I know the light of joy, for thou with thy most gra - cious eye dost
 Lord Je - sus - Christ, my high - est good, thy word, thy pres - ence, and thy blood shall

6 5 6 9 6 6 6 6 6 5 6 6 5 6

5 (11)

freund - lich tust an - bli - cken. } Nimm mich freund - lich in dein Ar - me,
 in - ner - lich er - qui - cken. } Take me kind - - ly and em - brace me;
 look on me with kind - ness. }
 strength - en me in good - ness. }

Va I

freund - lich tust an - bli - cken. } Nimm mich freund - lich in dein Ar - me,
 in - ner - lich er - qui - cken. } Take me kind - - ly and em - brace me;
 look on me with kind - ness. }
 strength - en me in good - ness. }

freund - lich tust an - bli - cken. } Nimm mich freund - lich in
 in - ner - lich er - qui - cken. } Take me kind - - ly
 look on me with kind - ness. }
 strength - en me in good - ness. }

freund - lich tust an - bli - cken. } Nimm mich freund - lich in
 in - ner - lich er - qui - cken. } Take me kind - - ly
 look on me with kind - ness. }
 strength - en me in good - ness. }

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

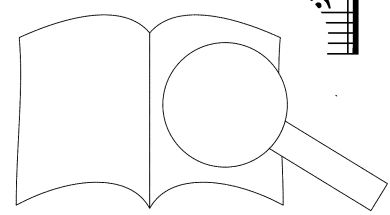
dass ich war - me werd von Gna - den: Auf dein Wort komm ich ge - la - den.
 Lord, in - fuse me with thy grac - es: I come long - ing to thy pres - ence.

dass ich war - me werd von Gna - den: Auf dein Wort komm ich ge - la - den.
 Lord, in - fuse me with thy grac - es: I come long - ing to thy pres - ence.

dass ich war - me werd von Gna - den: Auf dein Wort komm ich ge - la - den.
 Lord, in - fuse me with thy grac - es: I come long - ing to thy pres - ence.

dass ich war - me werd von Gna - den: Auf dein Wort komm ich ge - la - den.
 Lord, in - fuse me with thy grac - es: I come long - ing to thy pres - ence.

6 7 6 6 6 9 6 6 5 5 3 5



Anhang

Unbezeichnete Obligatstimme (Oboe) zu Satz 5, Aria (Duetto Soprano/Alto)

5. Aria (Duetto Soprano/Alto)

Musical staff 1: Treble clef, C major key signature, 4/4 time signature. Measure 1 has a fermata. Measure 2 has a '4' above it. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Musical staff 2: Treble clef, C major key signature, 4/4 time signature. Measure 10 has a '10' above it. Measure 11 has a 'tr' above it. Measure 12 has a '1' above it. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Musical staff 3: Treble clef, C major key signature, 4/4 time signature. Measure 16 has a '16' above it. Measure 17 has a '1' above it. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

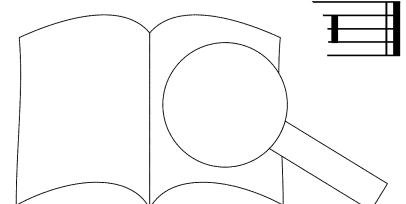
Musical staff 4: Treble clef, C major key signature, 4/4 time signature. Measure 21 has a '21' above it. Measure 22 has a 'tr' above it. Measure 23 has a 'tr' above it. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Musical staff 5: Treble clef, C major key signature, 4/4 time signature. Measure 24 has a '24' above it. Measure 25 has a '1' above it. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Musical staff 6: Treble clef, C major key signature, 4/4 time signature. Measure 28 has a '28' above it. Measure 29 has a 'tr' above it. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Musical staff 7: Treble clef, C major key signature, 4/4 time signature. Measure 31 has a '31' above it. Measure 32 has a 'tr' above it. The staff contains a melodic line with various note values and rests.

Musical staff 8: Treble clef, C major key signature, 4/4 time signature. Measure 35 has a '35' above it. Measure 36 has a '4' above it. The staff contains a melodic line with various note values and rests.



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

Kritischer Bericht

I. Die Quelle

A Originalstimmensatz (C-Dur-Stimmen)

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn Archiv. Signatur: *Mus. ms. Bach 23*. Der Originalstimmensatz besteht aus 17 Stimmen der Fassung in C-Dur. Die Stimmen liegen in einem Umschlag, den Johann Sebastian Bach selbst beschriftet hat: *Feria 1 Pentecostes / Erschallet ihr Lieder / à / 4 Voci / 3 Trombe / Tamburi / 2 Violini / 2 Violen / e / Continuo / di / Joh: Sebast: Bach*. Die später hinzugefügten Nummern *No. 63. und 59^D* stehen mit dem Quellenbesitz der Sing-Akademie zu Berlin vor ihrem Verkauf an die damalige Königliche Bibliothek in Berlin in Zusammenhang.

Der Stimmenumschlag umfasst sowohl die Leipziger Neustimmen (WZ: MA, mittlere Form = NBA IX/1, Nr. 122) als auch die noch erhaltenen Weimarer Originalstimmen (WZ: Rautenkranzschilde WEHZSICVBEW = NBA IX/1, Nr. 36) in C-Dur.

Die Kopierarbeit für die Neustimmen hat im Wesentlichen der Thomasalumne Johann Ludwig Krebs geleistet. Die älteren Stimmen sind von den als Anon. Weimar 1 und Anon. Weimar 3 bezeichneten Schreibern und einem sonst nicht nachweisbaren Kopisten angefertigt.

- A 1 *Soprano*. 1 Bogen, S. 4 leer. Schreiber: JLK
- A 2 *Alto*. 1 Bogen, S. 4 leer. Schreiber: JLK
- A 3 *Tenore*. 1 Bogen, S. 4 leer. Schreiber: JLK
- A 4 *Basso*. 1 Bogen, S. 4 leer. Schreiber: JLK
- A 5 *Clarino 1*. 1 Blatt, S. 2 leer. Schreiber: Anon. Weimar 1
- A 6 *Clarino 2*. 1 Blatt, S. 2 leer. Schreiber: Anon. Weimar 1
- A 7 *Prencipale*. 1 Blatt, S. 2 leer (notiert im Sopranschlüssel). Schreiber: Anon. Weimar 1
- A 8 *Tamburi*. 1 Blatt, S. 2 leer. Schreiber: Anon. Weimar 1
- A 9 [ohne Bezeichnung] 1 Blatt, S. 2 leer; enthält nur die 5. und 6.; Stimmumfang: c¹-f²; Wort ausgeführt wohl für Orgel. Schreiber: Johann Sebastian Bach
- A 10 *Fagott*. 1 Blatt. Schreiber: unbekannt (vgl. A 9)
- A 11 *Violino 1mo*. 1 Bogen, S. 4 leer (Sätze 1–5), Johann Sebastian Bach
- A 12 *Violino 2*. 1 Bogen. Schreiber: unbekannt
- A 13 *Viola 1*. 1 Blatt. Schreiber: unbekannt
- A 14 *Viola 2*. 1 Blatt. Schreiber: unbekannt
- A 15 *Violoncello*. 1 Blatt. Schreiber: unbekannt
- A 16 *Organo*. 1 Blatt. Sätze 1–4), Jochatz 6 und Beziff.; Schreiber: unbekannt
- A 17 *Aria*. 1 Blatt. Stimme zu A 16, nur Satz 5; dem notiert im Violinschlüssel. Schreiber: Johann Sebastian Bach

Ja, die in den genannten Handschriften des 18. Jahrhunderts für die Texterstellung nicht heranzuziehen.

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 Denkmälerausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.¹ 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 hinausgehen, werden in geeigneter Weise erläutert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von ursprünglich fehlenden dynamischen Bezeichnungen an bestimmten Punkten oder Bögen aufgrund des Fehlens im Notentext durch Kleinstich, werden durch Klammern gekennzeichnet. In den Einzelanmerkungen sind die Unterschiede zwischen den Quellen erläutert. Die deutsche Editionographie und Zeichensprache unserer Zeit angepasst, wo es grammatikalische Wendungen benennt, werden ebenfalls erläutert werden.

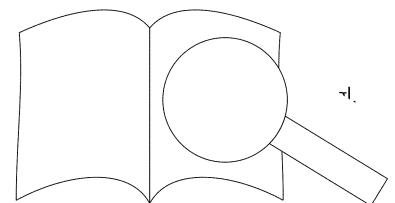
Die Editionen berücksichtigen ausschließlich Quelle A zu berücksichtigen.

A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Bg. = Bogen, Fr. = Fagott, Hbg. = Haltebogen, Ob = Oboe, Org = Organo, S = Sopran, Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Tr = Tromba/Trompete, Va = Violino. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen – Lesart/Bemerkung. Die Zählung von Takten und Zeichen im Takt bezieht sich stets auf die vorliegende Ausgabe.

1. Coro

Die Satzbezeichnung *Coro* steht nur in Stimme A 5; sie lautet *Chorus* in A 6, A 11, A 13, A 14.

- | | | |
|----|-----------|--|
| 3 | Bc 2 | A 15: d statt e |
| 8 | Tr I 2 | A 5: 2. Note urspr. h ¹ statt g ¹ , korrigiert |
| 16 | Va I 1 | A 13: d ¹ statt c ¹ ; vgl. aber T. 42 |
| 17 | Bc 2 | A 15: e statt E |
| 22 | S 1, 3, 6 | A 1: jeweils mit #; vgl. aber Bc (mit Beziff.) |
| 23 | Bc 5 | A 15: # erst bei T. 24/1 |
| 29 | Va I | A 13: Rhythmus |
| 34 | Bc 2 | A 15: an |
| 53 | Fg 2 | A 10: an |
| 58 | A 1 | A 2: an |
| 63 | S 2–5 | A 1: aber |



¹ *Editionsrichtlinien Musik*, hrsg. von Annette Landgraf, Kassel 2000. Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Kassel 2000.

72	Tr I 2	A 5: 2. Note h^1 statt g^1 ; SBA gleicht an T. 8 post corr. an
76	Va I	A 13: γ statt \downarrow
81	A 3	A 2: d^1 statt e^1 ; vgl. aber Va I
83–84	Va II	A 14: 84/2–4 und 85/1–3 mit Bg.; SBA gleicht an T an
85	Bc 1	A 16: mit Beziff $\frac{7}{5}$ statt $\frac{6}{5}$
111	Bc 1	A 16: Beziff. ist x statt 7
111	Va II	A 14: irrt. $\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow$ a-a-c ¹ -h-c ¹ (7 16tel im Takt); von späterer Hand korrigiert
112	Bc 1	A 16: Beziff. ist $\frac{4}{6}$ statt $\frac{6}{4}$
117	A 3–4	A 2: mit Bg.; vgl. aber Kontext
117	VI 2	A 12: ohne tr

2. Recitativo

Die Satzbezeichnung lautet *Recit.* bzw. *Recit.* in **A 4** bzw. **A 16**. und *Rec.* in **A 15**. **A 16** durchweg ohne Artikulationsbögen.

3. Aria (Basso)

Laut Peter Wollny, „Wilhelm Friedemann Bach's Halle performances of cantatas by his father“, in *Bach Studies 2*, hrsg. von Daniel R. Melamed, Cambridge 1995, S. 212, stammen die Triller in **A 5**, T. 3, 4(?) und 15 von Wilhelm Friedemann Bachs Hand.

1	Timp 10–14	A 8: $\downarrow\downarrow\downarrow$; SBA gleichen an Tr I–III an (vgl. auch T. 6)
5	Tr I 1	A 5: mit \curvearrowright , da T. 28–31 mit Da Capo notiert
7	Bc 10–11	A 15: zunächst $d-e$ statt $H-A$ (vgl. T. 12), korrigiert; A 16: $H-c$ (transponiert notiert)
8	Bc 3–4	A 15: $f-f$ statt $d-d$ (A 16 mit Kor.)
14	Tr II	A 6: nach Kor. unklar, \neq zur 2. Note möglicherweise urspr. vorhanden, aber getilgt?
20	Bc 4	A 10: mit isolierter Beziff. δ
22	Bc 9–10	A 15: mit überzähliger $\downarrow f$, nur leicht ausradiert
31	Tr III 1	A 7: mit Schlusszeichen zum Taktstrich statt \curvearrowright
31	Timp 1	A 8: \curvearrowright zu den Pausen statt zur 1. Note

4. Aria (Tenore)

Beide Violastimmen **A 13** und **A 14** sind im Altschlüssel notiert. Haltebg. oder Artikulationsbg., die in einzelnen Stimmen zufällig fehlen oder wegen Zeilenwechsels oder Wechsels der Behaltungsrichtung unterteilt sind werden nicht einzeln angeführt.

15	VI, Va	A 12: ohne tr
37	VI, Va 6	A 14: fehlt
62	VI, Va 1–2	Bg. nur in A 14
62	VI, Va 3–4	A 12: ohne Bg., 4 ohne tr
74	VI, Va 1–2	A 11, A 13, A 14: mit Bg.; vgl. stellen
74	VI, Va 3	tr nur in A 13
88	VI, Va 6	A 13: irrtümlich mit
89	VI, Va 2–3	A 14: irrtümlich
96–97	VI, Va	A 14: ohne H

5. Aria (Duetto Soprano/Alto)

Der Satztitel lautet *Aria in den C*, **A 10**; *Sopr. e Alto / Aria Violonc.* **A 9** ist weniger stark ausgeführt, ohne Artikulationsbögen.

7	r.H. 7	A 10: \downarrow statt \downarrow
8	r.H. 8	A 10: \downarrow statt \downarrow
10	l.H. 2	A 10: \downarrow statt \downarrow ; SBA folgt der autogra-
11		
22		Artikulationsbögen
22		aus $\downarrow\downarrow\downarrow$; vgl. aber S
22		tt h (Instrumentenumfang)
22		über die ganze Gruppe
22		Bg. über die ganze Gruppe
22		A 9: Bg. über die ganze Gruppe
22		A 9: mit Bg. über die ganze Gruppe
22		A 9: mit \downarrow -Vorschlag f^1
22		A 15: \downarrow statt \downarrow

6. Chorale

In der Mehrzahl der Stimmen lautet die Satzbezeichnung *Chorale*. In **A 14** wurde nachträglich (von Zelter) der vorgezeichnete Tenorschlüssel mit einem Altschlüssel überschrieben, ohne die notierten Tonhöhen anzupassen. Die Fermaten stehen in **A 9**, **A 10** und **A 15** durchweg (in **A 9** und **A 16** auch zu T. 13/2 und 14/2), und sonst nur in folgenden Takten (Stimmen): 2 (**A 1** nachträglich mit Rötel, **A 12**); 4, 8, 10 (jeweils **A 12**); 20 (**A 1**; **A 9**, mit Schlusszeichen statt Fermate)

4 (10)	Va II	A 14: fehlt (von Zelters Hand nachgetragen); SBA folgt T
6	S, V I, Ob	tr nur in A 9
20	Va II 1–2	A 14: Rhythmus $\downarrow\downarrow$; SBA folgt T

