

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig

Ah, how fleeting, ah, how futile

BWV 26

1. Coro

Johann Sebastian Bach

1685–1750

Flauto tra-
verso, Oboe I

Oboe II

Oboe III

Violino I

Violino II

Viola

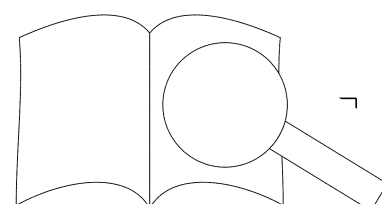
Soprano
Corno

Alto

Tenore

Basso

Organo



Aufführungsdauer/Duration: ca. 17 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.026

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 Till Reininghaus
English version by Henry S. Drinker

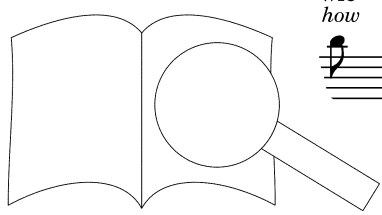
Musical score for measures 13-15. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a guitar part with a bass clef. The guitar part includes chords: 7 5, 7 #, 6, 7 5 2, and 6 4.

Musical score for measures 16-15. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a guitar part with a bass clef. The guitar part includes chords: 6 4 2, 6, #, 6, 6 4 #, 7 5 2, and #.

wie flüch - - - tig, ah wie flüch - tig, ach wie
 how fleet - - - ing, ah, how fleet - ing, ah, how

Ach wie flüch - tig, wie
 Ah, how fleet - ing, how

Ach wie flüch - tig,
 Ah, how fleet - ing,



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

Piano accompaniment for measures 19-21, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes across multiple staves.

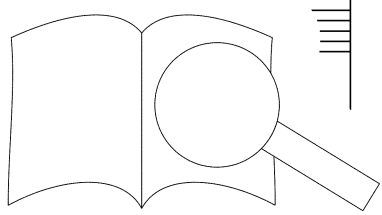
ach ah, wie how
 nich-tig, fu-tile, ach wi ah, te
 nich-tig, fu-tile, h h
 nich-tig, fu-tile, tile, g

6/4 6/4 7/5

Piano accompaniment for measures 22-24, continuing the complex rhythmic pattern from the previous page.

nich - fu -
 ach wie nich-tig, fu-tile,
 ach wie nich-tig, fu-tile,
 fleet-ing, ah, how fu-tile,
 ach wie fluch-tig, ach wie nich-tig,
 ah, how fleet-ing, ah, how fu-tile,

6/4 6/4 7/5

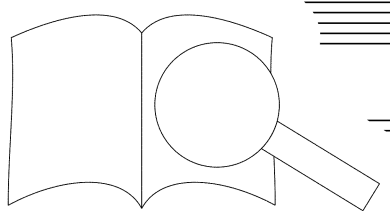


ist der Men - - - schen Le - - -
 is a man's ex - is - -
 ach wie flüch-tig, ach wie nuch-tig ist
 ah, how fleet-ing, ah, how fu-tile,
 ach wie flüch-tig, ach wie flüch-tig, ach wie r
 ah, how fleet-ing, ah, how fu-tile, ah, how fu-tile,
 ach wie flüch-tig, ach wie nuch-tig, ach wie nuch-tig
 ah, how fleet-ing, ah, how fu-tile, ah, how fu-tile,
 n-schen Le - -
 an's ex - is -

6 4 6 5 6 4 2 6 5 #

ben!
 tence!
 ach wie nuch-tig!
 ig, ah, how fu-tile!
 flüch-tig, ach wie nuch-tig!
 ow fleet-ing, ah, how fu-tile!
 ach wie flüch-tig, ach wie nuch-tig!
 Ah, how fleet-ing, ah, how fu-tile!

6 7
 4 4
 2 2



Johann Sebastian
BACH

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig

Ah, how fleeting, ah, how futile

BWV 26

Kantate zum 24. Sonntag nach Trinitatis
für Soli (SATB), Chor (SATB)

Flöte, 3 Oboen, Horn

2 Violinen, Viola und Basso continuo

herausgegeben von Till Reininghaus

Cantata for the 24th Sunday after Trinity
for soli (SATB), choir (SATB)

flute, 3 oboes, horn

2 violins, viola and basso continuo

edited by Till Reininghaus

English version by Henry S. Drinker

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

Partitur / Full score



Carus 31.026

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
1. Coro	8
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig <i>Ah, how fleeting, ah, how futile</i>	
2. Aria (Tenore)	18
So schnell ein rauschend Wasser schießt <i>As swift as water's mad career</i>	
3. Recitativo (Alto)	25
Die Freude wird zur Traurigkeit <i>Our joy is turned to bitterness</i>	
4. Aria (Basso)	26
An irdische Schätze <i>Our hearts ever yearn</i>	
5. Recitativo (Soprano)	35
Die höchste Herrlichkeit und Pracht <i>The greatest lord, the meanest clod</i>	
6. Choral	36
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig <i>Ah, how fleeting, ah, how futile</i>	
Kritischer Bericht	37

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.026), Studienpartitur (Carus 31.026/07),
Klavierauszug (Carus 31.026/03),
Chorpartitur (Carus 31.026/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.026/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.026), study score (Carus 31.026/07),
vocal score (Carus 31.026/03),
choral score (Carus 31.026/05),
complete orchestral material (Carus 31.026/19).

Vorwort

Die Kantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* BWV 26 ist Teil des Choralkantatenjahrgangs, den Johann Sebastian Bach in seinem zweiten Amtsjahr als Leipziger Thomaskantor zwischen dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1724 und Mariä Verkündigung 1725 ausführte. Bach schuf in diesem Zeitraum systematisch einen Zyklus von Kantaten, denen sämtlich evangelische Kirchenlieder als textliche Basis zugrunde liegen. Er knüpfte dabei an eine Tradition protestantischer Kantatenschöpfungen des 17. Jahrhunderts an, die ihn insbesondere in ihrer mittel- und norddeutschen Ausprägung beeinflussten. Jedoch bleibt Bach bei den Choralkantaten seines zweiten Leipziger Jahrgangs nicht beim bis dahin üblichen Typus, wonach sämtliche Strophen eines Kirchenliedes *per omnes versus* meist in motettischem Satz kompositorisch unterschiedlich umgesetzt wurden, der *cantus firmus* aber meist unverändert blieb. Vielmehr zeichnen sich die Choralkantaten dieses Jahrgangs dadurch aus, dass Bach das jeweils zugrunde liegende Kirchenlied in bis dahin singulärer Vielfalt bearbeitete und dabei die enge Bindung an den Choral teilweise auflöste.

In der Kantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* wurde wie in vielen Kantaten des Choralkantatenjahrgangs lediglich der Text der ersten und letzten Strophe des 13-strophigen Liedes von Michael Frank (1652) im rahmenden Eingangssatz und Schlusschoral beibehalten. Die restlichen elf Strophen wurden dagegen vollständig revidiert; die inhaltlichen Aspekte blieben – jedoch zusammengefasst zu den vier mittleren Kantatensätzen – erhalten. Wie im gesamten Jahrgang ist auch hier der Textdichter dieser Umarbeitung unbekannt. Es scheint aber durchaus nahe liegend, dass er eng mit Bach zusammenarbeitete, da er mit diesem textliche und musikalische Bedürfnisse der Choralbearbeitungen aufeinander abstimmte¹. Zahlreiche Korrekturen und Flüchtigkeitsfehler in der autographen Partitur sowie die zunächst nicht ausgeführte Wiederholungspartie in Satz 4 verweisen darauf, dass die Kantate vermutlich unter Zeitdruck entstand. Das wohl versehentliche Überschreiten der historischen Ambitusgrenzen der Traversflöte in Satz 1 und der Oboe III in Satz 6 spricht ebenfalls dafür. Angesichts des großen Arbeitspensums, dem sich Bach zum damaligen Zeitpunkt aussetzte, wonach er wöchentlich mindestens eine Kantate schrieb, verwundert dies kaum.

Die Kantate erklang erstmals am 24. Sonntag nach Trinitatis, dem vorletzten Sonntag im Kirchenjahr 1724, der in diesem Jahr auf den 19. November fiel; über eine Wiederaufführung der Kantate zu Bachs Lebzeiten liegen keine gesicherten Erkenntnisse vor. Ganz im Sinne barocker *Vanitas*-Vorstellungen wählte Bach einen Choral, der die Flüchtigkeit alles Irdischen akzentuiert, indem er Strophe für Strophe Vergängliches aufzählt. Damit entspricht das Werk auch der Thematik des sich neigenden Kirchenjahres. Die Dominanz der *Vanitas*-Frömmigkeit im zugrunde liegenden Kantatentext macht es – zumal nach heutigen Maßstäben – nicht ganz einfach, die Perikope zum 24. Sonntag nach Trinitatis und den Kantatentext in eine Verbindung zu bringen. Zwar besteht zwischen dem Sonntagsevangelium (Mt 9,18–26), das von der Auferweckung der Tochter des

Jäirus berichtet, und dem Text der Kantate durchaus eine Beziehung, da in beiden dem Gläubigen Erlösung zum ewigen Leben verheißen wird. Doch bleibt die Diskrepanz zwischen der Perspektive auf die Vergänglichkeit des Menschen wie der Welt im Kantatentext und der Auferweckung der Tochter des Jäirus in eben diese irdische Welt, wie sie im Evangelium geschildert wird, unaufgelöst². Eine mögliche Lösung dieser Widersprüchlichkeit könnte eine Auslegung des Theologen Johann Gerhard vom Beginn des 17. Jahrhunderts bieten, wonach die Totenerweckung durch Christus, den Überwinder des Todes, für den Gläubigen ein Bild der geistlichen Auferweckung von Sünden ist. Demnach erfolgt die Erweckung zumindest nicht zwangsläufig in einer diesseitigen Dimension³.

Das Motiv der Vergänglichkeit wird auch in musikalischer Hinsicht sinnfällig. Flüchtig huschende auf- und absteigende Sechzehntelläufe durchziehen den gesamten Orchestersatz des Eingangschors. Gemeinsam mit dem Strukturgebenden akkordischen Satz der drei unteren Singstimmen bildet er einen Kontrast zum gedehnten *cantus firmus* des (vom Horn verstärkten) Soprans. Die Skalenfiguren der sich anschließenden Arie setzen den bewegten Gestus ebenfalls in Äquivalenz zum Textgehalt fort. Bach schreibt hier einen beziehungsreichen Quartettsatz; die Läufe der Traversflöte und Violine (ursprünglich war hier an den Einsatz beider Violinen *unisono* gedacht, die jedoch von Bach zugunsten einer solistischen Besetzung verworfen wurde) prägen dabei die Stimmführung der virtuoson Tenor-Partie, die dadurch die instrumentale Idiomatik übernimmt. Im Mittelteil der Arie sowie zu Beginn des folgenden Rezitativs zieren musikalisch-rhetorische Figuren den Text aus, die die sich „teilenden Tropfen“ oder die „Freude“ umsetzen. Die zweite Arie der Kantate (Satz 4) greift die Vergänglichkeitsthematik dadurch auf, dass Bach im rahmenden Ritornell den Rhythmus einer Bourrée wählt. Der trotz Mollgeschlecht tänzerische und doch strenge Ausdrucksgehalt der Arie sowie die Besetzung mit drei Oboen, Nachfolgeinstrumente der auf mittelalterlichen Totentanzdarstellungen häufig zu findenden Schalmei, bewirken, dass letztlich auch geleitet durch die Thematik des Textes hier leicht die Assoziation des aufspielenden Todes entsteht. Ein schlichtes Rezitativ und die letzte Strophe des Chorals, die den Ausblick „Wer Gott fürcht“, bleibt ewig stehen“ bietet, schließen die Kantate ab.

Die autographen Partitur der Kantate fiel wie alle Originalpartituren des Choralkantatenjahrgangs mit der Erbteilung vermutlich an Bachs ältesten Sohn Wilhelm Friedemann.

¹ Weiteres dazu in: Friedhelm Krummacher, *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen 1995.

² Vgl. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 6. Auflage, Kassel und München 1995, S. 705.

³ Vgl. Johann Gerhard: *Postilla: Das ist / Erklärung der Sontäglichen und fürnehmsten Fest=Evangelien / über das gantze Jahr. [etc.] Ander Theil. Vom Sontage Trinitatis an / biß auff den letzten [etc.]*, Jena 1613, S. 407–426.

Von dort gelangte die Handschrift nachweislich über die Sammlung von Georg Poelchau 1841 an die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin⁴. Der ebenfalls erhaltene und bei der Edition berücksichtigte originale Stimmensatz, der 14 Stimmen umfasst, kam über den Erbteil von Bachs Witwe Anna Magdalena in den Besitz der Thomasschule und befindet sich derzeit in Verwahrung des Leipziger Bach-Archivs⁵. Zur Abhängigkeit der beiden Quellen, insbesondere zum Problem der Bogensetzung in Satz 2 sei auf die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts im Anhang an den Notentext verwiesen.

Die Kantate wurde erstmals wohl 1855 von Wilhelm Rust im Rahmen der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft als kritische Ausgabe in Band 5.1 herausgegeben⁶. In der Neuen Bach-Ausgabe erschien die Kantate 1968, herausgegeben von Alfred Dürr⁷. Der Staatsbibliothek zu Berlin und dem Bach-Archiv Leipzig sei verbindlich für die Editionserlaubnis gedankt. Darüber hinaus danke ich besonders Dr. Ulrich Leisinger für fachliche Unterstützung.

Hamburg, im Juni 2006

Till Reininghaus

Foreword

The cantata *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (Ah, how fleeting, ah, how futile), BWV 26, belongs to the annual cycle of chorale cantatas which Johann Sebastian Bach produced during his second year in office as Thomaskantor in Leipzig, between the first Sunday after Trinity 1724 and Annunciation 1725. During that period Bach composed systematically a cycle of cantatas all based on the words of Evangelical hymns. He was therefore continuing a 17th-century tradition of Protestant cantata writing whose characteristics, as manifested in central and northern Germany, especially influenced him. Nevertheless the chorale cantatas of his second Leipzig annual cycle did not follow the earlier pattern, with a hymn arranged *per omnes versus*, generally in the motet style with variation from verse to verse, and with the *cantus firmus* for the most part unaltered. Instead the chorale cantatas of that cycle are distinguished by the fact that Bach arranged the underlying hymn in many ways, sometimes temporarily abandoning direct contact with the chorale.

In the cantata *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, as in many cantatas of that chorale cantata cycle, only the words of the first and last verses of the 13-verse hymn by Michael Frank (1652) were used, for the opening movement and final chorale which frame the cantata. The remaining eleven verses were completely rewritten; their basic meaning remained, but they were refashioned to provide the words for the cantata's four inner movements. As throughout the entire cycle, the identity of the author of these paraphrases is unknown. He probably collaborated closely with Bach, since the textual and musical needs of the two chorale arrangers were linked together.¹ Numerous corrections and errors of haste in the autograph score, as well as an initially uncompleted repetition in the 4th movement, suggest that the cantata was probably written very hurriedly. Likewise, this is suggested by the surely accidental exceeding of the historical limits of the compass of the flute in the 1st movement and of the 3rd oboe in the 6th movement. In view of the vast amount of work which Bach was doing at the time, writing at least one cantata each week, it is scarcely surprising.

The cantata was first performed on the 24th Sunday after Trinity, the penultimate Sunday of the church year, 1724, which in that year fell on the 19th November. We have no definite information concerning any repeat performance of this cantata during Bach's lifetime. Entirely in the sense of baroque views on vanitas, Bach chose a chorale in which the transitoriness of everything worldly is emphasized, fleeting things being listed verse by verse. Thus the work

⁴ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. Bach P 47a.

⁵ Bach-Archiv Leipzig, Signatur: Thomana 26.

⁶ BG 5.1, S. 191–216; Kritischer Bericht, S. XXV–XXVI.

⁷ NBA I/27, S. 31–58; Kritischer Bericht, S. 25–53.

¹ Further details in: Friedhelm Krummacher: *Bachs Zyklus der Choral-kantaten. Aufgaben und Lösungen*, Göttingen, 1995.

² See Alfred Dürr: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, 6th edition, Kassel and Munich, 1995, p. 705.

³ See Johann Gerhard: *Postilla: Das ist / Erklärung der Sontäglichen und fürnehmsten Fest-Evangelien / über das gantze Jahr, [etc.] Ander Theil. Vom Sontage Trinitatis an / biss auff den letzten [etc.]*, Jena 1613, p. 407–426.

corresponds to the subject matter for the end of the Church year. The dominance of the subject of *vanitas* in the cantata's text makes it – especially by modern standards – none too easy to reconcile the lection for the 24th Sunday after Trinity with the cantata text. True, the Gospel for that Sunday (Matthew 9:18–26), the raising of Jairus's daughter, is related to the text of the cantata, since in both the believer is promised eternal life. Nevertheless the discrepancy between the transitoriness of mankind and the world as described in the cantata text, and the raising of Jairus's daughter in this same earthly world as it is described in the Gospel, remains unresolved.² A possible solution to this contradiction could be offered by an exegesis of the scripture by the theologian Johann Gerhard of the early 17th century: the raising of the dead by Christ, the vanquisher of death, is for the believer a picture of a spiritual raising up from sins. Accordingly, at least the raising up does not necessarily occur in a worldly dimension.³

The motive of transitoriness is also important in a musical sense. Sixteenth-note figures scampering up and down run through the orchestral texture in the opening chorus. The chordal writing of the three lower voices not only gives the movement its structure, but also forms a strong contrast to the sustained *cantus firmus* of the soprano (supported by the horn). The scale figures of the aria which follows likewise continue the animated gesture, in agreement with the words. Here Bach has written a quartet rich in associations; the running figures of the flute and violin (Bach originally thought of using the two violins *unisono*, but changed this to writing for soloists) influence the virtuosic tenor part, which thus takes on the idiom of the instruments. In the middle section of the aria, and at the beginning of the following recitative, musical figures illustrate such words as “teilende Tropfen” and “Freude.” The second aria of the cantata (mvt. 4) returns to the idea of transitoriness, as Bach gave the framing ritornelli the rhythm of a bourrée. Despite its minor key this aria is dancelike and strongly expressive, while its scoring with three oboes, successors to the shawm often shown in medieval illustrations depicting a dance of death, also leads by association with the subject of the words to the concept of death playing on pipes. A straightforward recitative and the last verse of the chorale, with the words “Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen” (“Fear thy God, and live forever”), conclude the cantata.

The autograph score of this cantata, together with the original scores of the whole chorale cantata cycle, presumably passed at Bach's death to his eldest son Wilhelm Friedemann. From his possessions the manuscript is known to have gone by way of the collection of Georg Poelchau in 1841 to the then Königliche Bibliothek zu Berlin.⁴ The original set of 14 parts, which has also survived and has been consulted for this edition, passed through the inheritance of Bach's widow Anna Magdalena into the possession of the Thomasschule; it is now kept by the Leipzig Bach Archiv.⁵ Concerning the interdependency of the two sources, in particular the problem of the slurs in the 2nd movement, see the detailed notes in the Critical Report following the musical text .

The first scholarly edition of this cantata, edited probably in 1855 by Wilhelm Rust, was published in Vol. 5.1 of the Bachgesellschaft Complete Edition.⁶ The cantata appeared in the Neue Bach-Ausgabe in 1968, edited by Alfred Dürr.⁷ Grateful thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin and the Bach-Archiv Leipzig for granting permission for this publication. I also wish particularly to thank Dr. Ulrich Leisinger for his support.

Hamburg, June 2006
Translation: John Coombs

Till Reininghaus

⁴ Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelf no.: *Mus. ms. Bach P 47a*.

⁵ Bach-Archiv Leipzig, shelf no.: *Thomana 26*.

⁶ BG 5.1, p. 191–216; Critical Report, p. XXV–XXVI

⁷ NBA I/27, p. 31–58; Critical Report, p. 25–53.

Avant-propos

La cantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (Ah, combien éphémère, ah combien vain) BWV 26 fait partie de l'année liturgique des cantates chorales que Johann Sebastian Bach donna au cours de sa deuxième année de service en sa qualité de cantor de Saint-Thomas à Leipzig entre le 1^{er} dimanche après la Trinité 1724 et l'Annonciation 1725. De manière systématique, Bach écrivit dans ce laps de temps un cycle de cantates qui ont pour base littéraire l'ensemble des chants d'église évangéliques. Il renouait ici avec une tradition de créations protestantes de cantates du 17^{ème} siècle qui l'influencèrent particulièrement dans leur caractère typique du centre et du nord de l'Allemagne. Cependant, dans les cantates chorales de sa deuxième année à Leipzig, Bach ne se cantonne pas au type courant jusqu'ici, selon lequel toutes les strophes d'un chant d'église étaient remaniées *per omnes versus* par le compositeur le plus souvent en une composition de motet, le *cantus firmus* ne faisant l'objet d'aucune modification. Au contraire, les cantates chorales de cette année-là se distinguent par le fait que Bach travailla chaque chant d'église fournissant le modèle en une diversité unique en son genre jusque là, en abandonnant ici parfois le lien étroit au choral.

Dans la cantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, comme dans beaucoup d'autres cantates de l'année liturgique des cantates chorales, seul le texte de la première et de la dernière strophe du chant de 13 strophes de Michael Frank (1652) fut conservé dans le mouvement introductif et le choral de conclusion servant de cadre. Les onze strophes restantes furent par contre totalement remaniées ; la teneur fut conservée – mais réunie aux quatre mouvements médians de la cantate. Comme pour l'ensemble de l'année liturgique, on ignore ici aussi qui est l'auteur de ce remaniement. Mais il semble juste de supposer qu'il travaillait en étroite collaboration avec Bach, puisqu'il adapta avec celui-ci les besoins textuels et musicaux des arrangements choraux les uns en fonction des autres¹. De nombreuses corrections et des erreurs d'inattention dans la partition autographe ainsi que dans la partie de répétition tout d'abord non exécutée dans le mouvement 4 renvoient au fait que Bach écrivit peut-être la cantate pressé par le temps. Le dépassement sans doute non intentionnel des limites historiques de l'ambitus de la flûte traversière dans le mouvement 1 et du hautbois III dans le mouvement 6 étayent cette supposition. Face à la masse de travail à laquelle s'exposait Bach à l'époque, où il devait écrire au moins une cantate par semaine, cela ne semble pas étonnant.

La cantate fut donnée pour la première fois le 24^{ème} dimanche après la Trinité, l'avant-dernier dimanche de l'année liturgique 1724, qui tomba le 19 novembre cette année-là ; nous ne possédons pas de sources attestées d'une reprise de la cantate du vivant de Bach. Tout à fait dans le sens des conceptions baroques de la *Vanitas*, Bach choisit un choral qui accentue l'éphémérité de toute chose terrestre en énumérant ce qui passe strophe après strophe. L'œuvre correspond ainsi à la thématique de l'année liturgique touchant à sa fin. La dominance de la piété *Vanitas*

dans le texte de base de la cantate rend difficile – encore plus pour nos critères modernes – la liaison entre la péripécie au 24^{ème} dimanche après la Trinité et le texte de la cantate. Il existe certes une relation entre l'évangile dominical (Mat 9,18–26), qui parle de la résurrection de la fille de Jaïre, et le texte de la cantate, car il est question dans les deux textes de la promesse du salut de la vie éternelle au croyant. Pourtant, la divergence entre la perspective du caractère éphémère de l'être humain et du monde dans le texte de la cantate et la résurrection de la fille de Jaïre justement dans ce monde d'ici-bas telle qu'elle est décrite dans l'évangile reste irrésolue². Une solution possible à cette contradiction pourrait être fournie par une interprétation du théologe Johann Gerhard au début du 17^{ème} siècle, selon laquelle la résurrection des morts par le Christ, le vainqueur de la mort, serait pour le croyant un symbole de la résurrection spirituelle des péchés. La résurrection n'aurait pas lieu forcément dans la dimension d'ici-bas³.

Le motif de l'éphémérité est également clair du point de vue musical. Des passages de doubles croches qui montent et qui descendent furtivement parcourent tout le mouvement d'orchestre du chœur d'entrée. Avec la composition en accords structurante des trois voix graves, il forme un contraste au *cantus firmus* étendu du soprano (renforcé par le cor). Les figures de gammes de l'aria qui suit poursuivent également l'expression animée en équivalence à la teneur textuelle. Bach écrit ici un mouvement de quatuor riche de relations ; les passages de la flûte traversière et du violon (à l'origine, Bach avait pensé ici à l'intervention à l'unisson des deux violons mais il l'abandonna au profit d'une distribution soliste) marquent ici la conduite de la virtuose partie de ténor qui reprend ainsi l'idiome instrumental. Dans la partie médiane de l'aria, ainsi qu'au début du récitatif suivant, des figures musicales et rhétoriques ornent le texte, illustrant les « gouttes se divisant » ou la « joie ». La deuxième aria de la cantate (mvt. 4) reprend la thématique de l'éphémérité par le fait que Bach opte pour le rythme d'une bourrée dans la ritournelle servant de cadre. La teneur expressive dansante en dépit du mode mineur et pourtant sévère de l'aria ainsi que la distribution avec trois hautbois, successeurs du chalumeau que l'on trouve souvent dans les représentations médiévales de la danse des morts, font facilement naître l'association de la mort menant la danse, amenée finalement aussi par la thématique du texte. Un récitatif dépouillé et la dernière strophe du choral découvrant la perspective « Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen » (« Qui craint Dieu demeure à jamais ») concluent la cantate.

¹ Pour plus de détails dans : Friedhelm Krummacher, *Bachs Zyklus der Choralkantaten. Aufgaben und Lösungen*, (Cycle des cantates chorales de Bach, problèmes et solutions) Göttingen 1995.

² Cf. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, (Les cantates de Johann Sebastian Bach), 6^{ème} édition, Kassel et Munich 1995, p. 705.

³ Cf. Johann Gerhard : *Postilla: Das ist / Erklärung der Sontäglichen und fürnehmsten Fest=Evangelien / über das gantze Jahr.* [etc.] *Ander Theil. Vom Sontage Trinitatis an / biß auff den letzten* [etc.], Iéna 1613, p. 407–426.

La partition autographe de la cantate, comme toutes les partitions originales de l'année liturgique des cantates chorales, revint sans doute en héritage au fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann. De là, il est attesté que le manuscrit parvint par la collection de Georg Poelchau en 1841 dans la Bibliothèque royale de Berlin à l'époque⁴. La composition originale des voix également conservée et dont il a été tenu compte dans l'édition, comprenant 14 voix, parvint par une part d'héritage de la veuve de Bach, Anna Magdalena, en possession de l'École de Saint-Thomas et se trouve actuellement conservée dans le Bach-Archiv Leipzig⁵. Quant à la dépendance des deux sources, notamment concernant le problème des liaisons dans le mouvement 2, il est renvoyé aux remarques individuelles de l'Apparat critique en annexe au texte musical.

La cantate fut probablement éditée pour la première fois 1855 par Wilhelm Rust dans le cadre de l'édition intégrale de la Société Bach en tant qu'édition critique dans le volume 5.1⁶. Dans la Neue Bach-Ausgabe, la cantate parut en 1968 éditée par Alfred Dürr⁷. Je remercie la Staatsbibliothek zu Berlin et le Bach-Archiv Leipzig pour l'autorisation d'édition. Je remercie en outre tout particulièrement Dr. Ulrich Leisinger pour son soutien.

Hambourg, en juin 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Till Reininghaus

⁴ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signature : *Mus. ms. Bach P 47a*.

⁵ Bach-Archiv Leipzig, Signature : *Thomana 26*.

⁶ BG 5.1, p. 191–216; Rapport critique, p. XXV–XXVI.

⁷ NBA I/27, p. 31–58; Rapport critique, p. 25–53.

Piano accompaniment for measures 37-39, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes across multiple staves.

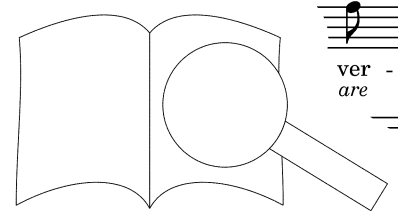
ste - het, pear - ing, und van - auch isf
 ste - het, pear - ing, wie as
 ste - het, pear - ing, as ad - let

6 4 2 6 4 2 7

Piano accompaniment for measures 40-42, continuing the complex rhythmic pattern from the previous page.

wie - es bald ver - ge - het, skies are clear - ing,
 und auch wie - der bald ver - ge - het, und auch wie - der bald ver - skies are
 at - ste - het und auch wie - der bald ver - ge - het, ver - are
 ap - pear - ing, van - ish - es when skies are clear - ing,
 bald ent - ste - het und auch wie - der bald ver - ge - het, quick ap - pear - ing, van - ish - es when skies are clear - ing,

7 5 2 6 4 5 6 6 5



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

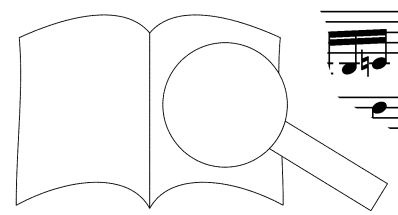
se - het!
shad - ows!

se - het!
shad - ows!

se - het!
shad - ows!

6
4
2
6

6 6 7^b # 6 4 2 6



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

55

6 7 6 4 2 6 6 4 2 6 6 4 2 f.

59

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

62

6 7 5 2 6 4 7 5 6 6 8 6 6 5 4 #

2. Aria (Tenore)

Flauto traverso solo

Violino solo

Tenore

Continuo senza Organo

4

8

12

So schnell
As swift

p

16

Was - ser schießt,
mad - ca - reer,

20

so schnell
as swift

ra -
schend
ter's

24

Was - ser schießt, so
mad - ca - reer, our

28

- len - un - sers - Le - bens Ta -
are - but a - rush - ing tor -

32

Ta - ge, un - sers Le - bens
tor - rent, but a rush - ing

36

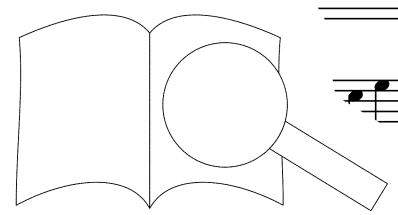
Ta - ge.
tor - rent.

40

44

So schnell,
As swift,

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



48

so schnell ein rau - - - schend
as swift as wa - - - ter's

52

Was-ser schießt, so ei - - -
mad ca - reer, our lives - - - it - sers
a

56

Le - bens Ta - ge, so - - - - - len -
rush - ing tor - rent, our - - - - - are -

60

Le - bens Ta - ge, so schnell, so schnell,
rush - ing tor - rent, as swift, as swift,

64

schend Was - - ser - - schießt, so ei - -
 ter's mad - - ca - - reer, our lives

68

len - un - sers - ge,
 are - but a - to - rent,

72

un - sers Le - be.
 but a rush -

76

ge, un - sers Le - bens Ta - ge.
 rent, but a - rush - ing tor - rent.

80

Die Zeit ver - geht, die
The fleet - ing days, the

85

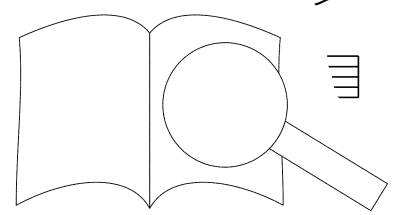
Stun - den ei - - len, wie sich die Trop - fe - sen um
fly - ing hours, are gone like pas - sages

89

... les in den
the val - ley

93

- grund schießt;
- ap - pear.



97

101

die Zeit - ver - geh
The fleet - ing d

die
the

105

Stun - den ei -
fly - ing hours,

sich die
gone like

Trop - fen
pas - sing

plötz - lich
sum - mer

tei - -
show - -

109

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

113

al - - - - - les in - den Ab - - - grund schießt. - - -
 down - - - - - the val - ley dis - - - ap - pear. - - -

Da car 70

3. Recitativo (Alto)

Alto

Die Freu - - - - -
 Our joy - - - - -

Continuo Organo

6

3

Schön - heit fällt als ei - ne Blu - me,
 beau - ty fades as doth a flow - er,
 r - ke wird ge - schwächt, es
 of us is laid low, pos -

6
4
2

4
2

5

än - dert sich
 ses - sions come
 bald ist es aus mit Ehr und Ruh - me, die Wis - sen - schaft und
 and so it is with fame and pow - er the schemes of men and

6

7^b 6 5

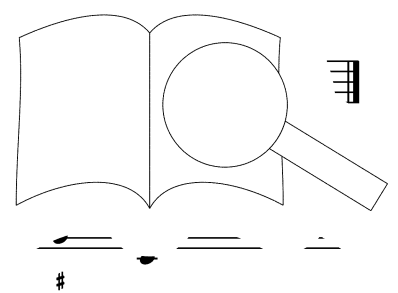
5 3

6^b 4^b 2

sche dich - tet, wird end - lich durch das Grab ver - nich -
 il ex - pend - ed, for - ev - er in the grave are end -

7 5

5 6^b 7 5



4. Aria (Basso)

Oboe I

Oboe II

Oboe III

Basso

Continuo Organo

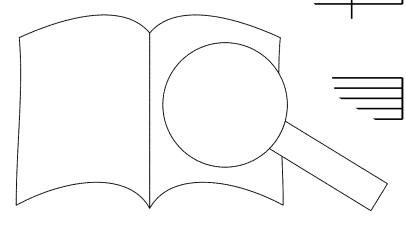
7 4 2 5 3 7 4 2 8 5 3 7 4 2 6 6 5 4 6 6 6

5

6 # 6 5 6 5 7 4 2 8 3 # 5 4 # 5#

10

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



15

An ir - di - sche Schät - ze das Her - ze zu hän - gen, ist ei - ne Ver - füh - rung der
Our hearts ev - er yearn for the treas - ures of Mam - mon, it is but the na - ture of

6 9 7 # 6 7 # 5 3 7 5 7 4 2 3 4 2

20

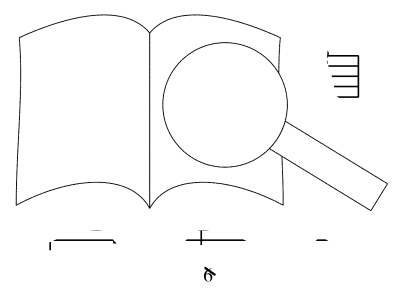
tö - rich - ten Welt, ist ei - ne Ver - füh - rung ist ei - ne Ver - füh - rung,
im - be - cile man, it is but our n it is but our na - ture,

6 7 # 6 # 7 5 2 3 6 6 6 5

24

an ir - di - sche Schät - ze das Her - ze zu hän - gen
our hearts ev - er yearn for the treas - ures of Mam - mon

7 3 7 8 7 8 7 4 2 3 4 3 7 4 2



28

tö - rich - ten Welt, ist ei - ne Ver - füh - rung, ist ei - ne Ver - füh - rung der
 im - be - cile man, it is but our na - ture, it is but the na - ture of

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

5 # 5 # 5 4 2

32

tö - rich - ten Welt; an ir - di - sche Schät an - gen, ist ei - ne Ver - füh - rung der
 im - be - cile man, our hearts ev - er - lam - mon, it is but the na - ture of

7 5 7 8 7 6 4 6

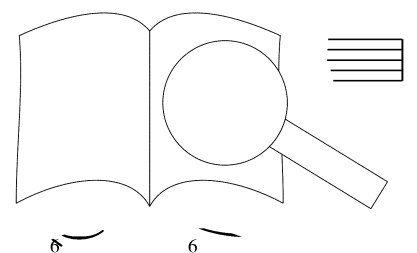
4 3 4 2 5 3 4 2 6 4

36

tö - rich - ten Welt.
 im - be - cile man.

6 5 # 5 # 5 7 6 6 4

4 # 4 # 4 7 6 4 2



41

Wie
The

6 6 5⁺ 5 7 6 6 6 7 7 6

45

p *f* *p* *f*

leicht-lich ent - ste - hen ver - zeh - ren - de
flames in an hour re - duce

au - schen und rei - ßen die
ag - ing tor - na - do - our

♩ 7 5 5^h # 5⁺ 7^h 5 5^h

48

p *p* *p*

den Flu - ten, bis al - les zer - schmet -
er - ty smash - es, and leaves us the noth -

7 6 6 # 6 6 9 8 7 6

51

tert in Trüm - mern zer - fällt;
ing with which we be - gan,

6 6 6 6 4

54

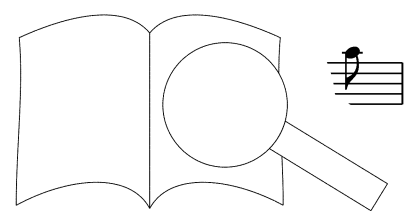
sicht - lich ent - ste - hen ver -
flames in an hour re -

7/5 4/2 7/5

57

ren - de Glu - ten, wie rau - schen und rei - ßen die v
all to ash - es, the rag - ing tor - na - do our p

6/5 6/5 7/# 6/5 6/5



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

60

al - les zer - schmet - tert in Trüm - mern zer -
leaves us the noth - ing with which we be -

6 6 6 6 5 6 6
4 4 4 5 4 2
3

63

fällt.
gan.

f 7 5 7
4 4 3 4
2

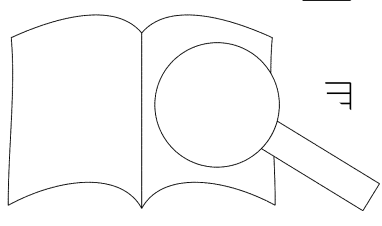
6 6 # 6
5 5 6

68

f

6 # 6 7 8 6 6 # 6 7 5
5 4 3 6 5 5 4 3
2

5 4 # 5



73

6 6 6 6 6 6 6 6 5
4 3 4 6 6 6 6 4 #
2 2

78

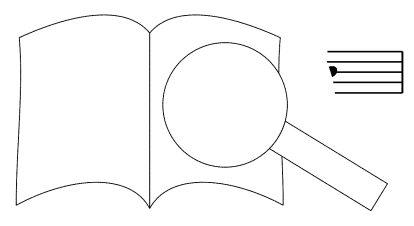
An ir - di - e zu hän - gen, ist ei - ne Ver - füh - rung der
Our her es of Mam - mon, it is but the na - ture of

6 9 7 7 7 8 7 5 5 6
7 7 # 2 3 4 2 3 3 6

83

al - ten Welt, ist ei - ne Ver - füh - rung,
e - cile man, it is but our na - ture,

6 7 # 6 6 # 6 7 5 6 6 # 6
5 2 3 2 3 6 6 # 5



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

87

p

p

p

an ir - di - sche Schät - ze das Her - ze zu hän - gen, ist ei - ne Ver - füh - rung der
 our hearts ev - er yearn for the treas - ures of Mam - mon, it is but the na - ture of

7 5 7 5 7 5 7
 4 3 4 3 4 3 4
 2 3 2 3 2 3 2

91

f

f

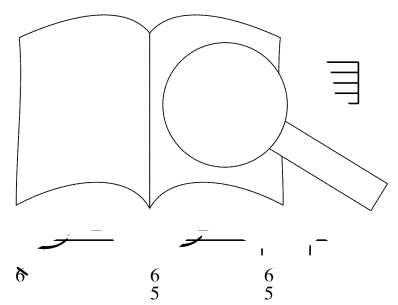
tö - rich - ten Welt, ist ei - ne Ver - füh - rung, ist ei - ne Ver - füh - rung,
 im - be - cile man, it is but our it is but our na - ture,

6 # 6 7 7 5 6 7 6 5
 5 # 5 # 4 3 6 7 5 7 6 5
 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

95

ist ei - ne Ver - füh - rung der tö - rich - ten Welt, der tö -
 it is but the na - ture of im - be - cile man, of im -

7 5 6 9 5 7 6 5 6 5 6 5 6
 4 3 3 7 5 5 3 6 5 3 4 3 4
 2 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2



100

Musical notation for measures 100-104. The system includes three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves. Dynamics include *f* (forte).

- - - - - rich-ten Welt, der tö - - rich-ten Welt.
 - - - - - be - cile man, of im - - be - cile man.

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

105

Musical notation for measures 105-109. The system includes three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves.

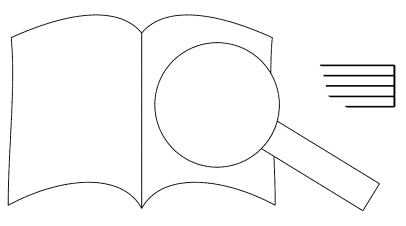
7 5 7
 4 3 4
 2 2

6 6 # 6 5 7 5 6
 4 3 2

110

Musical notation for measures 110-114. The system includes three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves.

6 # 6 7 4 5 # 5 5 6 6 6 7
 5 4 2 3 5 4 # 5 3 4 2 3 2



6 6 7
 3 4 2

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

115

6 6 6 6 5 5 7 6 #6 6 7 7

5. Recitativo (Soprano)

Soprano

Die höchs - te Herr - lich - keit und Pracht To - des
 The great - est lord, the mean - est clod, - - neath the

Continuo Organo

6 5

3

Nacht. Wer gleich - sam als ein ent - geht dem Staub und A - sche
 sod. He, too, will soon be a who sets him - self up as a

7b
5

5

nicht, ur Stun - de schlä - get, dass man ihn zu der Er - de
 god; f hour has sound - ed, his mor - tal corpse by earth sur -

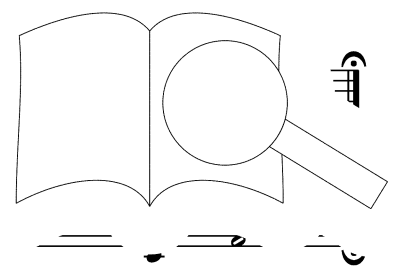
6
2

6

ro. und sei - ner Ho - heit Grund zer - bricht, wird sei - ner ganz ve
 for - got - ten is his name and fame, his world to a - tor

6 6 7b 7b 6# 6 6

6 6 7b 5 5 6 6



6. Choral

Soprano
Corno
Flauto traverso
Oboe I, II
Violino I

Alto
Oboe III
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
Organo

Ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig, sind der Men - schen
Ah, how fleet - ing, ah, how fu - tile, is a man's en -

Ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig, sind der Men - schen
Ah, how fleet - ing, ah, how fu - tile, is a man's en -

Ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig, sind der Men - schen
Ah, how fleet - ing, ah, how fu - tile, is a man's en -

Ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig, sind der Men - schen
Ah, how fleet - ing, ah, how fu - tile, is a man's en -

Ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig, sind der Men - schen
Ah, how fleet - ing, ah, how fu - tile, is a man's en -

6

Sa - - chen! Al - les, al les, hen,
deav - - or! All the works by ed

Sa - - chen! Al - les, al les, se - hen,
deav - - or! All the works s at - hen,
ed

Sa - - chen! Al - les, al wir se - hen,
deav - - or! All the works cre - at - hen,
ed

Sa - - chen! Al - les, was wir se - hen,
deav - - or! All man - cre - a - hen,
ted

Cont

Org

6 5 # # 5 6 5 # 4

das muss fa - ge - hen. Wer Gott fürcht', bleibt e - wig ste - hen.
van - ish ana, - pat - ed. Fear thy God, and live for - ev - er.

das muss fal - len und ver - ge - hen. Wer Gott fürcht', bleibt e - wig ste - hen.
van - ish and are dis - si - pat - ed. Fear thy God, and live for - ev - er.

Cont

Org

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Die autographe Partitur

Die durchgehend autographe Partitur umfasst vier Bogen im Format 35,5 x 42 cm. Von den acht Blättern ist das letzte nur rastriert, aber nicht beschrieben. Das Wasserzeichen (Großer Halbmond = NBA IX/1 Nr. 96), das sich bis auf einige Ausnahmen durchgehend in den Kantaten des Choralkantatenjahrgangs findet, ist auf der jeweils rechten Bogenseite erkennbar. Die Partitur weist zahlreiche autographe Korrekturen auf und trägt demnach den Charakter einer Kompositionspartitur. Mehrere Fehler, die als Versehen Bachs zu interpretieren sind, oder auch die zunächst nicht erfolgte Ausführung der Wiederholungspartie Takt 64–91 in Satz 4 der Partitur, auf die Alfred Dürr im Kritischen Bericht der *Neuen Bach-Ausgabe* (S. 40f.) hinweist, zeigen, dass die Partitur vermutlich unter zeitlichem Druck entstand. Die Takte 64–91 (=1–28) wurden demnach, wie Dürr plausibel macht, zunächst nicht in die Partitur **A** eingetragen, da die Quelle **B** hier die Lesarten der Takte 1–28 aus **A** bietet. Ein großes doppeltes Kreuz im System des Basso continuo der Partitur **A** auf dem Taktstrich T. 28/29 markiert das Ende der zu kopierenden Passage. Phrasierungsbögen und dynamische Angaben, die in den entsprechenden Takten in **A** und **B** differieren, sind auf eine Überarbeitung von **B** durch Bach zurückzuführen.

Der Kopftitel der Handschrift **A** lautet: *J. J. Do[^{min}]ica 24 post Trinit. Ach wie flüchtig, ach wie flüchtig [sic!]*, wobei das erste *flüchtig* aus *nichtig* korrigiert wurde, was an solch prominenter Stelle ebenfalls entweder auf einen Fehler unter Zeitdruck hinweist oder darauf hindeutet, dass Bach ursprünglich eine Textvariante im Sinn hatte, wie sie in zeitgenössischen Gesangbüchern nachweisbar ist. Danach lautet in den beiden hier unverändert vertonten Phasen 1 und 13 des Liedes von Michael Frank der *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* anstatt *Ach wie, ach wie nichtig*. Das autographe Textincipit der Orgelstimmensatz in **B** *Ach wie nichtig* bestätigt die Lesarten von Bachs. Auf der letzten Seite befindet sich ein charakteristisches Signum *Fine SDG*.

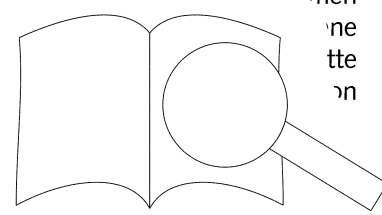
Wie alle autographen Partituren des Bachschen Jahrgangs gelangte die Handschrift **A** ursprünglich zu Bachs ältestem Sohn, Carl Philipp Emanuel Bach¹. Gesichert ist die Überlieferung der Handschrift erst im Besitz von Georg Christoph Bach, der sie von der Sammlung Poelchau von 1841 erhielt. Die Handschrift gelangte im Konvolut aufgeführt, das sich in der Bach-Ausgabe BWV 26 und 94 sowie in der Bach-Ausgabe weit TVWV 1:1074 von Bachs. befindet sich in der Handschrift Johann

Sebastian Bachs umfasst. Von Poelchau gelangte das Konvolut 1841 an die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin, wo es in den heutigen Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B) überging. Dort wird die autographe Partitur unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 47a* verwahrt.

B. Die Originalstimmen

Der Stimmensatz vereinigt 14 Originalstimmen. Die Bogen haben ebenfalls das Format 35,5 x 42 cm. Jede der jeweils mit 13 bis 16 Systemen rastrierten Stimmen ist einfach vorhanden, Continuo- und Orgelstimme sind getrennt ausgeführt, da die Orgelstimme aufgrund des Chortons in Leipzig eine große Sekunde über dem Kammerlauter transponiert werden musste. In der Orgelstimme ist die Generalbassbezeichnung autographisch als *Septem Recitet sub Signor JSB*. Die Orgelstimme hat das gleiche Wasserzeichen wie die Partitur, die Orgelstimme Alt, Horn und Viola fehlt das Wasserzeichen. Das Blatt, dennoch handelt es sich um eine Papierart. Auf dem Umschlag befindet sich ein Bild von unbekannter Herkunft. Die Orgelstimme ist 24. post Trinit. [darunter:] *Trinit. [darunter:]* 4. Voc: / Travers. / 3. Ha. / Continuo. / di. Die Orgelstimme sind hier nicht vertont, was darauf hindeutet, dass Bach diese Stimmen nicht vertonte. Ausnahmen in der Orgelstimme sind in den beiden Rezitative zur Orgelstimme eingetragen wurden, als einzige Orgelstimme lagen dem Schreiber des Umschlages Kopisten ausgefertigten Stimmen vor, die Bach schrieb, jedoch nicht, so dass diese bei der Orgelstimme vergessen wurden. Als Schreiber des Umschlages Teil der Stimmen konnte Johann Andreas Kuhnau, ein Schüler von Bachs Amtsvorgänger, identifiziert werden.

Kuhnau besuchte zwischen 1718 und 1728 die Thomasschule und war zumindest in Bachs ersten Jahren in Leipzig als ein Hauptkopist für diesen tätig³. Außer den beiden erwähnten, von Bach ausgefertigten Stimmen zeigt lediglich die Continuoostimme die Handschrift eines anderen Kopisten (Anonymus II). Darüber hinaus unterstützte Anna Magdalena Bach wohl die Arbeit Kuhnaus, indem sie Teile der Tenorstimme schrieb und verschiedentlich *Tacet*-Vermerke in die Stimmen einfügte. Alle Stimmen wurden von Bach insbesondere im Hinblick auf dynamische Angaben und die Setzung von Bögen – leider nicht immer konsequent – revidiert. Wie Dürr im Kritischen Bericht zur *NBA* S. 39, ausführlich, bestanden vermutlich die Originalstimmen aus Dubletten, die heute als zwei Stimmen vorliegen. Die Continuoostimme weist eine Orgelstimme auf, deren Vorlage als Kuhnau vorgenommene Änderungen fielen mit der Erbteilung zusammen. Die Orgelstimme ist in der Handschrift *Thomana* unter der Signatur *Thomana* zu finden.



¹ Zur Teilung des Bachschen Erbes: in, Kirsten Stemann, *Acht kleine Präludien und Studien über BACH*, zum 70. Geburtstag am 17. November 1988, Wiesbaden, S. 75.
² Vgl. Dürr: *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2. Auflage: *Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel u. a. 1976, S. 151 passim.
³ Vgl. ebd., S. 21 und 163.

Beide Quellen **A** und **B** werden in der vorliegenden Edition gleichrangig berücksichtigt. **A** als autografe Quelle mag zwar tendenziell mehr Gewicht zukommen; da aber **B** offensichtliche Fehler aus **A** korrigiert, erfolgt im Zweifelsfall im Rahmen der Einzelanmerkungen eine Begründung.

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.⁴ Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert. Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – beispielsweise die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, können bereits im Notentext durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch Klammern gekennzeichnet werden und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

Die Halsung sowie dynamische Angaben, die sich in **A** finden und somit soweit nachprüfbar als autografe stammen, wurden der heutigen Schreibweise angepasst: *fort.*, *f*, *forte* wird mit *f* wiedergegeben, *piano*, *p* mit *p*. Ebenfalls modernisiert wurde die Satzsetzung, da in den Quellen gerade Vorzeichen in der Regel vor Wiederholungen (gesetzt v

Die Zeichensetzung folgt den üblichen Interpunktion wie flüchtig, ach wie. Gesangbücher (z. B. 657) überliefert ist. In **A** kennen, **B** interpunktiert vor Gesangbüchern abweichend und grammatikalische gehalten und gegebenen-

⁴ „... steht das eingestrichene D als der tiefste gewöhnliche Ton der Flöte, auf dem Raume unter der untersten Linie.“ In: Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Kassel u. a. 1992, S. 33.

III. Einzelanmerkungen

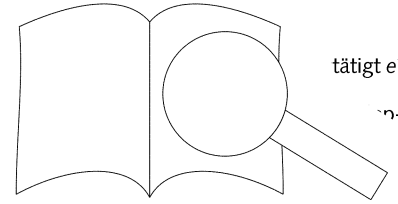
Abkürzungen: A = Alto, a. corr. = ante correcturam / vor der Korrektur, B = Basso, Bc = Basso continuo, Beziff. = Bezifferung, Bg. = Bogen, Cor = Corno, Trav = Flauto traverso, Hbg. = Haltebogen, korr. = korrigiert, Ob = Oboe, Org = Orgel, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Va = Viola, Vl = Violino, Vc = Violoncello.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause; Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Quelle – Lesart/Bemerkung. Die Zählung von Takten und Zeichen im Takt bezieht sich stets auf die vorliegende Ausgabe.

1. Coro

In den Quellen keine Satzbezeichnung. In **A** findet sich keine Besetzungsangabe vor den elf Systemen. Erst durch **B** ergibt sich, dass die Trav den Part der Ob I colla parte mitspielt und das Cor den S als Cantus-firmus-Instrument verstärkt.

5	Org 2	B: Beziff. 7:?
12–17	Org	B: Oktavierung der Stimme + um Töne, die unter E liegen, erfolgt keine Konsequenz. Grundsatzes in der K... che Probleme mit Bach in Satz 4... doch nicht r... dafür – sc... gen – r... im C... abwei... nach un... rit. Bericht der
13	Trav	44. ... weils f ²
21,5–		
22,1		oben – siehe Anm. T. 12–17
22–23,1		Terz tiefer
27		aber A)
		it eindeutig zu erkennen (e oder f?), gleiche Fassung vermutlich d'; B: f (in Abjng zu T. 40, 2)
		Beziff. $\frac{6}{4}$; Ausgabe folgt der Konjektur der NBA
		B: Beziff. $\frac{6}{4}$ – Konjektur
		B: Oktavierung nach oben – siehe T. 12–17
		A, B: # fehlt, ergänzt aus Ob III
		B: Beziff. $\frac{6}{4}$ – Konjektur
		A: „so“
		A: „so“
		B: Oktavierung nach oben – siehe Anm. T. 12–17
		B: c' wird nicht umgangen, obwohl der Ton auf Traversflöten der Zeit im Allgemeinen unspielbar war (lt. Walther-Lexikon Ambitus von d ¹ bis g ³), auch wenn die Entwicklung in den 1720er Jahren (Quantz) danach bestrebt war, den Ambitus nach unten auszuweiten. Jedoch gibt auch Quantz d ¹ als den „tiefsten gewöhnlichen Ton der Flöte“ an ⁵ . Ein Versehen ist sehr wahrscheinlich, da die Trav in A mit der Ob I gemeinsam geführt wird und c' in keinem weiteren Flötenpart des Choralkantatenjahrgangs vorkommt. Statt dessen wird in allen Choralkantaten dieses Jahrgangs d ¹ als untere Ambitusgrenze streng eingehalten.
46	A 3	A: „ist“ fehlt
47	Va 3	A: zweideutig h oder c': B: h; Konjektur, da c' Terzh... ht und in der S'
47	Org 3	
48	Ob II 2	tätigt e'
49	Va 1	
51	Va 3	
53	Org 2	



2. Aria

In **A** und in allen Stimmen in **B** außer der Trav-Stimme findet sich die Satzbezeichnung *Aria*. In **A** findet sich die Besetzungsangabe *Travers*, über dem ersten System sowie *Violino solo* über dem zweiten System. Die Besetzungsangabe *Violino Solo* wurde aus *Violini [unis ?]* korrigiert. In **B** findet sich die Besetzungsangabe *Travers: Solo* in der Flötenstimme und *Violino Solo* in der Stimme zu VI I, wobei das *Solo* von anderer Hand (autograph?) vermutlich im Nachhinein aus *unis* korrigiert wurde. In der Stimme zu VI II ist die *Aria* bis T. 44 ebenfalls enthalten, jedoch gestrichen. Die Besetzungsangabe lautet hier ebenfalls *Violino Solo*, wieder ist dabei das *Solo* vom selben Schreiber wie in der Stimme der VI I ergänzt. In der Org-Stimme findet sich ein *Tacet*-Vermerk.

Phrasierungsbögen sind in **A** nur in Einzelfällen vorhanden; in **B** sind die Bögen nicht immer konsequent gesetzt. Darüber hinaus sind Beginn und Ende der Phrasierungsbögen nicht immer eindeutig zuzuordnen. Die vorliegende Ausgabe richtet sich deshalb nach den Hinweisen Georg von Dadelsens, wonach Bögen auf ganze Notengruppen zu beziehen sind, wenn sie in der Mitte einer solche stehen⁶. Da eine Ergänzung fehlender Bögen durch den Herausgeber ein unübersichtliches Notenbild zur Folge hätte und einen erheblichen Eingriff in den Notentext bedeuten würde, wird darauf weitgehend verzichtet und es dem Benutzer überlassen, die Phrasierungsbögen nach Analogie vorhandener Bögen selbstständig zu ergänzen. In Einzelfällen, in denen Bögen eindeutig ergänzt werden konnten, sind diese gestrichelt als Herausgeberzusatz gekennzeichnet.

Da in **A** sämtliche dynamischen Zeichen fehlen, stammen die mitgeteilten aus **B**.

Die Ausgabe übernimmt die Textform „*unser Lebens Tage*“, wie sie in dieser Form in **B** überwiegend, in **A** einmal vorkommt. Jedoch überliefert **A** stets „*Lebens Tage*“, während sich in **B** auch zweimal die Schreibweise „*Lebenstage*“ findet. Die Genitivform „*unser*“ anstatt des in **A** meist zu findenden „*unser*“ ist nach heutigem grammatikalisches Verständnis essentiell. Mit der getrennten Schreibweise „*Lebens Tage*“ kommt nach Meinung des Herausgebers die in den Quellen überwiegend überlieferte ursprünglichere genitivische Bedeutung von „*Lebens Tage*“ zum Ausdruck. Des Weiteren wurde laut Grimm⁷ das Wort „*Lebenstag*“ im Gegensatz zu „*Lebtag*“ oder „*Lebetag*“ im frühen 18. Jahrhundert noch selten gebraucht, so dass auch aus historischen Gründen eine getrennte Schreibweise geboten ist.

2	Bc 4–6	B: Phrasierungsbogen über allen drei Noten?
24	T	A: ohne „ <i>schießt</i> “
28	Trav	A, B: hier endet die ausführliche Bezeichnung des Trav-Parts mit Phrasierungsbögen; sie sind im Folgenden in Analogie zu ergänzen.
29/31	T	A: Melismatisierung von „ <i>Lebens</i> “ unklar
30	T 6	A, B: ohne \sharp
35	T	A: Textunterlegung unklar korr.
44	VI 2–3	B: \downarrow (A: \downarrow)
45	T	A: ohne „ <i>schnell</i> “
47 T		A: korr. aus „ <i>eilen</i> “ oder „ <i>schießt</i> “
64,6–65,1	Bc	A: Bindebogen gestrichen; in B vorhanden folgt A
70	T 1–4	A: korr. „ <i>unser</i> “ aus
76	T 11–12	A: Silbe „-ge“ fehlt
78	T 1–2	B: Haltebogen (S)
91	Trav 3	A: <i>ais</i> ² ; B: kor
91	T 12	A, B: ohne
95	Trav 8,12 VI 9	A, B: ohne
96	Trav 6 12	A, B: ohne
97	Trav 4	getragen
115	Trav 6	
116	T	
116	alle	ig; <i>dal segno</i> -Schreibweise

3. Recit

In **A** findet sich die Satzbezeichnung *Recitativo* ohne Überschrift. Die Bc- und Org-Stimmen tragen auch die untextierte und ohne *Recitativo* in einem zweiten System.

1		Taktvorzeichnung nur im A-System.
1–2		A: Textverteilung unklar
1,4–2,		A: Phrasierungsbogen von 1,4 bis 2,1; B: Phrasierungsbögen von 1,4 bis 1,19 und von 2,1 bis 2,9; aufgrund der Textunterlegung in B scheint eine Phrasierung auf einen Bogen von 1,4 bis 2,9 beabsichtigt gewesen zu sein. Eine Untertei-

2	A 13–17	lung des Melismas in zwei Phrasen scheint weniger sinnvoll. A: ; B: A-Stimme: ; Bc-Stimme: schwer lesbar – wie A ? Org-Stimme: Die Ausgabe folgt der Org-Stimme, obwohl diese hier den A nicht autograph überliefert, jedoch der offensichtlich a. corr. überlieferten Stelle in A sehr nahe kommt und musikalisch sinnvoller als die anderen Stimmen in B ist. Textverteilung unklar A: ohne Vorschlagsnote A: korr. „ <i>dich</i> “ zu „ <i>sich</i> “ B: Beziff.: $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{2}$
2	A 13	
4	A 7	
5	A 3	
7	Org 2	

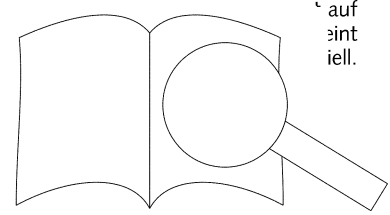
4. Aria

In **A** und in allen Stimmen in **B** außer der Ob-II- und Ob-III-Stimme findet sich die Satzbezeichnung *Aria*. Da in **A** sämtliche dynamischen Zeichen fehlen, stammen die mitgeteilten aus **B**. Im Bc stammen die dynamischen Angaben aus der Bc-Stimme in **B**, da die Org-Stimme keine dynamischen Angaben enthält. Die Bogensetzung innerhalb der Quellen ist häufig uneinheitlich. Die Ausgabe übernimmt deshalb Nachweis Phrasierungsbögen, auch wenn solche nur in **B** kommen; darunter fallen auch die Unterschiede in der Bc- und Org-Stimme in **B**. Die Alla-breve-Taktvorzeichnung findet sich nur in **A** und der Org-Stimme in **B**. Die übrigen Stimmen haben einen 4/4-Takt vor.

8,4–9,6	Bc	A, B: in A korrigiert übernommen
9	Org 2	B: Beziff. $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{2}$
9/72	Bc 4–5	B: Org-Stimme
10	Bc 1–4	A: $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{2}$
14,5/15,1/49,1–77,5/78,1/107,102,1/117,118,1		A und der Bc-Stimme in B nach oben oktaviert; das Dis vermieden werden?; s. Satz 1, T. 12–17; auffällig ist, dass 62 nicht oktaviert ist; die Oktavierung durchbricht die angelegte Stimmführung und findet deshalb keine Berücksichtigung in der vorliegenden Ausgabe. A: Schlussfermaten, da Schlussritornell nicht ausgeschrieben ist B: <i>fis</i> ¹ ; in A hoch notiert: <i>fis</i> ¹ ? – harmonisch jedoch e ¹ B: Beziff.: $\frac{6}{2}$ – Konjektur zu $\frac{7}{2}$ B: Beziff.: $\frac{7}{2}$ – Konjektur zu $\frac{7}{4}$ B: Geltungsbereich des Bogens nicht eindeutig; evtl. auch bis 5 deutbar; Angleichung an Parallelstelle T. 88 jedoch von 2–4 A: ohne „ <i>Welt</i> “ A: ohne Halbepause B: Beziff.: $\frac{7}{2}$ – Konjektur zu $\frac{7}{4}$ B: <i>fis</i> ¹ ; in A tief notiert, jedoch eher <i>fis</i> ¹ als <i>g</i> ¹ – Die Ausgabe übernimmt aus harmonischen Gründen <i>g</i> ¹ B: Beziff.: $\frac{7}{2}$ – Konjektur zu $\frac{7}{4}$ A, B: \sharp fehlt in A und der Bc-Stimme in B B: Beziff.: 6 – Konjektur zu 6+ A, B: A: verdickter Notenkonf: getilgtes \sharp ? B: die Bc-Stimme

21	Org 2	
28	B 6	
31	Ob III 1	
33,2/34,1+3	Org	
38	Ob III 6	
42	Org 2	
45	Bc 7/13	
46	Org 5	
47	Bc 6	

A: ohne „*Welt*“
A: ohne Halbepause
B: Beziff.: $\frac{7}{2}$ – Konjektur zu $\frac{7}{4}$
B: Geltungsbereich des Bogens nicht eindeutig; evtl. auch bis 5 deutbar; Angleichung an Parallelstelle T. 88 jedoch von 2–4
A: ohne „*Welt*“
A: ohne Halbepause
B: Beziff.: $\frac{7}{2}$ – Konjektur zu $\frac{7}{4}$
B: *fis*¹; in **A** tief notiert, jedoch eher *fis*¹ als *g*¹ – Die Ausgabe übernimmt aus harmonischen Gründen *g*¹
B: Beziff.: $\frac{7}{2}$ – Konjektur zu $\frac{7}{4}$
A, B: \sharp fehlt in **A** und der Bc-Stimme in **B**
B: Beziff.: 6 – Konjektur zu 6+
A, B: **A:** verdickter Notenkonf: getilgtes \sharp ?
B: die Bc-Stimme



⁶ Georg v. Dadelsen: „Die Crische Bemerkungen zu Bach besondere S. 104.
⁷ Deutsches Wörterbuch von Leipzig 1885, Spalte 454.

- 50 Bc 3 **A:** e?; **B:** Bc: *fis*; Org: e. Die Ausgabe übernimmt *fis*, da *fis* besser in den harmonischen Kontext passt
- 58 Ob I-III Das Auflösungszeichen vor *f* ist Herausgeberzutat, dasjenige vor *g* ergibt sich aufgrund moderner Akzidenzsetzung; dennoch kann nicht ausgeschlossen werden, dass Bach hier auch die Lesart *gis*² *fis*² beabsichtigt hätte. Die Akzidenzsetzung im Bc sowie die Tonartendispotion der umliegenden Takte spricht jedoch für die in der Ausgabe umgesetzte Lösung.
- 61 Org 9 **B:** Bezziff.: $\frac{6}{5}$ – Konjektur zu $\frac{6^+}{5}$
- 62 Ob II 10 **A:** *gis* / *fis*?
- 62 Ob I/II **B:** *forte* erst in T. 63,2 zusammen mit dem Bc beim Wiedereinsatz des Kopfmotivs. Die Ausgabe gleicht das *forte* an die Ob III und die Parallelstelle T. 53ff. an.
- 62 Org 1 **B:** Bezziff.: $\frac{6}{4}$ – Konjektur zu $\frac{6^+}{2}$
- 71,4–72,5 **B:** in der Bc-Stimme gleiche Lesart wie in T. 8/9; in **A** und der Org-Stimme in **B** keine Korrektur, sondern tiefere Version
- 73 Org 3 **B:** Bezziff.: $\frac{5}{3}$ – Konjektur zu $\frac{5}{3}$
- 75 Bc 1–3 **B:** in der Bc-Stimme Bogen von 1–4; Org-Stimme kein Bogen; **A** und Parallelstellen Bogen von 1–3
- 83 Org 2 **B:** Bezziff.: $\frac{5}{5}$ – Konjektur zu $\frac{7}{5}$
- 88/93/95/109 Org 3 **B:** Bezziff.: $\frac{3}{3}$ – Konjektur zu $\frac{5}{3}$
- 92 Ob III 3 **B:** *forte* vermutlich wegen des hier erfolgenden Seitenumbruchs erst auf 93,1; angeglichen an Ob II
- 103 Ob I-III, Bc **A:** D C [Da Capo] T. 1 mit Auftakt bis 16
B: Da Capo T. 103
- B **B:** Da Capo ausgeschrieben
- 113 Org 3 **B:** Bezziff.: $\frac{5}{3}$ – Konjektur zu $\frac{5}{3}$

5. Recitativo

In **A** sowie in der S- und Org-Stimme in **B** findet sich die Satzbezeichnung *Recit.*, in der Bc-Stimme in **B** findet sich keine Überschrift. Die Bc- und Org-Stimme in **B** überliefert neben der eigenen auch die untextierte und ohne Phrasierungsangaben versehene A-Stimme in einem zweiten System.

- 7/8 S **B:** „zubricht“ anstatt „zerbricht“

6. Choral

Die Satzbezeichnung *Choral* findet sich in **A** sowie in **B** Cor-, Bc- und Org-Stimme. Die übrigen Stimmen in **B** sind nicht beschriftet. Der Choraltext ist in **A** nur durch das Textliniensymbol im **B** angedeutet. Die Textierung folgt somit **B**. Die Bogenstriche sowie dem Stimmenmaterial der Singstimmen in **B** fehlen Bögen immer wieder. In der Org-Stimme sind die Instrumentenbezeichnungen vorhanden aufgrund von **B**.

- 5 B 3–4 **A, B:** *cis* – **B** zu *cis*
- 8 Org 4 **F:** *U* – Stimme – *U* aus Gründen *U* Instruments?

- 9 A 3 *h* und *cis*¹. Das *h* ist *h* für Oboen im Allgemeinen, evtl. auch nicht das *cis*¹, sondern nur bis zum *d*¹ reichte, wie es Walther annimmt (S. 53). Das Walther jedoch den Ambitus einer Oboe nicht an, wonach durch eine Klappenkonstruktion auch auf der historischen *Hautboy* ein *cis* zu erreichen gewesen wäre, auch wenn der Oboist deshalb Schwierigkeiten bereitet, weil er nur schwer sauber zu erzeugen war. *Aria* Nr. 4 bestätigt, dass Bach Oboen mit einem Ambitus bis *c*¹ (vgl. T. 8, 52, 87) zur Verfügung standen. Ein Hinweis auf die Besetzung mit Oboi d' amore findet sich nicht.

