

Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende

Rejoice! the passing year is ended

Concerto · BWV 28

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Aria (Soprano)

Oboe I

Oboe II

Taille

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo
Organo

staccato

5

* Gepu... stellte Artikulationsbögen in Violino I und II zeigen Ergänzungen von W. F. Bach an. Siehe
Articula. slurs represented by dots in Violino I and II indicate additions made by W. F. Bach. See also the

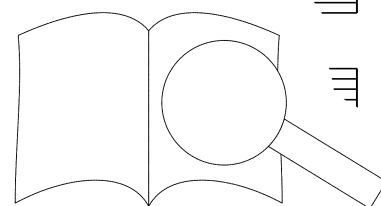
Aufführungsdauer / Duration: ca. 16 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.028

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

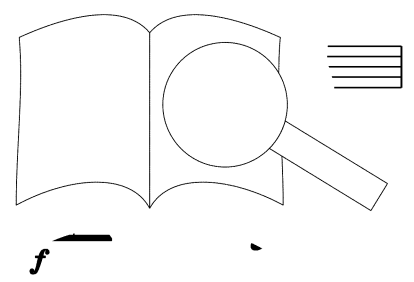
Urtext
edited by Felix Loy
English version by Henry S. Drinker



10

15

gott-lob, gott - lob, _____
re-joice! re - joice! _____



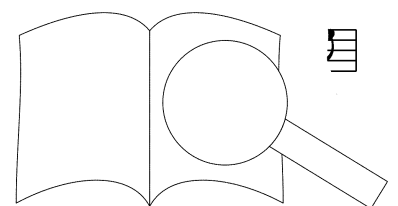
20

gott-lob! nun geht das Jahr zu Ende, das
 re-joice! the pas-sing year is end-ed, th

ne-
 a-

25

den ke, ge den l
 - get not, for - get r



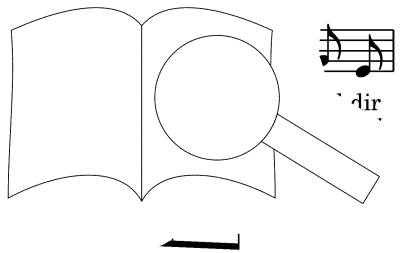
30

mei - ne See - le, dran, wie - viel dir dei - nes Got - tes Hän - de im n ... cs ge -
 O my soul, his Grace so oft with o - pen hand ex - tend - ed, an' ... ut - the

35

den - ke, mei - ne See -
 or - get not, O my soul,

dir



PROBEPARTITUR

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

Johann Sebastian
BACH

Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende

Rejoice! the passing year is ended

BWV 28

Kantate zum Sonntag nach Weihnachten
für Soli (SATB), Chor (SATB)

2 Oboen, Taille (Englischhorn), Zink, 3 Posaunen

2 Violinen, Viola und Basso continuo

herausgegeben von Felix Loy

Cantata for the Sunday after Christmas
for soli (SATB), choir (SATB)

2 oboes, taille (English horn), cornett, 3 trombones

2 violins, viola and basso continuo

edited by Felix Loy

English version by Henry S. Drinker

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

Partitur / Full score



Carus 31.028

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
1. Aria (Soprano) Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende <i>Rejoice! the passing year is ended</i>	7
2. Choral (Coro SATB) Nun lob, mein Seel, den Herren <i>Now bless the Lord, O bless him</i>	20
3. Recitativo ed Arioso (Basso) So spricht der Herr: Es soll mir eine Lust sein <i>Thus saith the Lord: In them will I be joyful</i>	29
4. Recitativo (Tenore) Gott ist ein Quell, wo lauter Güte fließt <i>God is a spring from which all good things well</i>	30
5. Aria Duetto (Alto e Tenore) Gott hat uns im heurigen Jahre gesegnet <i>The year that is passing</i>	31
6. Choral (Coro SATB) All solch dein Güt wir preisen <i>Our Father high in heaven</i>	35
Kritischer Bericht	36

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.028), Studienpartitur (Carus 31.028/07),
Klavierauszug (Carus 31.028/03),
Chorpartitur (Carus 31.028/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.028/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.028), study score (Carus 31.028/07),
vocal score (Carus 31.028/03),
choral score (Carus 31.028/05),
complete orchestral material (Carus 31.028/19).

Vorwort

Johann Sebastian Bachs Kantate *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende* BWV 28 entstand für die Aufführung am letzten Sonntag des Jahres 1725 (30.12.); sie gehört damit zum dritten Leipziger Kantatenjahrgang.¹ Für mögliche spätere Wiederaufführungen finden sich keine Belege. Bach komponierte das Werk auf einen Text aus Erdmann Neumeisters *Geistlichen Poesien*². Unter den erhaltenen Kantaten ist sie die späteste, für die Bach auf einen Text Neumeisters zurückgriff.

Für die Kantaten vom ersten Weihnachtstag 1725 bis zum 2. Sonntag nach Epiphania 1726 hat Bach ansonsten ausschließlich Texte des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717) gewählt. Dieser hatte jedoch in seiner 1711 gedruckten (und für Christoph Graupner verfassten) Sammlung *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* den nur in manchen Jahren vorkommenden Sonntag nach Weihnachten nicht bedacht. Daher war der Rückgriff auf Neumeisters Dichtung in dieser Situation möglicherweise eine „Ersatzlösung“ für Bach.

Neumeisters Text nimmt keinen Bezug auf den Predigttext zum Sonntag nach Weihnachten (Lukas 2,33–40), der von den Begegnungen des neugeborenen Jesus und seiner Eltern mit Simeon und mit Hanna erzählt. Er widmet sich vielmehr ganz dem Dank für das vergangene und der Bitte um Segen für das kommende Jahr.

So steht am Beginn der Kantate, ungewöhnlich in Form einer Arie anstelle des üblichen Eingangschores, die Aufforderung zum Singen eines Danklieds, geprägt von freudigtänzerischen Rhythmen im Dreivierteltakt und dem doppelchörig konzertanten Orchesterpart. In starkem Kontrast zu dieser ausgesprochen „modernen“ Musik folgt unmittelbar darauf das Danklied des Chores zu den Worten der ersten Strophe des Liedes *Nun lob, mein Seel, den Herren* von Johann Gramann (1530), motettisch im *stile antico* mit colla parte geführten Instrumenten.

Dieser Satz hat im späten 18. und im 19. Jahrhundert weite Verbreitung gefunden als (möglicherweise von Bach selbst stammende) Bearbeitung innerhalb der Motette *Jauchzet dem Herrn, alle Welt* BWV Anh. 160, in welcher er auf den Text *Sei Lob und Preis mit Ehren* gesungen wird.³ Die wegen des Reinschriftcharakters im Partiturautograph der vorliegenden Kantate bereits von Philipp Spitta geäußerte Vermutung,⁴ dass Bach diesen Satz aus einem früheren Werk übernommen habe, ließ sich jedoch nicht erhärten⁵.

Die drei folgenden Sätze sind, darin wiederum kontrastierend zu den ersten beiden Stücken, in den klanglich-instrumentalen Mitteln durch Continuo- bzw. Streicher-Begleitung betont schlicht gehalten; das Gewicht liegt nun ganz auf der Ausdeutung des Textes. Das Arioso Nr. 3 mit einleitendem Rezitativ-Takt, das ein Bibelzitat bringt (Jeremia 32,41), ist dem Bass als traditioneller *vox Christi* übertragen. Die Worte des abschließenden, schlichten aber eindrücklichen Choralatzes auf die Melodie *Helft mir Gotts Güte preisen* (Paul Eber um 1580) führen nochmals die

Quintessenz des Textes vor Augen, indem sie Dank und Preis mit der Bitte um Frieden und Schutz im neuen Jahr kombinieren. Bach hat die Choralmelodie in zeitlicher Nachbarschaft noch zweimal mit jeweils eigener Harmonisierung verwendet: in Kantate 183 zum Sonntag Exaudi 1725 sowie in Kantate 16 zum Neujahrsfest 1726.

BWV 28 ist in autographischer Partitur und dem vollständigen, teilautographen Originalstimmensatz überliefert. Abgesehen von einigen durch Tinten- oder Papierschaden schwierig oder gar nicht lesbaren Stellen in der Partitur, die sich jedoch in der Regel durch das Stimmenmaterial klären lassen, bestehen keine grundsätzlichen Schwierigkeiten bei der Edition. Im ersten und zweiten Satz finden sich in einzelnen Stimmen Eintragungen (Bögen bzw. Triller) des jugendlichen Sohnes Wilhelm Friedemann, offenbar aus der Entstehungszeit der Quellen, deren Autorisierung durch Johann Sebastian Bach denkbar, aber nicht gesichert ist. Die vorliegende Ausgabe übernimmt diese Ergänzungen in den Notentext; die entsprechenden Bögen im ersten Satz sind gepunktet dargestellt, um sie von den gestrichelten Herausgeber-Ergänzungen zu unterscheiden. Im Einzelnen sei hierzu auf den Kritischen Bericht verwiesen.

Im zweiten Satz enthält die Stimme der Taille (Tenoroboe in F) in den Quellen einzelne Noten, die den Tonumfang des Instruments unterschreiten (e, d). Derartiges begegnet in Bachs Kantaten ausschließlich dort, wo Blasinstrumente (meist Flöten, Oboen) mit anderen Stimmen, die in der Tiefe einen größeren Umfang haben, colla parte geführt sind und Bach sie in der Partitur nicht auf eigenem System notiert hat; wenn wie im vorliegenden Fall auch die originalen Stimmen keine andere Lesart enthalten, ist es beim Ausschreiben der Stimmen versäumt worden, diese Noten an den Umfang des Blasinstruments anzupassen.⁶ Im Stimmenmaterial zur vorliegenden Ausgabe wird an den betreffenden Stellen neben der originalen Lesart (in Klammern) eine spielbare Alternative (im Kleinstich) vorgeschlagen.

Die erste kritische Ausgabe der Kantate BWV 28 erfolgte durch Wilhelm Rust 1855 innerhalb der „Alten“ Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (BG V/1, S. 247–272). Die Edition in der Neuen Bach-Ausgabe übernahm Klaus Hofmann im Jahr 2000 (NBA I/3.2, S. 75–102).

Stuttgart, im Juni 2011

Felix Loy

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel 1976, S. 84; So auch bereits Georg von Dadelsen, *Zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958, S. 128 (Tübinger Bach-Studien, H. 4/5).

² *Geistliche Poesien mit untermischten Biblischen Sprüchen und Choralen*, Frankfurt am Main 1714, Nachdruck Eisenach 1717. Ebenso in: *Sammlung Tit. Herrn Erdmann Neumeisters Fünffache Kirchen-Andachten*, hrsg. von Gottfried Tilgner, Leipzig 1716. Siehe den Kritischen Bericht.

³ Siehe dazu ausführlich Frieder Rempff in NBA III/3, KB, S. 34ff. – Die Bearbeitung wurde 1978 von Klaus Hofmann neu ediert (Carus 31.231).

⁴ Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Band 2, Leipzig 1880. So auch Robert Lewis Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach*, Princeton 1972 (Princeton Studies in Music, Vol. 4), Bd. 1, S. 19 und 174.

⁵ Klaus Hofmann, NBA I/2.3, KB, S. 72f.

⁶ Siehe hierzu ausführlich: Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel etc. 2005 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, 10), Kapitel *Hautbois da caccia · Taille* (S. 360–389), besonders S. 373–375.

Foreword

Johann Sebastian Bach's cantata *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende* BWV 28 was written for performance on the last Sunday of 1725 (30 December); it therefore belongs to the third cycle of Leipzig cantatas.¹ There is no evidence of any further performances. Bach composed the work to a text from Erdmann Neumeister's *Geistliche Poesien*, first published in 1714 in Frankfurt am Main.² Of the surviving cantatas, this is the last for which Bach used a text by Neumeister.

Otherwise, Bach chose exclusively texts by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms (1684–1717) for the cantatas from the first day of Christmas 1725 to the second Sunday after Epiphany 1726. However, Lehms's collection *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* published in 1711 (and compiled for Christoph Graupner) did not cover the Sunday after Christmas, which only occurs in some years. Therefore, the recourse to Neumeister's poetry in this situation was possibly an alternative solution for Bach.

Neumeister's text makes no reference to the sermon for the Sunday after Christmas (St. Luke 2:33–40), which tells the story of the meeting of the new-born Jesus and his parents with Simeon and with Anna. Rather, it is entirely concerned with giving thanks for the past and a plea for blessings for the coming year.

Thus at the beginning of the cantata, unusually in the form of an aria instead of the usual opening chorus, comes the invitation to sing a song of thanks, characterized by joyful dance rhythms in three-four meter and a concertante orchestral part for two groups of instruments. In marked contrast to this decidedly "modern" music, a song of thanks from the choir follows directly, to the words of the first verse of the hymn *Nun lob, mein Seel, den Herren* by Johann Gramann (1530), motet-like in the *stile antico* with instruments playing *colla parte*.

This movement became widely known in the late 18th and 19th centuries as an arrangement (possibly by Bach himself) within the motet *Jauchzet dem Herrn, alle Welt* BWV Anh. 160; in this work it is sung to the text *Sei Lob und Preis mit Ehren*.³ Philipp Spitta suggested⁴ that, based on the characteristics of a fair copy in the autograph score, Bach had taken this movement from an earlier work; however, this cannot be confirmed.⁵

In contrast to the first two pieces, the three following movements are kept deliberately simple in their tone and instrumental resources by the use of continuo and string accompaniments; the emphasis is now entirely on the interpretation of the text. The Arioso no. 3 with introductory recitative bar, announcing a biblical quotation (Jeremiah 32:41), is given to the bass as the traditional *vox Christi*.

The words of the concluding simple, but striking chorale movement to the melody *Helft mir Gotts Güte preisen* (Paul Eber c. 1580) once again bring the essential point of the text to mind by combining thanks and praise with the

plea for peace and protection in the new year. Bach used the chorale melody twice more within a short space of time, on each occasion with a new harmonization: in Cantata 183 for the Sunday after Ascension 1725 and in Cantata 16 for New Year's Day 1726.

BWV 28 survives in autograph full score and the complete original parts, partly in autograph manuscript. Apart from a few passages in the score which are difficult or impossible to read because of iron gall ink or paper damage, which can generally be clarified by consulting the parts, there are no fundamental difficulties with the edition. In the first and second movements, there are entries in individual parts (bowing and trills) by Bach's young son Wilhelm Friedemann, evidently from the time when the sources were written out; it is conceivable that these were authorized by Johann Sebastian Bach, but it is not certain. These additions have been incorporated in the musical text in this edition; the corresponding slurs in the first movement are shown as dotted lines in order to differentiate them from editorial additions, which are shown as broken lines. For further details, see the Critical Report.

The sources for the second movement of the Taille part (tenor oboe in F) contain some notes which fall below the range of the instrument (*e*, *d*). Such passages occur in Bach's cantatas only in places where wind instruments (mostly flutes, oboes) are written to be played *colla parte* with other instruments which have a greater range in the low register, and which Bach did not notate on a separate stave in the full score; if, as in the case of Cantata 28, the original parts do not contain another reading, when the parts were written out the range of the wind instruments was not taken into account.⁶ In the parts for this edition, in the relevant passages, a playable alternative has been suggested (in cue-sized notes) as well as the original reading (in brackets).

The first critical edition of Cantata BWV 28 was prepared by Wilhelm Rust in 1855 as part of the "Old" Complete Edition published by the Bachgesellschaft (BG V/1, pp. 247–272). The edition in the *Neue Bach-Ausgabe* was prepared by Klaus Hofmann in 2000 (NBA I/3.2, pp. 75–102).

Stuttgart, June 2011
Translation: Elizabeth Robinson

Felix Loy

For footnotes see the German Foreword (Vorwort).

Avant-propos

La cantate de Johann Sebastian Bach *Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende* BWV 28 a été écrite pour le dernier dimanche de l'an 1725 (30 décembre) ; elle appartient ainsi au troisième cycle de cantates de Leipzig.¹ Rien ne vient attester des reprises ultérieures pour une possible représentation. Bach composa l'œuvre sur un texte des *Geistliche Poesien* d'Erdmann Neumeister, parues tout d'abord en 1714 à Francfort sur le Main². Parmi les cantates conservées, il s'agit de la plus tardive pour laquelle Bach a recours à un texte de Neumeister.

Pour les cantates du premier jour de Noël 1725 jusqu'au 2^{ème} dimanche après l'Épiphanie 1726, Bach a sinon choisi exclusivement des textes du poète de la cour de Darmstadt Georg Christian Lehms (1684–1717). Mais celui-ci n'avait pas pris en compte dans son recueil gravé en 1711 (et réédité pour Christoph Graupner) *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* le dimanche après la Noël ne survenant que certaines années. C'est pourquoi le recours au texte de Neumeister pourrait avoir été une « solution de rechange » pour Bach dans cette situation précise.

Le texte de Neumeister ne se réfère pas au texte du prêche pour le dimanche après la Noël (Luc 2,33–40) qui parle des rencontres de Jésus nouveau-né et de ses parents avec Siméon et Hanna. Il se consacre au contraire entièrement au remerciement pour l'année écoulée et la prière de bénédiction pour l'année à venir.

C'est ainsi que figure au début de la cantate, inhabituellement sous la forme d'une aria au lieu du chœur d'entrée ordinaire, l'invite à chanter un chant d'action de grâce, marqué par des rythmes joyeux et dansants sur une mesure à trois-quatre et par une partie orchestrale concertante à double chœur. En contraste abrupt à cette musique extrêmement « moderne », le chant d'action de grâce du chœur enchaîne aussitôt sur les mots de la première strophe du chant *Nun lob, mein Seel, den Herren* de Johann Gramann (1530), en forme de motet dans le *stile antico* avec des instruments conduits colla parte.

Ce mouvement trouve une large diffusion à la fin du 18^{ème} siècle et au 19^{ème} siècle en tant qu'arrangement (peut-être de la plume de Bach lui-même) au sein du motet *Jauchzet dem Herrn, alle Welt* BWV Anh. 160, dans lequel il est chanté sur le texte *Sei Lob und Preis mit Ehren*.³ La supposition exprimée déjà par Philipp Spitta en raison du caractère de la copie au propre dans l'autographe de la partition de cette cantate,⁴ selon laquelle Bach a repris ce mouvement d'un œuvrant antérieur n'acceptant jamais pu être étayée⁵.

Les trois mouvements suivants sont, ici à nouveau en contraste aux deux premiers morceaux, volontairement simples dans les moyens sonores instrumentaux par l'accompagnement du continuo ou des cordes ; priorité est ici entièrement donnée à l'interprétation du texte. L'Arioso n° 3 avec mesure de récitatif introductive porteuse d'une citation de la Bible (Jérémie 32,41), est chanté par la basse comme *vox Christi* traditionnelle.

Les mots du mouvement choral de conclusion simple mais impressionnant sur la mélodie *Helff mir Gotts Güte preisen* (Paul Eber vers 1580) exposent encore une fois la quintessence du texte en combinant la gratitude et la louange à la prière de paix et de protection pour la nouvelle année. Bach a utilisé la mélodie chorale dans une certaine proximité temporelle encore à deux reprises avec chaque fois une harmonisation propre : dans la Cantate 183 pour le dimanche Exaudi de 1725 et dans la Cantate 16 pour la fête du Nouvel An de 1726.

BWV 28 est conservée dans la partition autographe et dans la particelle originale complète en partie autographe. Mis à part quelques passages dans la partition difficiles voire impossibles à lire à cause de dommages d'encre ou de papier, mais qui se laissent expliquer en général par le matériau orchestral, l'édition ne présente pas de difficultés fondamentales. Dans les premier et deuxième mouvements figurent aux différentes voix des mentions (liaisons ou trilles) de son fils adolescent Wilhelm Friedemann, manifestation de l'époque de la genèse des sources, dont l'autorisation par Johann Sebastian Bach est imaginable mais non assurée. L'édition présente reprend ces ajouts dans le texte musical ; les liaisons correspondantes au premier mouvement sont représentés en pointillés afin de les distinguer des ajouts striés de l'éditeur. Il est renvoyé à l'Apparat critique dans le détail à ce propos.

Au second mouvement, la partie de taille (hautbois ténor en fa) contient dans les sources des notes isolées qui vont en-dessous de l'étendue de l'instrument (*mi, ré*). On ne rencontre cela dans les cantates de Bach que là où des instruments à vent (le plus souvent flûtes, hautbois) sont conduits colla parte avec d'autres parties qui ont une plus grande étendue dans le grave et où Bach ne les a pas notés sur une portée propre dans la partition ; si, comme dans le cas de la Cantate 28, la partition originale ne contient pas d'autre lecture, il a été omis dans la rédaction des parties d'adapter les notes concernées à l'étendue plus restreinte de l'instrument à vent.⁶ La particelle de taille à l'édition présente propose aux passages correspondants une alternative jouable (en miniature) aux côtés de la lecture originale (entre parenthèses).

La première édition critique de la Cantate BWV 28 a été faite par Wilhelm Rust en 1855 au sein de l'édition intégrale « ancienne » de la Société Bach (BG V/1, p. 247–272). Klaus Hofmann s'est chargé de l'édition dans la nouvelle Édition Bach en l'an 2000 (NBA I/3.2, p. 75–102).

Stuttgart, en juin 2011

Felix Loy

Traduction : Sylvie Coquillat

Pour les notes en bas de page voir l'Avant-propos allemand (Vorwort).

Musical score for measures 40-43, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily in the right hand, with a steady bass line in the left hand.

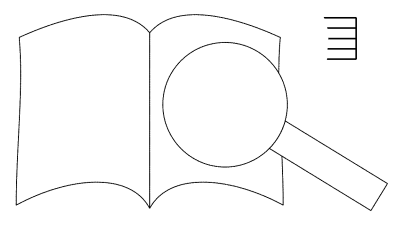
Musical score for measures 44-47, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass clefs. The music continues from the previous system, maintaining the same key and time signature.

Musical score for measures 48-51, including vocal line and piano accompaniment. It consists of four staves: Treble, Middle, Bass clefs, and a vocal line. The lyrics are: "dei - nes Got - tes Hän - de im al - ten Jah - re Guts ge - tan, wie - vie! el, wi.. ex -". The piano accompaniment continues in the three lower staves.

Musical score for measures 52-55, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass clefs. The music continues from the previous system.

Musical score for measures 56-59, piano accompaniment. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass clefs. The music continues from the previous system.

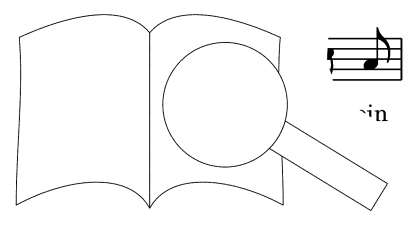
Musical score for measures 60-63, including vocal line and piano accompaniment. It consists of four staves: Treble, Middle, Bass clefs, and a vocal line. The lyrics are: "al - ten Jah - re Guts ge - tan. nd all his gifts through-out the year." The piano accompaniment continues in the three lower staves.



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

50

55



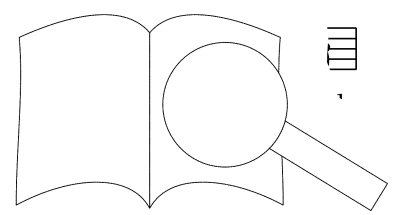
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

60

fro - - hes Dank- lied an, stimm an, stimm ihm ein
 joy - - ful an - them clear, so sing, so sing

64

in - - - hes Dank- lied an, stimm ihm
 - - - ful an - them clear, so sing



Piano accompaniment for measures 68-71, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

Piano accompaniment for measures 72-75, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

Vocal line for measures 68-71, including German and English lyrics.

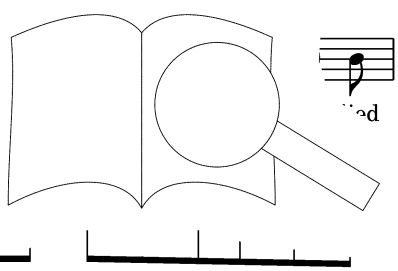
an, stimm an, *clear, so sing,* stimm ihm ein fro - - hes Dank-¹⁾ ei. hes
so sing a joy - - ful an ful

Piano accompaniment for measures 72-75, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

Piano accompaniment for measures 76-79, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

Vocal line for measures 76-79, including German and English lyrics.

ein fro - - - hes Dank - lied, stimm
nem, a joy - - - ful an - them, so



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

76

f

f

f

f

f

an.
clear,

f

PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced.

Carus-Verlag

81

p

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

So wird er fer - ner_ dein_ ge - den - ken, _
that God will ev - er_ safe_ de - fend us, _

p

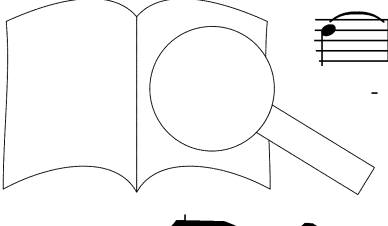
PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced.

Carus-Verlag

so wird er fer-ner dein ge-den-ken und ir-a-re
 that God will ev-er safe de-fend us, and fa-vors

che so wird er fer-ner dein ge-den-ken
 that God will ev-er safe de-fend



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

Musical score for measures 95-98, piano accompaniment. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand.

Musical score for measures 99-102, piano accompaniment. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues from the previous system, maintaining the same key and time signature.

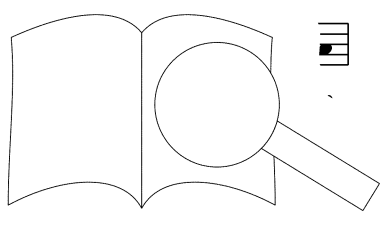
Musical score for measures 103-106, piano accompaniment. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues from the previous system.

Musical score for measures 107-110, piano accompaniment. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues from the previous system.

Musical score for measures 111-114, piano accompaniment. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues from the previous system.

Musical score for measures 115-118, piano accompaniment with lyrics. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The lyrics are written below the bottom staff.

Jah-re schen - ken, so wird er fer - - ner dein ge -
 ng fa - vors send us, that God will ev - - er safe de -



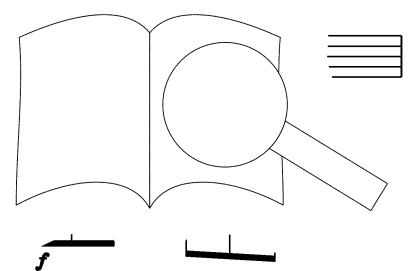
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

103

neu - en Jah - re schen - ken, und mehr zum neu - en Jah - re sche -
 spar - ing fa - vors send us, and more un - spar - ing fa - vors ser

107

ken und mehr zum neu - en Jah - re - schen - ken.
 ad us, and more un - spar - ing fa - vors send us.



PROBEPARTITUR

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

112

Musical score for measures 112-116. It consists of two systems of three staves each (treble, middle, and bass clefs). The first system shows a complex melodic line in the treble clef with many accidentals, and a steady bass line in the bass clef. The second system continues this pattern with some rests in the middle staff. A watermark 'PROBEPARTIFUR' is overlaid diagonally across the score.

117

Musical score for measures 117-121. It consists of two systems of three staves each. The first system shows a melodic line in the treble clef with a dotted line above it, and a bass line in the bass clef. The second system continues the melodic line with a dotted line above it. A watermark 'PROBEPARTIFUR' is overlaid diagonally across the score.

2. Choral

Alla breve

Soprano
Cornetto
Oboe I
Violino I

Alto
Trombone I
Oboe II
Violino II

Tenore
Trombone II
Taille
Viola

Basso
Trombone III

Continuo
Organo

Nun lob, mein Seel, den Her - ren, den
Now bless the Lord, O bless him, O

Nun lob, mein Seel, den Her - ren, nun lob, mein
Now bless the Lord, O bless him, O now bless the

...ren, was in mir ist, den Na - men se
him, my soul bless thou his Ho - ly Ne

18

was in mir ist, den Na - men sein.
 my soul bless thou his Ho - ly Name.

- - men, den Na - men sein, was in mir ist, was in mir ist, den Na -
 - - ly, his Ho - ly Name, my soul bless thou, my soul bless thou his Ho -

in mir ist, den Na - men sein, was in mir ist, Taille, Va in mir ist, den
 soul bless thou his Ho - ly Name, my soul bless thou, my soul bless thou his

ist, den Na - men sein, was in mir ist, den Na - men - sein, den
 thou his Ho - ly Name, my soul bless thou his Ho - ly Name, hi-

24

- - men sein. Sein Wohl- tut er
 - - ly Name. The Lord - fe. in, God con -

Na - men sein. Sein Wohl - tat tut er - ren, sein Wohl-tat
 Ho - ly Name. The Lord thy Gr him, the Lord thy

Na - men sein. Sein Woh' neh
 Ho - ly Name. The Lc - fess

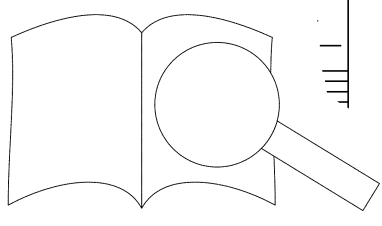
30

Sein Wohl- er con - meh - ren.
 The Lord - fess him,

meh sein Wohl - tat tut er meh -
 fess the Lord thy God con - fess

- ren, sein Wohl-tat tut
 him, the Lord thy God

- ren, sein Wohl-tat tut er meh - ren,
 him, the Lord thy God con - fess him,



ren. Ver-giss es nicht, o Her -
 him, his be - ne - fits to thee,

ren. Ver-giss es nicht, o Her-ze mein, ver-giss es nicht, o
 him, his be - ne - fits to thee ac - claim, his be - ne - fits to

tut er meh - ren. Ver-giss es nicht, o Her - ze mein, ver-giss es
 God con - fess - him, his be - ne - fits to thee ac - claim, his be - ne -

Ob, VI Ver - - - giss es nicht, o He
 his be - ne - fits to He

ze, o Her - ze mein, ver-giss es nicht, o Her
 to thee ac - claim, his be - ne - fits, is - - - icht, o Her -
 fits to thee

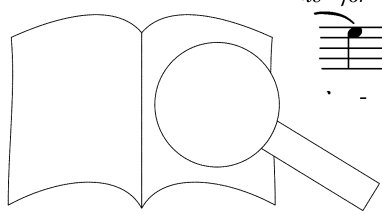
Taille, Va
 Her-ze mein, o Her-ze mein, - - - giss es nicht, o
 thee ac - claim, to thee ac - claim, is be - ne - fits to

nicht, o Her - ze mein, ver-giss es nicht, o
 fits to thee ac - claim. is be - ne - fits, o to

z a un. Hat dir dein Sünd ver - ge - ben, Ob, VI hat
 Who all thy sins for - giv - eth, who

tr (Va) *
 dir - dein Sünd ver - ge - ben hat dir dein Sünd ver -
 all - thy sins for - giv - eth, sins for -

er mein. Hat dir dein Sünd ver - ge - ben, ha
 claim. Who all thy sins for - giv - eth, w



* Zu den Trillerzeichen in Violino II und Viola siehe den Kritischen Bericht (Authentizität nicht gesichert).
 Concerning the trill symbols in Violino II and Viola see the Critical Report (authenticity is uncertain).

dir dein Sünd ver - ge - ben, hat dir dein Sünd ver - ge - ben, dein Sünd
 all thy sins for - giv - eth, who all thy sins for - giv - eth, thy sins

Trb, Taille, Va

ge - ben, hat dir dein Sünd, dein Sünd ver - ge - ben, hat
 giv - eth, who all thy sins, thy sins for - giv - eth, who hat who

ge - - - ben, hat dir dein Sünd ver - ge - ben, hat dir dein
 giv - - - eth, who all thy sins for - giv - eth, who all thy

Hat dir dein Sünd ver - ge - ben
 Who all thy sins for - giv - et'

ver - ge - ben, hat dir dein Sünd, dein Sünd
 for - giv - eth, who all thy sins, thy sins

dir dein Sünd ver - ge - ben, dein Sünd ver - ge - ben, dein Sünd
 all thy sins for - giv - eth, thy sins for - giv - eth, thy sins

Sünd ver - ge - ben, hat dir dein Sünd ver - ge - ben, dein Sünd ver -
 sins for - giv - eth, who all thy sins, thy sins for - giv - eth, who

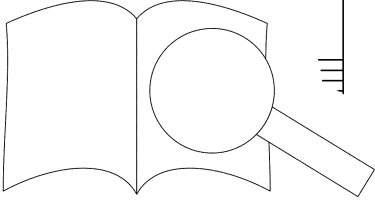
ver heilt dein Schwach - heit groß, und heilt dein Schwach -
 f thy di - sea - ses cures, all thy di - sea -

heilt dein Schwach - heit groß,
 all thy di - sea - ses cures,

ben und heilt dein Schwach - heit,
 eth, all thy di - sea - ses,

Alto, Trb
 Ob

Trb



und heilt dein Schwach-heit groß.
all thy di - sea - ses cures,

heit, und heilt dein Schwach - heit groß, und heilt dein Schwach - heit, dein
ses, all thy di - sea - ses cures, all thy di - sea - ses, di -

groß, und heilt dein Schwach - heit groß, und heilt
cures, all thy di - sea - ses cures, all thy

groß, und heilt dein Schwach - heit groß, dein Schwach - heit groß, und heilt dein Schwach-
cures, all thy di - sea - ses cures, di - sea - ses cures, and all thy

Schwach - heit groß. Er - rett' dein
sea - ses cures, through whom thy liv

rett' dein ar-mes
ugh whom thy spir - it

dein Schwach-heit groß. Er - rett' dein ar-mes
di - sea - ses cures, through whom thy spir it

rett' dein ar - mes Le -
am thy spir - it liv

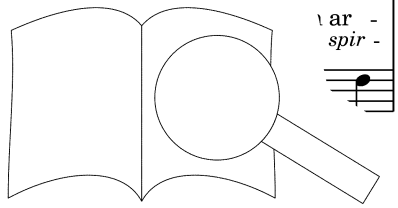
heit groß. Er -
ses cures, through

Er - rett' dein
through whom thy

Le - ben, er - rett' dein ar -
liv - eth, through whom thy spir -

ar - mes Le - ben, er - rett' dein ar -
spir - it liv - eth, through whom thy spir - it liv - eth, through whom thy spir

ber
eth, spir -



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

92

ar - mes Le - - - ben,
spir - it liv - - - eth,

- mes Le - ben, dein ar - mes Le - ben, dein ar - - - mes Le - ben,
- it liv - eth, thy spir - it liv - eth, thy spir - - - it liv - eth,

- mes Le - ben, dein ar - mes, dein ar - mes Le - ben, nimmt dich in
- it liv - eth, thy spir - it, thy spir - it liv - eth, who grace to

ar - mes Le - ben, er - rett' dein ar - mes Le - ben, er - rett' dein ar - mes Le - ben, nimmt
spir - it liv - eth, through whom thy spir - it liv - eth, through whom thy spir - it liv - eth, ^{ho}

100

nimmt dich in sei - nen Schoß, in sei - n. sei - nen
who grace to thee - as - sures, to thee w. to thee - as -

sei - nen Schoß, nimmt dich in sei - nen Schoß,
thee - as - sures, who grace to as - sures,

dich in sei - nen Schoß, nimmt dich in sei - nen Schoß, in sei - nen
grace to thee - as - sures, who sures, to thee as -

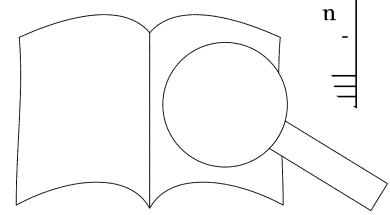
107

dich grace in
grace to

Schoß, in sei - - - nen Schoß, nimmt dich in sei - nen
sures, to thee as - sures, who grace to thee as -

in sei - - - nen Schoß, nimmt dich in
to thee as - sures, who grt

ich in sei - nen Schoß, nimmt dich in sei - nen Sch
grace to thee - as - sures, who grace to thee as - sur



Schoß. Mit rei - chem Trost be - schüt - - tet, mit rei - chem Trost be -
 sures; thy mouth with plen - ty fil - - - leth, thy mouth with plen - ty

Schoß. Mit rei - chem Trost be - schüt - - tet, mit rei - chem
 sures; thy mouth with plen - ty fil - - - leth, thy mouth with

Schoß. Mit rei - chem Trost be -
 sures; thy mouth with plen - ty

(VI)
 tr

Mit rei - chem Trost be - schüt - -
 thy mouth with plen - ty fil - -

schüt - tet, mit rei - chem Trost be - schüt
 fil - leth, thy mouth with plen - ty fil

Trost be - schüt - - tet, mit rei - chem
 plen - ty fil - - leth, thy mouth with

schüt - - tet, mit rei
 fil - leth, thy mouth

schüt
 fil

rei - chem Trost
 mouth with plen -

(VI)
 tr

st
 ver - jüugt, dem Ad - ler gleich, ver - jüugt, dem Ad - ler
 with cour - age fires thy breast, with cour - age fires thy

tet, ver - jüugt, dem Ad -
 leth; with cour - age fires

tet, ver - jüugt
 leth; with cour

dem
 age

(VI)
 tr

(Va)
 tr

ver - - - jü - - - ngt, dem Ad - - - ler gleich.
 with cour - age fires thy breast.

gleich, ver - jü - - ngt, dem Ad - - - ler gleich, ver - jü - - ngt, dem Ad - - -
 breast, with youth and cour - age, he with cour - age fires,

Ad - - - ler gleich, ver - jü - - ngt, dem Ad - - - - - - - ler gleich, ver - jü - - ngt, dem Ad - - -
 fires thy breast, with youth and cour - - - - - age, he with cour - age fires,

dem Ad - - - ler gleich, ver - jü - - ngt, dem Ad - - - - - - - ler gleich, ver - jü - - ngt, dem
 he fires thy breast, with cour - age fires thy breast, with youth and

4
2

- - - ler, dem Ad - - - ler gleich.
 he fires thy breast.

tr (Va)

- - - ler, dem Ad - - - ler gleich. Der Kön'g schaf.
 he fires thy breast. The Lord is

Ad - - - ler, dem Ad - - - ler gleich.
 cour - age he fires thy breast.

Lo. schaft, be -
 just and

- - - tet, der
 teous, the

ft Recht, be - hü -
 s just and righ -

Kön'g schafft Recht, be - hü -
 The Lord is just and righ -

hü -
 righ -

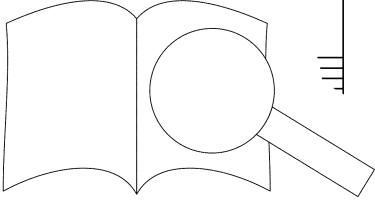
schafft Recht, be - hü -
 is just and righ -

- - - tet, der Kön'g schafft
 teous, the Lord is

d - hü - - - tet, be - hü - - - tet,
 righ - - - teous, and righ - - - teous

schafft
 tet, der Kön

tec. Kön'g schafft Recht, be - hü - - - tet, der Kön
 Lord is just and righ - - - teous, the Lorc



tet,
teous,

Recht, be - hü - - - - - tet, die lei - den in sei - - - - nem
just and righ - - - - - teous to all them that are - - - - - op -

Trb, Taille, Va

Recht, schafft Recht, be - hü - - - - - tet, die lei - - - - - den in
just, is just and righ - - - - - teous to all - - - - - them that

Basso

Trb

hü - tet, be - hü - - - - - tet, die lei - den in sei - nem, in
righ - teous, and righ - - - - - teous to all - them, to all - them that

tr (VI)

Reich, die lei - - - - - den in
pressed, to all - - - - - them that

Taille, Va

sei - nem Reich, die lei - den in
are - - - - - op - pressed, to all them that

Trb, Taille, Va

Reich, die lei - - - - - den in
pressed, to all - - - - - them that

sei - nem Reich, die lei - den
that are op - pressed, to all them -

den
them

in sei -
that are

Trb

- den
- th-

Reich, die lei - den, die lei - - - - - den in sei-nem Reich.
op - pressed, to all - - - - - them, to all - - - - - them that are op - pressed.

Trb, Taille, Va

Reich, die lei -
op - pressed, to all -

Reich.
sed.

Tr (VI)

Tr (Va)

sei - - - - - nem Reich, die lei - - - - - den in
are - - - - - op - pressed, to all - - - - - them that

3. Recitativo ed Arioso (Basso)

Basso *arioso*

So spricht der Herr: Es soll mir ei - ne Lust sein, es
Thus saith the Lord: In them will I be joy - ful, in

Continuo
Organo *arioso ma un poc' allegro*

4

soll mir ei - ne Lust sein, dass ich ih - nen Gu - tes tun soll, es soll mir ei - ne
them will I be joy - ful, o - ver them am I re - joic - ing, in them will I be

7

Lust sein, dass ich ih - nen Gu - tes, ih - nen Gu - tes tun soll,
joy - ful, yea, will I re - joice in them to do for them good,

11

sie in die - sem Lan - de pflan - zen treu - die - sem Lan - de
in the Prom - ised Land will plant them sure the Prom - ised Land will

15

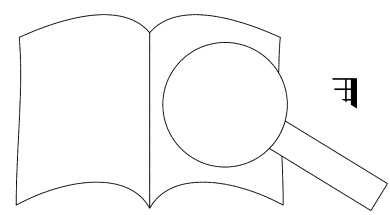
pflan - zen treu - lich,
plant them sure - ly,

19

von von gan - zer See - len, von gan - zem Her - zen und von gan - zer
...th ...ly ...ul will plant them sure - ly, with my whole heart and soul will plant them

23

gan - zem Her - zen und von gan - zer See - len.
...th my whole heart and soul will plant them sure - ly.



4. Recitativo (Tenore)

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Tenore

Gott ist ein Quell, wo lau-ter Gü - te fleußt. Gott ist ein Licht, wo lau - ter Gna-de schei-net. Gott
God is a spring from which all good things well; God is a light, which bright with mer-cy s' h; God

Continuo
 Organo

p

5 3 6 4 7 4 2 8 5 3

4

ist ein Schatz, der lau-ter Se-gen hei-
is our hope, where joy and com-fort

der's treu- und herz-lich mei-net. Wer
from whom all Bles-sing flow-eth; who

7 5 6 5 4

7

lau-ben liebt, in Lie - be kind-lich ehrt, sein Wort
Word of God and in his steps has trod; who loves

8

6

10

bö-sen We-gen kehrt, dem gibt er sich mit al-len Ga-ben. Wer Gott hat, der muss al - les ha-ben.
self to what is just, re-ceive his gifts in am-ple store. He who has God, needs noth - ing more.

6 6 6
 4 5 5
 2

5. Aria Duetto (Alto, Tenore)

Alto

Tenore

Continuo Organo

5

in heu - ri - gen Jah - re ge - seg - -
is pass - ing God rich - ly en - dow - -

Gott
 The

9

ns du - ri - gen Jah - re ge - seg - -
pass - ing God rich - ly en - dow - -

+ dass
 rod

13

Wohl-tun und Wohl-sein ei - nan - der be - geg - net.
for - tune and health on his peo - ple has show - ed.

16

- net, Gott hat uns im heu - ri - gen Jah - re.
- ered, the year that is pass - ing God rich - ly.

19

Wohl-tun und Wohl-sein ei - nan - der be - geg - net.
for - tune and health on his peo - ple has show - ed.

23

26

Wir lo - - - - -
With heart

32

bit - ten dar - ne - ben, er woll auch ein glück - li - ches neu - es Jahr ge - ben, wir
seech him to bless us, and ask that this year no mis - for - tune dis - tress us, with

35

- ben ihn herz - lich und bit - ten dar - ne - ben, er woll auch e -
i - est praise we be - seech him to bless us, and ask that
lo - ben ihn herz - lich und bit - ten dar - ne - heart - i - est praise we be - seech him to bless

39

neu - es Jahr ge - ben. for - tune dis - tress us.
glück - li - ches neu - es Jahr ge - ben. year no mis - for - tune dis - tress us.

43

Wir

47

hof - - - - - fen's von sei-ner be - harr-li - chen Gü - te und
 pray - - - - - that his boun-ty will know no ces - sa - tion, and

- - - - - fen's von sei - - - - - ner be - harr - - - - - li - chen Gü - te und
 that his boun - - - - - ty will know - - - - - no - ces - sa - tion, and

51

prei-sen's im Vo-raus mit dank-barm Ge - mü - - - - - vir
 greet the New Year with our deep a - do - ra - - - - -

prei-sen's im Vo-raus mit dank-barm Ge - mü - - - - -
 greet the New Year with our deep a - do - ra - - - - -

55

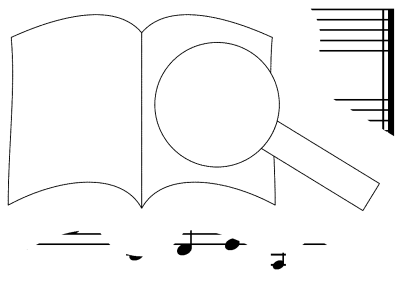
hof-fen's von sei-ner be - harr-li - chen Gü - te und prei-se
 pray that his boun-ty will know no ces - sa - tion, and greet

- - - - - te, u mit dank-barm Ge - mü - -
 tion, a our deep a - do - ra - -

59

- - - - - te.
 - - - - - tion.

- - - - - te.
 - - - - - tion.



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

6. Choral

Soprano
Cornetto
Oboe I
Violino I

Alto
Trombone I
Oboe II
Violino II

Tenore
Trombone II
Taille
Viola

Basso
Trombone III

Continuo
Organo

1/5

All solch dein Güt wir prei - sen, Va - ter in's Him - mels Thron,
die du uns tust be - wei - sen, durch Chris - tum, dei - nen Sohn, und bit - ten fer - ner
Our Fath - er high in heav - en, we praise thee, ev - 'ry one,
for all thy boun - ty giv - en, through Je - sus Christ, thy Son; do thou our pray - er

Trb, Ob, VI

Ob

Trb, Taille

Trb, Taille

Trb, Taille

Trb, Taille

Trb, Taille

10

dich: Gib uns ein fried - sam* Jah re, für al - lem Leid be - wah - re, und nähr uns mil - dig - lich!
hear: "In paths of peace di - rect us, from ev - 'ry ill pro - tect us, through - out this com - ing year."

dich: Gib uns ein frie - re, für al - lem Leid be - wah - re, und nähr uns mil - dig - lich!
hear: "In paths of pe ev - 'ry ill pro - tect us, through - out this com - ing year."

dich: Gib uns re, für al - lem Leid be - wah - re, und nähr uns mil - dig - lich!
hear: " us, from ev - 'ry ill pro - tect us, through - out this com - ing year."

re, für al - lem Leid be - wah - re, und nähr uns mil - dig - lich!
ace di - rect us, from ev - 'ry ill pro - tect us, th

* auch: *friedlich* bzw. *friedlichs*; siehe Kritischen Bericht.
In the sources *friedlich* or *friedlichs* also occur; see the Critical Report.

Kritischer Bericht

Abkürzungen:

A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Bg = Bogen/Bögen, Bl = Blatt, Ctto = Cornetto (Zink), JSB = Johann Sebastian Bach, KB = Kritischer Bericht, Korr./korr. = Korrektur/korrigiert, NA = die vorliegende Neuausgabe, NBA = Neue Bach-Ausgabe, Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Tab. = Tabulaturbeischrift, Va = Viola, VI = Violino, ZZ = Zählzeit. Die Einzelanmerkungen werden zitiert in der Reihenfolge Takt – Stimme – ggf. Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Quellensigle – Lesart/Bemerkung.

I. Die Quellen

A. Autographe Partitur. Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur *Mus. ms. Bach P 92*.

Die Handschrift kam über C. Ph. E. Bach in den Besitz Georg Poelchans; dieser schenkte sie Carl Friedrich Zelter, wodurch sie in die Bibliothek der Berliner Sing-Akademie gelangte und von dort zusammen mit anderen Bach-Handschriften 1854 an die Königliche Bibliothek Berlin verkauft wurde.

Die Quelle besteht aus originalem Umschlag und 6 hintereinander liegenden Bögen im Format 33,5 x 20,5 cm. Wasserzeichen: Gekreuzte Schwerter, gekrönt, zwischen Zweigen = NBA IX/1, Nr. 30.

Autographe Bogenzählung nur auf Bogen 2 bis 6 der Partitur, die aus 22 beschriebenen Seiten besteht (das letzte Blatt von Bogen 6 ist beidseitig rastriert, aber leer).

Aufschrift der Umschlagseite 1 von der Hand Johann Andreas Kuhnau, autograph ergänzt:

Domin: post Nativit. Christi | Gottlob! nun geht das Jahr p | à 4 Voc: | 3 Hautbois | 2 Violini | Viola | [autograph ergänzt: 1 Cornetto e 3 Tromboni] | él | Continuo | di Sign: | JS Bar

Außerdem Bibliothekseintragungen sowie Schenkungsvermerk G. Poelchans an Zelter.

Auf S. 2 des Umschlags Abschrift des Singtexts S. 3 und 4 leer.

B. 19 Originalstimmen. D-B (wie **A**). Signatur *Bach St 37*.

Der Originalstimmensatz ohne D-Bach an den Berliner Musiker I. Voß, die Bibliothek in Berlin übergab. Die Stimmen kamen zusammen mit dem Originalumschlag und wurden dort mit dem Titel *19 Stimmen* beschriftet.

Die Stimmen liegen auf dem Originalumschlag, inhaltlich identisch mit dem Original (**A**). Außerdem bibliothekswasserzeichen undeutlich (Bücherei) von Umschlag und Stimmen wie bei **A**.

Außerdem Andreas Kuhnau, daneben erl. Iff, IIIa und IIIb² sowie ein unbekanntes Cornetto-Stimme **B 5** ist autograph, die anderen teilautograph. Die Ursache dafür, dass die Stimmen ganz selbst kopierte und andere teilweise, ist in Zeitnot bei der Erstellung des Materials zu suchen sein; aus demselben Grund hat er vielleicht die Generalbass-Bezifferung lediglich bei Satz 4 eingetragen.

Die meisten Stimmen zeigen außerdem die üblichen autographen Revisionseintragungen. Nur in den Dubletten sowie in **B 19** sind keine autographen Eintragungen erkennbar. In einigen Stimmen finden sich auch Revisionseintragungen des damals 15-jährigen Wilhelm Friedemann Bach (dazu siehe unten). Die Stimmen im Einzelnen:

B 1: *Soprano*. JSB: S. 3, Zeile 3 (oder 2) bis Ende (= Tacet-Vermerke und Satz 6). **B 2:** *Alto*. JSB: Text zu Satz 6. **B 3:** *Tenore*. JSB: Text zu Satz 6. **B 4:** *Basso*. **B 5:** *Cornetto*. JSB. **B 6:** *Trombona 1*. **B 7:** *Trombona 2*. JSB: S. 2 (= Satz 2, ab T. 141). **B 8:** *Trombona 3*. JSB: S. 2 (= Satz 2, ab T. 129). **B 9:** *Hautbois Primo*. **B 10:** *Hautbois 2de*. **B 11:** *Taille*. JSB: S. 3, ab Zeile 4 Mitte (= Tacet-Vermerke zu Satz 3–5 und Satz 6). **B 12:** *Violino 1mo*. **B 13:** *Violino 1mo* (Γ). **B 14:** *Violino 2do*. **B 15:** *Violino 2do*. (Dublette). JSB: S. 3, ab Zeile 4 Mitte (= Tacet-Vermerke zu Satz 3–5 und Satz 6). **B 17:** *Continuo*. JSB: S. 3, ab Zeile 4 Mitte (= Tacet-Vermerke zu Satz 3–5 und Satz 6). **B 18:** *Continuo* (Dublette). **B 19:** *Continuo*. Transponierte Stimme.

Die erwähnten Revisionsarbeiten sind teils sicher, teils wahrscheinlich. Die Stimmen **B 13–18** auszumachen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen frühen Schriftstücken überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen.

Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen.

Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen.

Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen.

Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen.

Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen.

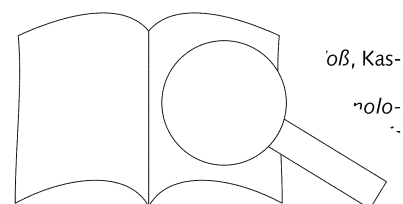
Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen.

Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen.

Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen.

Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen. Die Stimmen **B 13–18** stimmen mit anderen Stimmen überein, die mit anderen Stimmen übereinstimmen.

¹ Bettina Faulstich, *Die A...* 1997 (Catalogus mi...)
² Bezeichnung der anon...
³ NBA I/3.2, KB S. 69.
⁴ Zu diesen Quellen sieh...
 KB S. 70f.



II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmäler- und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.⁵ Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert.

Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – z. B. die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel, Ergänzung bzw. Tilgung von Warnungsakzidentien, moderne Orthografie beim Singtext – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, werden bereits im Notentext diakritisch (durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch in Klammern) gekennzeichnet und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

III. Einzelanmerkungen

Mit der autographen Partitur **A** und dem teilautographen, von J. S. Bach revidierten Stimmensatz **B**, der aus **A** kopiert wurde (einschließlich der Dubletten in **B**, die von den jeweiligen Erststimmen kopiert sind), haben wir die Bachs Kantaten typische Quellenlage vor uns. Hier ist **A**, sie wird jedoch durch zahlreiche Angaben ergänzt, die **A** nicht oder nur teilweise enthält (etwa Namik und Artikulation, Worttext sowie Satzzeichen). Beide Quellen sind also für relevant; die Dubletten nur dort, wo sie zu klären helfen bzw. – ein Beispiel – in der Kantate – Eintragungen von **B**. In den Quellen, **B**, sowie die Anmerkungen enthält zahlreiche Korrekturen, die **A** geschrieben (Charakteristika, die **A** nicht hat) sowie auch wegen Papiergebietungen, die die Quelle teils schwierig zu lesen sind, sind jedoch meist aus **A** selbst zu entnehmen. Zweifelsfälle sind in den Anmerkungen **B 19** (für die im Chor die üblichen umfangsbestimmenden Kontra-B, Oktavierung nach **B** nicht richtet wird. Auch eindeutige, sinngemäße Einzelanmerkungen nicht erwähnt.

Im Singtext fehlen sowohl in **A** als auch in **B** häufig die Satzzeichen; nur selten ist ein Komma, noch seltener ein Punkt gesetzt. Insbesondere Satz 2 enthält in den Quellen

fast gar keine Satzzeichen. An fraglichen Stellen haben wir die Textdrucke **C 1** und **C 2** zu Rate gezogen. Übernahmen von dort sind in den Lesarten genannt.

1. Aria

Werktitel *Concerto* nur in **A** (mit De-tempore-Angabe im Kopftitel: *J. J. Dolmijnica post Xsti Nativit: Concerto*). Satzüberschrift *Aria* nur in **B 2–8, 13, 15**.

In **A** keine Besetzungsangaben zu Beginn; in den Takten 1 bis 14, zweite ZZ, sind Holzblas- und Streichinstrumente jeweils auf einem System zusammen notiert: Ob + VI I, Ob + VI II, Taille + Va. Daher zu Anfang Beschriftungen *Hautb., Violini, Viola*. Die Takte 109b ff. sind in **A** und **B** nicht ausnotiert (Dacapo-Vermerke; in **B 1** Angabe der 12 Pausentakte). Die Dauer der Schlussnote sowie die Pausen sind in **NA** entsprechend angepasst.

In **A** keine dynamischen Angaben; in **B** sind diese häufig ungenau platziert, eher zur folgenden ZZ (z. B. T. 86, Bc, erst zur 5. Note). Dies wird in **NA**, der musikalischen Logik folgend, ohne Einzelnachweis den übrigen Stimmen angeglichen; zweifelhafte Fälle werden jedoch in den Einzelanmerkungen genannt.

In **A** sind nur folgende Artikulations- bzw. Melismenbögen: T. 87–89; Bc T. 44; S alle außer T. 42. Alle übrigen nur in **B**.

Zu den von Wilhelm Friedemann Bach ergänzten den Dubletten von VI I und II (Quellen **B 13, 15**). Wie in der Quellenbeschreibung erläutert, Bachs offenbar in zeitlichem Zusammenhang der Kantate entstanden. Auch wenn diese dennoch nicht unwahrscheinlich, der Gründe lag. Daher teilen wir die Ergänzungen dieser Eintragung in der Ausgabe werden die Fragliche Fälle wie

Die Bögen sind in der jeweiligen Kopisten der Stimme u. a. m. Sie betreffen – von einer Ausnahme – beide rhythmischen Figuren:

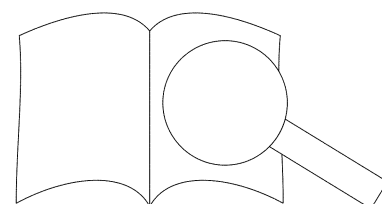
1. Die Bögen sind in der jeweiligen Kopisten der Stimme u. a. m. Sie betreffen – von einer Ausnahme – beide rhythmischen Figuren:

Es stehen vier 16tel auf der Zählzeit 1 des Taktes, so reicht der Bogen für die folgende Note (= Bogen über 5 Noten; Beispiel: T. 3). Dagegen reicht der Bogen bei vier 16teln auf ZZ 3 nicht über die 16telgruppe hinaus (= Bogen über 4 Noten; Beispiel: T. 28). Stehen jedoch in demselben Takt jeweils vier 16tel auf ZZ 1 und 3, so reicht auch auf ZZ 1 der Bogen nur über 4 Noten (Beispiel: T. 28).

Es sei jedoch auf einige Stellen verwiesen, bei denen der Bogen auf der ZZ 1 in seiner Länge besonders fraglich erscheint (Bogen nur bis zur 4. Note?): T. 16 (hier in der Quelle Zeilenwechsel vor ZZ 2), 67 und 73.

- Zu 2. Die Bögen sind bei dieser Figur meist recht hoch angesetzt, sodass eine Zuordnung noch schwieriger ist als bei der Figur 1. Jedoch scheinen uns sämtliche Bögen jedenfalls so deutbar, dass sie über vier Noten reichen, während nur in wenigen Fällen auch eine Deutung als Bogen zu 1–3 plausibel ist. Die einzige Ausnahme stellt T. 21 dar, wo das Bogenende bei der 3. Note wegen des großen Intervalls zur folgenden Note spieltechnisch sinnvoll ist.

Fraglich scheint uns hier lediglich der Bogen in T. 7 – Bogen nur bis zur 3. Note?.



⁵ *Editionsrichtlinien Musik. Forschungsinstitute in der Gegenwart*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joacim G. Rasmussen, Kassel 2000 (= *Musikwissenschaftliche Gesellschaft für Musikforschung*).

⁶ Vom Herausgeber ergänzte Einzelanmerkungen.

Außerdem beginnt der Bogen in einigen Fällen nicht eindeutig schon zur ersten Note, könnte also auch als Bogen zur 2.–4. Note gedeutet werden: T. 19, 27, 29, 33, 53. Unwahrscheinlich ist, dass in diesen Fällen eine Bindung nur der beiden 16tel (2.–3. Note) gemeint ist, und zwar aufgrund der größeren Länge sämtlicher Bögen im Vergleich zu den ebenfalls von W. F. Bachs Hand ergänzten Zweierbindungen in VI II, T. 15 und 16 (siehe anschließend: Sonderfälle, a).

- **Sonderfälle:** Zweierbindungen (Bögen über zweimal zwei 16tel)

a) Nicht in der Ausgabe mitgeteilt sind die Bögen der VI II in T. 15 und 16: Hier sind in der Stimmdublette jeweils Zweierbindungen zu den 16teln ergänzt (1–2 und 3–4), die nicht nur (in T. 16) der Bindung der VI I widersprechen, sondern auch in einem anderen Kontext stehen als die autograph überlieferten Zweierbindungen (diese stehen jeweils auf ZZ 3), und die wir deshalb als Versehen deuten.

b) Auch in T. 42 weist die Stimmdublette bei ZZ 1 und 3 jeweils Zweierbindungen auf; diese stammen nicht aus der Erstkopie, aber auch nicht von W. F. Bach, sondern entweder vom Kopisten oder von einem Dritten. Auch J. S. Bach selbst kann als Urheber nicht ausgeschlossen werden. W. F. Bach hat diese Zweierbindungen jeweils zu Bögen über vier Noten geändert.

Zusammenfassende Bewertung:

Die von W. F. Bach ergänzten Artikulationsbögen übertragen in zahlreichen Fällen die autographen Bögen bei Gruppen von vier 16teln auf analoge Stellen, ohne hier allerdings präzise zu sein (Bogen 1–4 oder 1–5?), teils betreffen sie aber auch andere Figuren (siehe T. 9 sowie die unter 2. genannte Figur). An einer Stelle ändert er sogar die autograph Zweierbindung in einen Bogen über vier 16tel (T. 65). Mündliche Anweisungen des Vaters hierfür sind denkbar, bleiben aber Spekulation.

Wenngleich die fragliche Autorisierung und die (jedenfalls aus heutiger Sicht) mangelnde Präzision der Bögen problematisch bleiben, so können die Zusätze des ältesten Bachsohns vielleicht doch eine Hilfestellung, wenigstens aber einen interessanten Einblick in die aufführungspraktischen Umstände der Entstehungszeit der Kantate geben in dem Sinne, wie es Alfred Dürr anlässlich der Beschäftigung mit Fehlern und Ungereimtheiten in den Quellen zu Bachs *Matthäus-Passion* formuliert hat: „... die schlechthin überall zu beobachtende Nachlässigkeit in der Kennzeichnung des Geltungsbereichs von Legatobögen [zwingt] zu der Annahme, daß der Spieler sich nicht so sehr am Einzelfall des geschriebenen Notenbildes orientierte als an allgemeinen Regeln, die nur die Praxis selbst lehrte. Ein flüchtig hingeworfener Bogen besagte dann nicht mehr, als daß hier die Regeln für das Legatospiel anzuwenden seien, und das genügte.“⁷

Weitere Anmerkungen:

- 1 Bc *staccato* nur in **B 17**
- 6 Ob II 4 \neq in NA ergänzt nach Parallelstelle T. 97
- 30 S **B 1:** ohne Bg
- 42 VI I Zu den Bögen siehe die Anmerkungen ob. W. F. Bachs Ergänzungen, Sonderfälle
- 47 S **A, B 1:** ohne Satzzeichen; NA folgt
- 65 VI I Die Zweierbindungen auf ZZ 12 (vermutlich autograph) sind von W. F. Bach sie nachträglich zu einem Bogen über vier Noten hat. Die Ausgabe teilt diese Befunde mit. **A:** *d* statt *e*, in **B 17**; **A:** ohne Satzzeichen und **C 2**
- 78 Ob I, VI I 3 in allen Que.
- 79 Ob I 5 in **A** und
- 91 S 1 **B 1:** *e*
- 95 S 11–12 **A:** *e*
- 97 S 2–3 *e* *-d?* ZZ 3
- 100 Ob I *e* sehen leicht von W. F.
- 102 S *e* ganzen Takts, in **B 1**
- 114 *e*
- 2.** *e*
- S *e*, in **B 5** (autograph) *Allabreve* I *Allabreve*; in folgenden Stimmen ohne
- e*, auf acht Systemen notiert (3 für die mit S, *e* (ante). Die in den Instrumentalstimmen abwechselnd halbe- statt zwei Viertelnoten u. ä.) bzw. zusätzlich in NA als Stichnoten bzw. als Bg über dem System der Instrumentensiglen wiedergegeben (s. T. 18 Alto, *e* *t passim*).
- In *e* die Auslassungen in der Textunterlegung, die jedoch durch **B** geklärt sind.
- Die Trillerzeichen in VI II und Va nur in **B 14–16**. In den parallel verlaufenden Bläser- und Singstimmen finden sich keine Triller. Die Dublette der VI II

ist (ebenso wie bei den Bögen in Satz 1) reichlicher bezeichnet als die Erstkopie, die lediglich 3 *tr*-Zeichen enthält (T. 77, 106, 173). Die *tr*-Zeichen stammen vermutlich von W. F. Bach, wenn auch nicht mit gleicher Wahrscheinlichkeit wie die Bögen in Satz 1 (Ähnlichkeit mit dem *tr*-Zeichen von J. S. Bach)⁸. Sie sind ähnlich wie die Bögen nur sporadisch und nicht konsequent (bei Parallelstellen) gesetzt. In NA sind sie mit Beischrift der jeweiligen Instrumentensigle(n) wiedergegeben.

Zu den Melismen- bzw. Artikulationsbögen:

a) In den Singstimmen fehlen in **A** folgende Bögen (diese nur in **B**):
Soprano: T. 9, 63; Alto: T. 30, 85, 104 (1. Bg), 121, 125, 129, 158f.; Tenore: T. 4, 28, 51, 82; Basso: T. 4, 104, 130, 158.

b) Die Quellen zeigen in den Instrumenten deutlich weniger Bögen als in den Singstimmen, teils auch von diesen abweichende. Dies könnte darin begründet sein, dass viele der Bögen in den Singstimmen in erster Linie die Funktion eines Melismenbogens haben, also vor allem die Textzuordnung in den oft sehr eng beschriebenen Quellen verdeutlichen; diese sind naturgemäß für die Instrumente bedeutungslos.

Artikulatorische Absicht kann jedoch auch bei den Singstimmen nicht ausgeschlossen werden; daher werden in NA (wie stets bei *tr*-Ausgaben der Bachkantaten) sämtliche originalen Bögen wiedergegeben, jedoch nur sehr behutsam ergänzt und Bögen in *tr*-Melismas nicht auf das ganze Melisma „ausgedehnt“. Der Übersichtlichkeit halber sind in NA nur die *tr*-Bögen wiedergegeben (Ausnahme = der zusätzliche *tr*-Bogen in T. 106). Die deutlich seltenere und teils abweichende *tr*-Anwendung wird im Folgenden an Beispielen nicht in jedem Einzelfall sicher automatisch, sondern allenfalls mit der Möglichkeit einer *tr*-Anwendung zu rechnen.

In den **Instrumenten** zeigen die *tr*-Bögen in **A** und **T** bedeutet *kursive* Ang.

Soprano (Ctto, Ob I, 76, 93 (nur in **A**; C^F 108 (in **B 12** Bg- *e* g 2–3 statt 1–2!), 136 (nur Ctto = **B** 14/15))

Alto (Trb I, 42 (nur Ctto = **B 6**), 6 (nur Trb = **B 6**), 95 (nur Ctto = **B 6**, **B 10** nur zu 2–3), 104 (in **A** nur 1. Bg, in **C** 14/15))

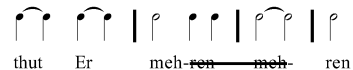
Tenore (Trb II, 30 (nur Va = **B 16**), 50 (nicht **B 16**; in Taille = **B 11** nur Bg 2–3!), 82 (in Taille = **B 11**: dort Bg 1–2 und 3–4!))

B 18, 19: irrtümlich *G* statt *A* (richtig in **B 17**; vgl. auch T. 41)

B 1: Text *der Name* statt *den Namen*

A, B 1, C 2: ohne Satzzeichen; NA folgt **C 1** (gilt analog für T. 25 in A, T, B)

B 2: Textunterlegung (mit Korr. T. 29–30, siehe Durchstreichung):



NA folgt **A** (dort Bg zu 1.–2. Note in T. 28 explizit gestrichen)

A, B 1: ohne Satzzeichen; NA folgt **C 1** und **C 2** (gilt analog für T. 37–38 bzw. 49 in A, T, B)

ZZ 1 in **A** wie Alto (zwei 4tel *a*–*a*), in **B 10, 14, 15** zunächst ebenso, dann korrr. zu Halbe *a*–*a*. In Ob II wegen des Tonumfangs nötig, in VI II vermutlich irrtümlich an Ob II angeglichen?

A, B 1: ohne Satzzeichen; **C 1:** Semikolon. NA folgt **C 2** (gilt analog für T. 80 in A, T, B)

tr in **B 15** (Dublette) erst zur 4. Note

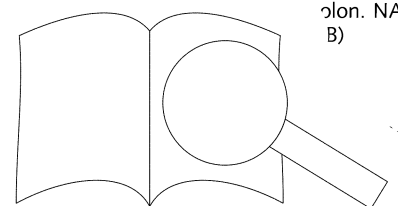
C 2: Text *Er rett* statt *Errett*

Haltebögen in **A** nur im Instrumentalsystem sowie in **R**

- 34, 47 S
- 72 Ob II, VI II
- 77 S
- 77 VI II
- 90 S
- 96f. A
- 109 S

⁷ Alfred Dürr, *De vita curaque Music in Honor sel / Hackensack* (NY) punkt Bach. Ausgewäl 166, Zitat S. 166.

⁸ NBA I/3.2, KB S. 75.



110	B 3	A: unleserlich
120ff.	SATB	C 1, C 2: Text <i>Mit reichen Trost ...</i> ; NA modernisiert zu <i>reichem</i> (in A und B durch abkürzende Schreibweise nicht erkennbar, ob <i>n</i> oder <i>m</i>). Bezifferung nur in A A, B 1: ohne Satzzeichen; NA folgt C 1 und C 2 (gilt analog für T. 141 in A, T, B) Dauer der Note in A wegen eines Rastrierfehlers (Tinte im 2. Spatium ausgelaufen) undeutlich: nach der Note ist unterhalb des geschwärzten Spatiums ein nach oben geschwungener Strich oder Punkt zu erkennen. diesen „Strich mit Schweif“ interpretiert NBA (I/3.2) als 4telpause; die Form ähnelt jedoch nicht den sonstigen 4telpausen in A . Wir plädieren für einen flüchtig geschriebenen, „verwischten“ Augmentationspunkt (so auch B 4 sowie Trb autograph in B 8). in A zuerst undeutlich <i>Kön'g</i> (oder <i>König?</i>), dann <i>Köng</i> ; in B außer diesen Schreibweisen auch <i>König</i> , <i>Kon'g</i> , <i>Kong</i> , mehrheitlich zweisilbig. Bg nur in B 2 , dort jedoch nur zu 2.–3. Note A: Textierung (<i>lei-</i>) <i>den</i> auf 4tel <i>h</i> , <i>in</i> auf folgende Note <i>c'</i> , <i>sei-</i> auf T. 159, Halbe <i>c'</i> , <i>-nem</i> auf T. 160, 4tel <i>d</i> . In B 3 korr. B 3: Textierung T. 162 <i>leidn in</i> , T. 163 <i>sei-</i> . NA folgt A . B 3: Text <i>Recht</i> statt <i>Reich</i> (sic) A: Bg nur zu 2.–3. Note; NA folgt B 4 B 3: <i>f</i> statt <i>e</i> (in A offenbar Korr. von <i>f</i> zu <i>e</i> , falsch gedeutet?)
131–133	Bc	
137	S	
137	B 1	
143–152	SATB	
158f.	A	
158–160	T	
162f.	T	
165	T	
167f.	B	
169	T 2	

3. Recitativo ed Arioso

Satzüberschrift in **A** nur *Recit*, in **B 5–8** (autograph) *Recit Arioso* (bzw. umgekehrt). In den übrigen Stimmen meist nur *Rec* oder *Recit*, in **B 10, 11** *Arioso Basso solo*, in **B 16** *Arioso Basso*.
In **A** keine Besetzungangaben. Die Beischriften in T. 1–2 nicht in **A**.

4	Bc	B 18: letzte Note <i>d</i> statt <i>H</i> .
8	Bc	A, B 18: letzte Note undeutlich (korr.?), evtl. <i>c'</i> statt <i>d'</i> ; in B 17 deutlicher zu <i>d'</i> korr., in B 19 deutlich (klingend) <i>d'</i> A: kein Bg A: unleserlich durch Papierschaden B 4: Text <i>gantzen</i> (in T. 21 sowie stets in A mit Abkürzungsschleife). In C 1, 2 <i>gantzem</i> .
12	B	
16	Bc 5	
19, 23	B	

4. Recitativo

In **A** ohne Satzüberschrift, in **B** *Rec:* oder *Recit*. In **A** keine Besetzungangaben.
Bezifferung in **B 17** (autograph) und **19** (in **B 19** T. 3 und 6 u. in **A** nur zu T. 9b–10a: $\frac{5}{8}$). Dynamische Zeichen nur in **B**.

4	VII 2	B 12, 13: Augmentationspunkt
6	T	B 3: Text <i>treu und</i> (im Autograph) sowie C 1, 2 (im Autograph) „lich“ A: undeutlich B 19: wie in Autograph Haltezeichen
8	T 1–2	
8	Bc 1	
8–9	Bc	
10	Bc	

5. Aria Duetto

In **A** keine Satzüberschrift, in **B** *Aria Duetto*.
Dynamisch nur in **B** (die Trillerzeichen in **B** 41 nur in **B** (die Trillerzeichen). Die Dynamik (*p* / *f*) ist teils zum **A**, teils zum **B** bzw. des Continuo-Zwischenstimmens zur folgenden Note lesbar (s. Anmerkung).
In der ursprünglichen Erstkopie **B 17** folgend.
In **B** durch Papierschaden bzw. Tintenfraß defekt (zwischen 1. und 2. Note), 34 T (2.–3. Note), 41 T (2.–3. Note), 57 Bc (2.–4. Note), 63 Bc (2.–3. Note).
In **B** sowie ergänzend auch nach Parallelstellen an werden.

6	L	B 17–19: <i>p</i> erst zu Beginn von T. 7
21	A 10	B 2: zwei 32stel <i>h'</i> <i>c'</i> (korr.?): NA folgt A ; vgl. auch T. 59 Tenore

28	Bc	B 18, 19: <i>p</i> erst zu Beginn von T. 29
32	A	A: 8. und 11. Note ohne # (in B 2 nur vor 8. Note)
37	Bc 3	B 18, 19: <i>H</i> statt <i>A</i> , in B 17 undeutlich (<i>H</i> oder <i>A?</i>); NA folgt A B 18, 19: <i>f</i> erst zu Beginn von T. 42 B 17: <i>p</i> zur 5. oder 6. Note? B 18, 19: <i>p</i> erst zu Beginn von T. 47 A: 4. ZZ undeutlich, evtl. zwei 16tel <i>e'</i> <i>d'</i> (<i>c'?</i>) statt Achtel <i>e'</i> ; so (<i>e'</i> <i>d'</i>) zunächst in B 3 , dann deutlich korr. wie NA C 1: Text <i>Vorrath</i> statt <i>Voraus</i> A, B 2, 3: Text <i>dankbarn</i> (in A Endung teils nicht erkennbar), so auch C 1 und 2 ; NA modernisiert zu <i>dankbarm</i> . in allen Quellen Schlussnote <i>E</i> statt <i>C</i>
41	Bc	
46	Bc	
48	T	
51, 57	A, T	
52, 58	A, T	
66	Bc	

6. Choral

Satztitel *Choral* in **A** sowie in **B 3, 5–9, 11, 16**. In **A** von T. 11, 3. ZZ an ohne Bc-System.
Choraltext nur in **B**.
In T. 12, 14 und 15 im Sopran in **A** sowie in den Instrum. (B 5, 9, 12, 13) statt 1.–2. Note Halbe *d'* (T. 12, 14) bzw. der autographen Sopranstimme (**B 1**). Dass eine unterdrückte Note in Sopran und colla parte-Instrumenten intersubstituierbar ist, eher ist anzunehmen, dass die Inst. oder aus Zeitmangel nicht angepasst wurden. Die Besetzung der Instrumentalstimmen nicht in der Autographenstimme (**B 1**) zu entnehmen.

2	S, A	Bg nur in B (autograph) und B 4 (so wie in B 2 <i>friedlichs</i> , in B 3 <i>friedlich</i> , in B 6 (Trb I), in B 10, 14, 15 (Ob + VI II) nur zu 1.–2. Note Bg nicht in den Instrumentalstimmen (B 7, 11, 16) Bg nicht in B 8 (Trb III) C 1, 2: Text <i>vor</i> statt <i>für</i> Bg nicht in den Instrumentalstimmen (B 7, 11, 16) Bg nicht in A und B 8 (Trb III) Text: Komma nach <i>bewahre</i> nur in B 1 und 2 (autograph) sowie in C 1 und 2
2		Text: <i>Kor</i> (in B 1 und 2) A: <i>l</i> (in B 1) P: <i>l</i> (in B 1) C: <i>l</i> (in B 1) Achtel <i>a'</i> – <i>a</i> , Ionumfang der
3	B	
9	A 1–2	
9	A	
10		in B (ebenso in C 1), in B 3
11		
11		in B 1 (autograph) und B 4 (so wie in B 2 <i>friedlichs</i> , in B 3 <i>friedlich</i> , in B 6 (Trb I), in B 10, 14, 15 (Ob + VI II) nur zu 1.–2. Note Bg nicht in den Instrumentalstimmen (B 7, 11, 16) Bg nicht in B 8 (Trb III) C 1, 2: Text <i>vor</i> statt <i>für</i> Bg nicht in den Instrumentalstimmen (B 7, 11, 16) Bg nicht in A und B 8 (Trb III) Text: Komma nach <i>bewahre</i> nur in B 1 und 2 (autograph) sowie in C 1 und 2
1		

⁹ Vgl. NBA I/3.2, KB S. 72.

