

Johann Sebastian
BACH

Süßer Trost, mein Jesus kömmt

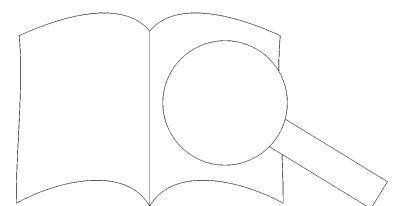
BWV 151

Kantate zum 3. Weihnachtstag
für Soli (SATB), Chor (SATB)
Querflöte, Oboe d'amore (ad lib.)
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Klaus Hofmann (Herf)

Comfort sweet, that Jesus
Cantata for the third Day of
for soli (SATB), choir
flute, oboe d'amore
2 violins, viola and basso continuo
edited by Klaus Hofmann
English version by Klaus Hofmann

Bach-Ausgaben · Urtext

Partitur / Full score



Carus 31.151

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	2
1. Aria (Soprano) Süßer Trost, mein Jesus kömmt <i>Comfort sweet, that Jesus came</i>	5
2. Recitativo (Basso) Erfreue dich, mein Herz <i>Rejoice thee now, my heart</i>	16
3. Aria (Alto) In Jesu Demut kann ich Trost <i>In Jesus' meekness is my hope</i>	16
4. Recitativo (Tenore) Du teurer Gottessohn <i>Beloved son of God</i>	22
5. Choral Heut schleußt er wieder auf die Tür <i>The gates of heaven open wide</i>	23
Anhang Flötenpart des 1. Satzes in der Violinfassung des autographen Nachtrags der Stimme B 7	24
Kritischer Bericht	26

Vorwort

Bachs Kantate auf den 3. Weihnachtsfeiertag *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* (BWV 151) ist nach Ausweis der Quellenbefunde im dritten Amtsjahr des Leipziger Thomaskantors zum 27. Dezember 1725 entstanden.¹ Die Kantatendichtung entstammt dem 1711 in Darmstadt gedruckten Textzyklus *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717), auf dessen Texte Bach in nicht weniger als zehn seiner erhaltenen Kantaten zurückgegriffen hat. Bei dem abschließenden Choral handelt es sich um die Schlusstrophe des wohlbekanntes Kirchenliedes „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich“ von Nikolaus Herman (1500–1561).

Bachs Kantate ist in der autographen Partitur und 13 originalen Stimmen überliefert. Die Mitwirkung der Oboe d'amore war von Bach offenbar ursprünglich nicht vorgesehen. Die Oboe ist in der Partitur nicht enthalten und liegt nur in einem der größten Teile von Bach selbst geschrieben. Der Oboe d'amore Blasinstrument reizvoll um einzusetzen, doch ist der Partesatz- und arrangementstechnisch beherrschlich, weshalb wir ihn in dieser Ausgabe dem Vermerk „ad libitum“ überlassen.

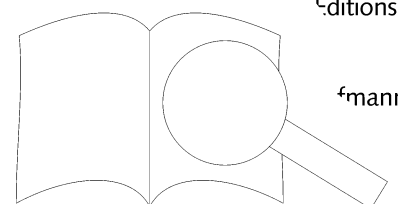
Bei der zweiten Aufführung der Kantate in der instrumentalen Obligatpartitur der Oboe d'amore, ohne diese Besetzung für die Oboe d'amore zu berücksichtigen. Anders in den Stimmen der Oboe d'amore, die nur in der Stimme der Oboe d'amore vorkommt. In dem Exemplar der beiden Stimmen für die Oboe d'amore und die Stimme der Viola dagegen sind die Vokalabschnitte, sie bilden also ein einheitliches Ensemble. Geht man davon aus, dass die Vokalabschnitte jeweils von einer Oboe d'amore und nur einer Violine begleitet wurden. Man sollte freilich daran nicht sklavisch zu binden haben. Im Falle der Aufführung ohne Oboe d'amore mag eine stärkere Violinbesetzung angebracht sein.

Nur eine Leipziger Wiederaufführung, die um 1728–1731 stattgefunden haben dürfte² und für die offenbar kein geeigneter Flötist zur Verfügung stand, hat Bach den Flötenpart der Eingangsarie einer Solovioline zugewiesen und in das zu diesem Zweck erweiterte erste Stimmexemplar der Violine I eingetragen. Dabei hat er die Stimme ausgiebig mit Vortrags- und Ornamentzeichen versehen. Wir geben die Stimme, die dem Flötisten für die Gestaltung seines im Original eher spärlich bezeichneten Parts als Anregung dienen mag, im Anhang wieder.

Den Kunstsammlungen der Veste Coburg und der Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, danken wir für die Erlaubnis, die Kantate zu ihren Schätzen zählen zu dürfen. Die Drucklegung der Editions-erlaubnis verbindlich.

Göttingen, im März 1998

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronik Bachs*, Zweite Auflage: Mit dem Druck aus *Bach-Jahrbuch*.
² Ebenda, S. 105.



Foreword

Bach's cantata for the 3rd day of Christmas, *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* (BWV 151), is known from the source material to have been written for 27 December 1725, during Bach's third year in the position of Thomaskantor in Leipzig.¹ Its words are from the cycle of cantata texts entitled *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, printed at Darmstadt in 1711, by the Darmstadt Court poet Georg Christian Lehms (1684–1717), from which Bach employed texts for no fewer than ten of his surviving cantatas. The final chorale of this work is the last verse of the well-known hymn "Lobt Gott, ihr Christen alle gleich" by Nikolaus Herman (1500–1561).

Bach's cantata has survived in his autograph score and also 13 original parts. He evidently did not originally intend to use an oboe d'amore. It is not contained in the score, and it exists only in the form of a separate part, written primarily by Bach himself, which was intended to strengthen the 1st violin. The orchestral sound is enriched with charming pastoral color by the use of the wind instrument. However, from a compositional standpoint and for performance it is dispensable, which is why the part is marked "ad libitum" in the present edition.

In the second aria of Bach's score the obligato instrumental part is marked "Violini e Viola in unisono," without indicating any change in the scoring for the passages in the voice part. However, the situation is different for the orchestral parts: the obligato line is given completely only in the oboe d'amore part and in the first of the two violin I parts; the second violin I part, both the violin II parts and the viola part have rests whenever the singer enters; thus they comprise a ripieno which plays only in *forte* sections. Assuming that in Bach's performances only one violinist played at each desk, this means that the vocal sections were accompanied by only the oboe d'amore and one violin. It is not necessary to adhere slavishly to this scheme today. Especially in a performance without oboe d'amore, more violinists might well be used.

For a later Leipzig performance that must have taken place around 1728–1731,² for which evidently no suitable flute was available, Bach allotted the flute part in the opening to a solo violin, adding it in the copy of the vocal part. He also added numerous performance ornaments to this part. We have put in brackets articulation only sparingly, which may be of use to the flautist.

Our grateful thanks to the *Landesbibliothek Coburg* and to the *Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin*, who number the sources of the manuscript, for kindly granting their permission for this edition.

Göttingen, 11 March 2006
Translation: Sylvie Coquil
Klaus Hofmann

Avant-propos

La Cantate de Bach pour le 3^{ème} jour de la fête de Noël *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* (BWV 151) a été écrite selon les sources dans la troisième année de service du cantor de Saint-Thomas à Leipzig pour le 27 décembre 1725.¹ Le texte est issu du cycle *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* du poète de la cour de Darmstadt Georg Christian Lehms (1684–1717), imprimé en 1711 à Darmstadt, Bach ayant puisé dans ses textes pour au moins dix de ses cantates conservées. Le choral de conclusion est la dernière strophe du célèbre chant d'église « Lobt Gott, ihr Christen alle gleich » de Nikolaus Herman (1500–1561).

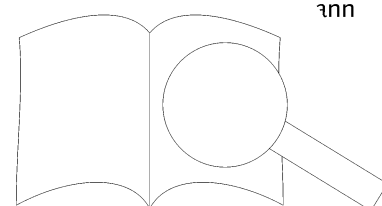
La Cantate de Bach est conservée dans la partition autographe et 13 voix originales. Bach n'avait manifestement pas prévu à l'origine l'intervention du hautbois d'amour. Sa partie n'est pas contenue dans la partition et n'existe que sous la forme d'une partie séparée écrite en grande partie par lui-même pour renforcer le 1^{er} violon. La sonorité pastorale est enrichie avec charme par l'instrument à vent pastoral mais la voix n'est pas indispensable à la réussite de l'exécution, ce pour quoi nous l'avons marquée « ad libitum » dans l'édition présente.

Dans la seconde aria, la partie instrumentale obligée « Violini e Viola in unisono », sans indiquer de modification de la répartition des instruments, est jouée dans son entier qu'à la voix. Cependant, dans le premier exemplaire de la partition, la partie de violon II et la partie d'alto ont des passages vocaux, formant un ripieno qui joue seulement dans les passages *forte*. Si l'on s'en tient à la pratique de Bach, les pupitres de violon II et d'alto signifient que les passages vocaux doivent être joués par un du hautbois d'amour et d'un seul violon. Cela sera certes pas aujourd'hui en toute rigueur, mais dans le cas de l'exécution sans hautbois d'amour, une distribution avec plus de violons peut être adoptée.

Une reprise à Leipzig qui dut avoir eu lieu vers 1728–1731, pour laquelle il n'y avait manifestement pas de flûtiste disponible, a été attribuée à Bach. Il a attribué la partie de flûte de l'aria d'entrée à un violon solo et l'a inscrite dans le premier exemplaire de voix du Violon I agrandi dans ce but. Il a ici doté la voix de riches signes d'interprétation et d'ornement. Nous rendons en annexe la voix qui devait servir d'inspiration au flûtiste pour l'agencement de sa partie plutôt maigre dans l'original.

Tous mes remerciements aux collections d'art de la Veste Coburg et au Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, qui comptent à leurs trésors les sources de cette Cantate pour l'autorisation d'édition aimablement accordée.

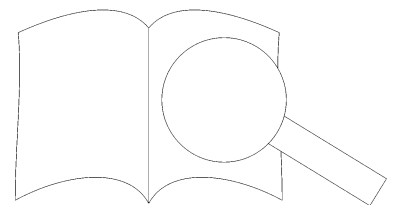
Göttingen, en mars 2006
Traduction : Sylvie Coquil



¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2nd edition, reprint, with notes and additions, from the *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel, 1976, p. 84.
² Ibid., p. 105.

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2nd edition, reprint, with notes and additions, from the *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel, 1976, p. 84.
² Ibidem, p. 105.

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



Süßer Trost, mein Jesus kömmt

BWV 151

Johann Sebastian Bach
1685–1750

I. Aria

Molt'adagio

Flauto traverso

Oboe d' amore
(ad lib.)

Violino I
piano sempre

Violino II
piano sempre

Viola
piano sempre

Soprano

Continuo
Organo
Org
piano sempre

The first system of the musical score includes staves for Flauto traverso, Oboe d' amore (ad lib.), Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Continuo/Organo. The Flauto traverso part features a complex melodic line with many sixteenth notes. The strings play a steady accompaniment. The Soprano part is currently silent.

3

The second system continues the musical score. It includes a trill (tr) in the Flauto traverso part. The vocal line (Soprano) begins with a melodic phrase. The string accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 18 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.151

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Klaus Hofmann (Herbipol.)
English version by Henry S. Drinker

6

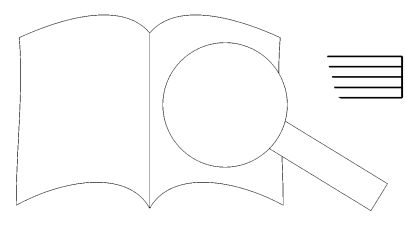
Musical score for measures 6-7. The score is written for a piano and includes a treble clef staff with a melodic line featuring a trill (tr) and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#).

8

Musical score for measures 8-9. The score continues from the previous page, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#).

PROBEPARTITUR

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

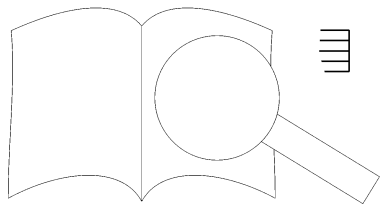


10

Sü - - ßer Trost, me
Com - - fort sweet, me

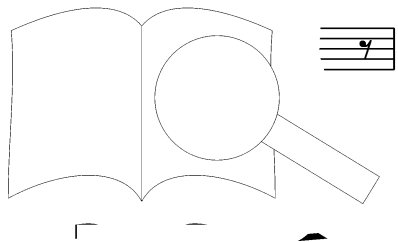
13

sü - - ßer Trost, Je - sus wird a
com - - fort sweet, prom-ised long a



ren, ed, sü - - - - ßer Trost, sü - ßer
com - - - - fort sweet, com-for

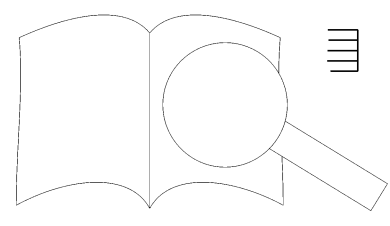
kö sü - ßer Trost, Je - sus wird an - itzt
Je - sus came, prom-ised long and long



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

sü - - - Ber Trost, sü
com - - - fort sweet,

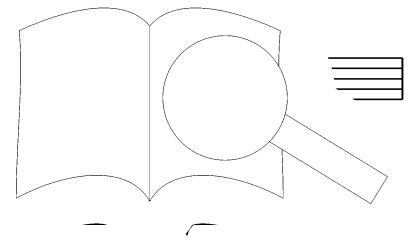
sü st, mein Je - sus kömmt, mein Je - sus kömmt, Je - su
sweet, that Je - sus came, — that Je - sus came, prom-is



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

bo - ren, sü - ßer Trost, Je - sus wird an - itzt
pect - ed, Je - sus came, prom - ised long and long

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



27

29

tr

staccato

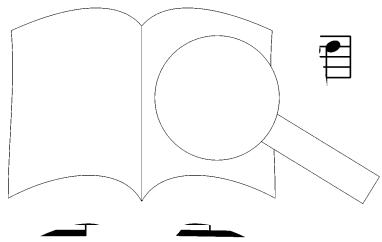
staccato

staccato

Fine

staccato

Herz und See-le,
Heart and spir-it,

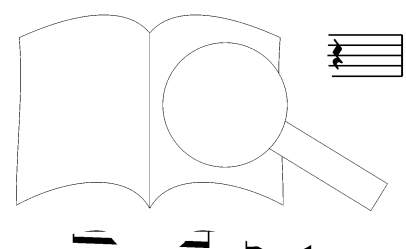


PROBEPARTITUR

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

et sich, Herz und
ous be, heart and
je, .nein
at the

liel at hat mich nun zum Him - mel aus-er - ko - ren, zum Hi
cho - sen thee to his heav n with his e - lect - ed, his hec



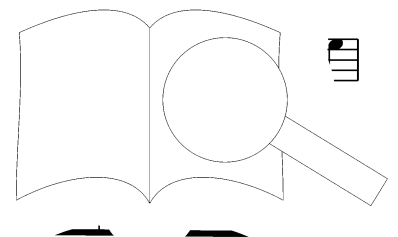
38

Herz und See-le,
heart and spir-it,

Herz und See-le_ freu -
heart and spir-it, joy -

41

Herz und See - le freu - et_
heart and spir - it, joy - ous_



et sich, denn mein lieb - ster Gott ha'
ous be, that the Lord has cho -

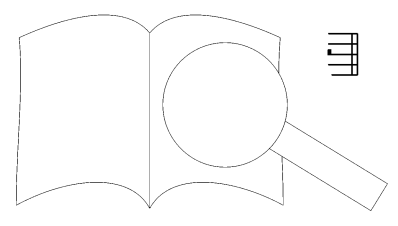
us - er - ko - ren, Herz und See - le freu - et sich,
his e - lect - ed, heart and spir - it, joy - ous be,



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

mich nun zum Him - mel aus - er - ko-ren, zum Him - mel aus - er-ko -
 thee to his heav n with his e - lect-ed, his heav n with his e-lect

nel - lect - - - - - ren ed,



Da capo

2. Recitativo

Basso

Er-freu - - - e dich, mein Herz, denn it-zo weicht der Schmerz, der dich so
 Re-joice - - - thee now, my heart, and bid the cares de - part which long have

Continuo
Organo

Org

6 7
4 4
2

4

lan-ge Zeit ge-drü-cket. Gott hat den lieb-sten Sohn, den er so hoch und teu-er hält, auf die-se Welt ge-
 trou-bled and op-pressed thee. For God hath sent his son, his dear-est, best be-lov-ed one, from e-vil to di-

8 5 3
6 5

7

schi-cket. Er lässt den Him-mels-thron und will die gan-ze Welt aus ih-
 vest thee. He left his heav-n-ly throne for sin-ners to a-tone, he t-ve, 7-5- cured the

5 6 6

10

Dienst-bar-keit er-ret-ten. O wun-der-vol-
 curse we la-bored un-der. Oh, what a w-...sch und will auf Er-den noch
 his ex-alt-ed sta-tion be-

13

nied-ri-ger als
 came a man, t

är-mer wer-den.
 man s-sal-va-tion.

7h 5
6h 4h 6 5
[4] 3h 4 #

3. *Andante*

Continuo
Organo

Org

5

9 *Ob, VI I solo* *Ob* *a 2*

p

In Je - su De - mut kann ich Trost, in sei - ner Ar - mut
 In Je - sus meek - ness is my hope, as he was poor so -

p

13 *Tutti*

f

fin - den,
 plen - ty,

f

17 *Ob, VI I solo*

p

tr

in Je - ich Trost, in sei - ner Ar - mut Reich - tum
 in Je - my hope, as he was poor so I have

p

21

in Je - su De - mut, in Je - su De - mut, in Je - s
 in Je - sus meek - ness, in Je - sus meek - ness, in Je - s

25 *Tutti*
f
 Trost, in sei - ner Ar - mut Reich - tum fin - den,
 hope, as he - was - poor - so - I - have plen - ty,
f

29 *Ob, VI I solo*
p
 in Je - su De - mut kann ich Trost, in sei - ner Ar - mut Rei
 in Je - sus meek - ness is my hope, as he was poor so - I
p

33 *Ob VI*
 in Je - su De - mut kann ich Trost, - mut Reich - tum fin -
 in Je - sus meek - ness is my hope so I - have plen -
f

37 *Tutti*
 den.
 ty.
f

4' *solo*
 Mir macht des - sel - ben schlech - ter - Stand - nt
 He chose a - state of low - de - gree an
p

45

kannt, ja, sei - ne - wun - der - vol - le - Hand will mir nur Se-gens-krän-ze win - -
 free, and lo, - his - mag - ic - hand for - me will wreath a - bless-ed crown of glo - -

49 *Tutti*

den,
 ry,

53 *Ob, VII solo*

mir macht des - sel - ben schlech-ter - Str - ur la - und Wohl be -
 he chose a - state of - low de - gre sin - he - set - me -

57

kannt, ja, sei - - for - me will mir - nur - Se-gens-krän-ze win - -
 free, and lo, - will wreath a - bless-ed crown of glo - -

61 *O'*

ar Se - gens - krän - ze, nur Se-gens-krän-ze win - -
 a crown of - glo - ry, a bless-ed crown of glo - -

65 Tutti

den, nur Se - gens - krän - ze win - den.
ry, a bless - ed crown of glo - ry.

69

74

78 Ob, VI I solo a 2

In Je - ich Trost, in sei - ner Ar - mut Reich - tum
In Je - my hope, as he was poor so I have

82

ten,
- ty,

86 Ob, VI I solo

in Je - su De - mut kann ich Trost, in sei - ner Ar - mut Reich - tum
 in Je - sus meek - ness is my hope, as he was poor so I have

90

fin - den, in Je - su De - mut, in Je - su De - mut, in Je - su De
 plen - ty, in Je - sus meek - ness, in Je - sus meek - ness, in Je - sus me

94 Tutti

Trost, in sei - ner Ar - mut Reich - tum fin
 hope, as he was poor so I have

98 Ob, VII I solo

in Je ich Trost, in sei - ner Ar - mut Reich - tum fin - den,
 in Je in Je my hope, as he was poor so I have plen - ty,

102

De - mut kann ich Trost, in sei - ner Ar -
 us meek - ness is my hope, as he was poor

106 *Tutti*

den. ty.

110

4. Recitativo

Tenore

Continuo Organo

Org

Du teu - rer Got - tes
Be - lov - ed son

nun
hou

den Him - mel auf - ge -
un - locked the heav - en s

3

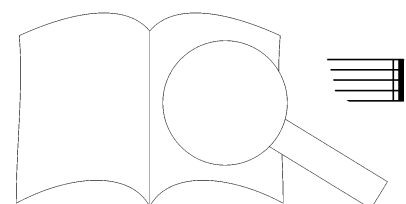
macht und durch dein Nied - rig -
gate. To thine hu - i -

der Se - lig - keit zu - we - ge bracht!
we our bless - ed and ex - alt - ed state!

6

- lein des Va - ters Burg und Thron aus Lie - be ge - gen uns ver -
- lone didst leave thy Fa - thers throne and heav - en s high and roy - al

so wol - len wir dich auch da - für in un - ser H
so now do we in love to thee our hearts and soi



6 5
[4] [3]

5. Choral

Soprano
Flauto traverso
Oboe d' amore
(ad lib.)
Violino I

Sopr

Heut schließt er wie - der auf die Tür zum schö - nen Pa - ra - deis; der
The gates of heav - en o - pen wide, with - in is our re - ward, the

Alto
Violino II

Alto

Heut schließt er wie - der auf die Tür zum schö - nen Pa - ra - deis; der
The gates of heav - en o - pen wide, with - in is our re - ward, the

Tenore
Viola

Ten Va

Heut schließt er wie - der auf die Tür zum schö - nen Pa - ra - deis; der
The gates of heav - en o - pen wide, with - in is our re - ward, the

Basso

Heut schließt er wie - der auf die Tür zum schö - nen Pa - ra - deis; der
The gates of heav - en o - pen wide, with - in is our re - ward, the

Continuo
Organo

Org

5

Che-rub steht nicht mehr da - für, Gott sei Lob, Ehr und Preis! Gott sei Lob, Ehr und Preis!
guar-dian an - gel - stands a - side; all praise to God the Lord, all praise to God the Lord.

Che-rub steht nicht mehr da - für, Gott sei Lob, Ehr und Preis! Gott sei Lob, Ehr und Preis!
guar-dian an - gel - stands a - side; all praise to God the Lord, all praise to God the Lord.

Che-rub steht nicht mehr da - für, Gott sei Lob, Ehr und Preis! Gott sei Lob, Ehr und Preis!
guar-dian an - gel - stands a - side; all praise to God the Lord, all praise to God the Lord.

Che-rub steht nicht mehr da - für, Gott sei Lob, Ehr und Preis! Gott sei Lob, Ehr und Preis!
guar-dian an - gel - stands a - side; all praise to God the Lord, all praise to God the Lord.

Anhang

Der Flötenpart des 1. Satzes in der Violinfassung des autographen Nachtrags der Stimme B 7

Aria

Molt'adagio

Violino solo

3

5

7

9

10

14

16

18

19

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

24

26

27

28

29

tr *Vivace*

32

35

38

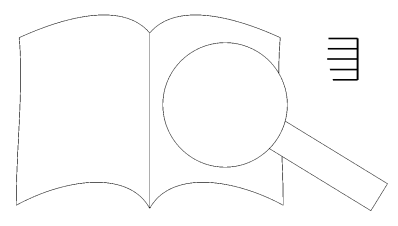
41

43

45

48

51



Da capo

Kritischer Bericht

I. Quellen

Unserer Ausgabe liegen folgende Quellen zugrunde:

A. Die autographe Partitur. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Signatur V. 1109,2.

Die Partitur ist zusammen mit drei Instrumentalstimmen (Quellen B 7, 10, 12) und einem gemeinsamen Umschlag überliefert, der von Carl Philipp Emanuel Bach mit folgendem Titel versehen ist: *Feria 3 Nativ. Xsti | Süßer Trost mein Jesus | a | 4 Voc | 1 Trav. | 1 Hautb. d'Amour | 2 Viol. | Viola | e | Contin. | di | J. S. Bach.* Bei der Partitur handelt es sich um Bachs Kompositionsniederschrift. Sie umfasst drei Bogen mit 11 beschriebenen Seiten (Blattformat ca. 34 x 21 cm), das Papier zeigt das Wasserzeichen Weiß 30 (Schwerter II, Wappen von Kursachsen)¹. Die erste Notenseite trägt den Kopftitel *J. J. Feria 3. Nativitatis Christi Concerto*. Besetzungsangaben finden sich nur in der Überschrift zu Satz 3. Der Text des Schlusschorals ist nur durch eine Textmarke (*Heut schleust Er p.*) angegeben. Ein System für die Oboe d'amore ist nirgends vorhanden. Der Continuo ist durchweg unbeziffert.

B. Dreizehn Originalstimmen. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. Bach St 89* (Stimmen Nr. 1–6, 8, 9, 11, 13, mit originalem Umschlag), und Kunstsammlungen der Veste Coburg, Signatur wie oben Quelle A (Stimmen Nr. 7, 10, 12). Der mit den Berliner Stimmen überlieferte originale Umschlag trägt folgenden Titel: *Feria 3 Nativi- | tatis Christi | Süßer Trost mein Jesus p. | a | 4 Voc: | Travers: | Hautbois [Nachtrag: d'Amour] | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | Sign | J. S. Bach.* Schreiber des Umschlagtitels ist Bachs Kopist Johann Andreas Kuhnau, der Nachtrag stammt von Bachs Hand.

Im Einzelnen handelt es sich um folgende Stimmen:

1. *Soprano*
2. *Alto*
3. *Tenore*
4. *Basso*
5. *Traversiere*
6. *Hautbois d'Amour*
7. *Violino 1mo* (1. Exemplar)
8. *Violino 1mo* (Dublette)
9. *Violino 2do* (1. Exemp'l)
10. *Violino 2do* (Dublet')
11. *Viola*
12. *Continuo* (unbeziffert)
13. *Continuo* (unbeziffert, transponiert, teilbeziffert)

Das Papier der Partitur ist im Wasserzeichen mit dem Wappen von Kursachsen versehen. Diese Ausnahme macht nur ein Teil der Partitur aus, offensichtlich für eine spätere Besetzung, auf einer zunächst als Violino 1mo bezeichneten, die in einem zusätzlich angefügten Bogen der Violine zu spielenden – Flötenpartitur überliefert ist. Dieser Bogen trägt das Wasserzeichen Weiß 30 (Schwerter II, Wappen von Kursachsen) A oder AM, mittlere Form).

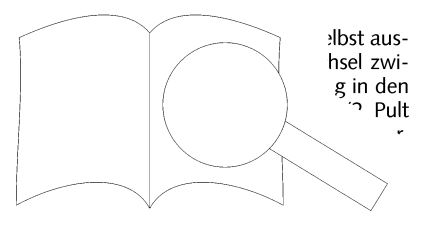
Der Schreiber des Stimmensatzes ist Johann Andreas Kuhnau. Von seiner Hand stammen die Stimmen Nr. 5 und Nr. 7 in der ursprünglichen Form, in unterschiedlichem Umfang beteiligt ist er außerdem an allen Stimmen außer Nr. 8, 10 und

13. Als weitere Schreiber treten Wilhelm Friedemann Bach (in Nr. 8), Anna Magdalena Bach (in Nr. 10) und Johann Heinrich Bach (in Nr. 11–13) in Erscheinung. Mit einem ungewöhnlich hohen Anteil ist außerdem Johann Sebastian Bach selbst vertreten. Von seiner Hand stammen in der Stimme Nr. 1 der Text zu Satz 5, in Nr. 2–4 der gesamte Satz 5, in Nr. 6 alles außer dem von Kuhnau geschriebenen Abschnitt T. 1–37 des 1. Satzes, in Nr. 7 der oben beschriebene Nachtrag zu Satz 1, in Nr. 8 Satz 1 bis T. 21 und die Sätze 3 und 5 und in Nr. 9 ebenfalls die Sätze 3 und 5.² In Nr. 13 hat Bach die Bezifferung der Sätze 2 und 4 hinzugefügt. Außerdem hat er die meisten Stimmen durchgesehen und darin Korrekturen und Ergänzungen (etwa von Vortrags- oder Ornamentzeichen) vorgenommen. Bis auf Nr. 4, 8–10 und 12 weisen alle Stimmen in ihren nicht-autographen Partien Merkmale einer solchen Bearbeitung auf.

Nach heutiger Kenntnis der Leipziger Partitur ist die Originalpartitur der Continuo-Stimme, nämlich die – vermerkt – von Kuhnau überlieferte Partitur, die als Vorlage für die beiden Stimmen Nr. 12 und 13 gedient haben dürfte, in weitaus größerem Maße als die Partitur Nr. 10, die ausschließlich von Bach selbst geschrieben ist. Eine Ausnahme anderer Art handelt es sich um die Oboe d'amore in der Partitur Nr. 11, die die Stimme von Bach selbst geschrieben ist. Die Stimme von Bach selbst ist die 1. Violine ausgeschriebene Stimme des 1. Satzes, die praktisch unverändert überliefert sein konnten,³ ließ Bach von Kuhnau überarbeiten.

II. Die Ausgabe gibt den Werktext in heutiger musikalischer Orthographie, in modernem Notenbild und in den überlieferten italienischen Besetzungsangaben wieder. Die Darstellung des Quellenbefundes und zur Kennzeichnung der Herausgeberzusätze bedient sie sich der geläufigen Mitteln. Die Originalnotation einzelner Stimmen ist, soweit unsere Ausgabe davon abweicht, durch Systemvorsätze angedeutet, redaktionelle Ergänzungen sind bei Bögen durch Strichelung, bei Staccatopunkten, dynamischen und Trillerzeichen durch kleineren Druck, bei Generalbassziffern durch eckige Klammern ausgewiesen. Verbale und numerische Zusätze sind kursiv gedruckt. Wortabkürzungen werden ohne Kennzeichnung aufgelöst. Fermaten, deren Hinzufügung sich zwingend daraus ergibt, dass an derselben Stelle in einer oder mehreren benachbarten Stimmen Fermaten stehen, werden stillschweigend ergänzt.

¹ Wisso Weiß, *Katalog der Handschriften*, NBA IX/1, 2 Bde., S. 100.
² Dass Bach die Streichinstrumentalstimmen voll besetzt hat, ist durch die *piano*-Abschnitte in der 1. Violine, 2. Violine, 1. Bratschenpart des der Stimmen B 8–10 (Johann Sebastian Bach) aus ihr ersichtlich.
³ Nur in T. 32 änderte Kuhnau die 1. Note c² in e².



Die redaktionellen Ergänzungen unserer Ausgabe beschränken sich im Wesentlichen darauf, Vortrags- und Ornamentzeichen behutsam auf Parallelstellen und gleichlautende Stimmen zu übertragen, ohne dabei Vollständigkeit anzustreben. Nicht betroffen von alledem sind Bögen in den Singstimmen. Sie sind in den Quellen selten in artikulatorischer Bedeutung und meist nur zur Sicherung der Textunterlegung, teils auch aus bloßer Konvention gesetzt, haben also im Allgemeinen in einem modernen gedruckten Notenbild keine spezielle Funktion. Wir übernehmen sie zwar, verzichten aber darauf, sie auf Parallelstellen zu übertragen.

III. Anmerkungen

Der vorliegende Kritische Bericht knüpft in der Nomenklatur der Quellen und der Nummerierung der einzelnen Originalstimmen bewusst an die Edition der Kantate von Alfred Dürr in Band I/3.1 der Neuen Bach-Ausgabe (NBA)⁴ an, um dem an weiterreichenden Informationen Interessierten die Orientierung im Kritischen Bericht der NBA und in der einschlägigen Literatur zu erleichtern.

Unsere Berichterstattung beschränkt sich grundsätzlich auf die für die Textgewinnung wesentlichen Aspekte, klammert also insbesondere solche der Werkgenese (Kompositionsprozess, Korrekturen) aus. Maßgeblich ist prinzipiell die Partitur A. Soweit allerdings der Werktext in den Stimmen B authentische oder mutmaßlich authentische Korrekturen und Modifikationen des Partiturtextes zeigt, folgen wir diesen. Dies geschieht im Allgemeinen ohne Nachweis, Zweifelsfälle werden jedoch erörtert. Über Abweichungen der Stimmen von der Partitur, die sich als bloße Schreibversehen darstellen, wird nicht berichtet.

Bei Vortrags- und Ornamentzeichen u. ä. werden die Quellen additiv ausgewertet: Angaben, die wenigstens in einer der beiden Quellen oder in einer von mehreren gleichlautenden Stimmen stehen, werden in der Regel übernommen, ohne Einzelnen nachgewiesen würde, woher. Das bedeutet gleich, dass über das Fehlen derartiger Angaben in den Vorlagen, insbesondere in einzelnen Stimmen, nicht berichtet wird.

Die Generalbassbezeichnung wird in der Ausgabe gegeben, ohne ihren Kurzschreibweise zu ändern.

Folgende Abkürzungen werden im Notentext verwendet: Con = Contrabasso, Ob = Oboe d'amore, Ten = Tenore, Va = Viola, Vcl = Violoncello. Die Stimmen folgen durchweg dem Maßstab der Originalstimme. Anmerkungen sind in der Ausgabe durchweg dem Maßstab der Originalstimme.

1. Aria

Wie üblich ist die Aria im Gegensatz zu den reicheren Vortragszeichen. In den Streichbögen vielfach ungenau und gesetzt. Unklar ist auf den ersten Blick, ob es sich bei Dreiachtelfiguren die dritte Note nicht. Nimmt man den von J. S. Bach selbst im Anfang (bis T. 21) der Primviolindublette B 8 an, so zeichnet sich ab, dass eine Grundartikulation im Typus $a^2-g^2-f^2-e^2$ beabsichtigt ist. Am auffälligsten verstoßen hiergegen die Bögen in dem von dem jugendlichen Wilhelm Friedemann Bach geschriebenen Anteil der Prim-

violindublette B 8 (T. 22ff.), die, wengleich keineswegs unviolinstisch gesetzt, meistens die letzte Note der Dreiachtelgruppe einschließen. In der Erststimme der Primvioline wird dagegen die Grundartikulation weitergeführt, die auch Violine II und Viola weiterhin beherrscht. Wir übergehen daher die Abweichungen in dem von dem Bach-Sohn geschriebenen Abschnitt und verzichten auf Einzelnachweise.

Die im Flötenpart in T. 6 und 16 auf dem ersten Achtel des letzten Taktviertels durch das gleichzeitige Erklängen von f^2 in der 1. Violine und fis^2 kurzzeitig entstehende Härte ist von Bach offenbar beabsichtigt, jedenfalls wird die für die Flöte scheinbar naheliegende Lesung $a^2-g^2-f^2-e^2$ sowohl in A als auch in B 5 und in dem autographen Nachtrag des Parts in B 7 durch die Wiederholung des Kreuzes für gis^2 ausgeschlossen. – In T. 18 hat die Flöte als 24. Note nach A und B 5 e^2 , im Nachtrag zur Violinstimme B 7 notiert Bach jedoch d^2 . Beides ist möglich. Wir folgen hier A und B 5.

Der Triller in T. 38 der 1. Violine findet sich nur allerdings als autographe Eintragung, sonst an Parallelstellen (T. 31, 39, 46; T. 50 Violine I und II, Flöte (T. 31, 41, 46, 51, in dem Nachtrag zu B 7 außerdem in T. 38 und 39 in Violine I und Violine II und ebenfalls mit einem Triller zu T. 38).

Der Continuoart ist in der Ausgabe durchweg als Continuo bezeichnet. Die Continuoartobögen finden sich nur in der Partitur A, die Vermerke *piano semr* und Artikulationshinweise zu diesen hier verbunden in der Ausgabe.

6. Die überzähliger Staccatozeichen sind in der Ausgabe durchweg als Staccato bezeichnet.

8. Die Haltebogen von 1. zu 2. sind in der Ausgabe durchweg als Haltebogen bezeichnet. Außerdem Legatobogen zu 1.–3.

11., 22. (jeweils cis^2) und 23. Note (dis^2) ohne #

A, B 8: letzte Note a^2 , in B 6 und 7 korrigiert in h^2

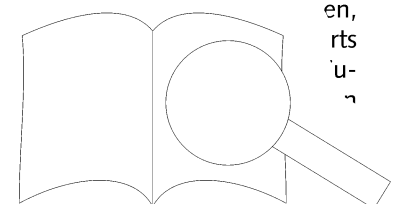
A, B 12, 13: 4. Note c statt H (offenbar Schreibfehler Bachs in A)

B 7, B 8: 2. Note ohne #; B 8 mit Bogen zu 1.–3. Note, dieser aber offenbar verlesen für das in A übersetzte – und etwas unregelmäßig geformte – # für gis^2

2. Recitativo

Bach notiert in A teils eines, teils zwei Kreuze als Generalvorzeichnung. Diese Inkonsequenz kehrt in den Stimmen B 4 und B 13 wieder; nur in B 12 sind konsequent zwei Kreuze gesetzt. Da kein Zweifel an dem von Bach Gemeinten besteht, verzichten wir auf Einzelnachweise.

Die Partie des Vokalbasses liegt zusätzlich in den Continuo- und Violoncellostimmen B 12 und B 13 in Form eines übergelegten Orientierungssystems (ohne Text) vor. Dieses System ist so angeordnet, dass diese Stimmen nicht unmittelbar abgelesen werden können, sondern von der verschobenen Hand abgelesen werden müssen. Diese Absätze von der Hand Bach



⁴ Kantaten zum 2. und 3. V. Dürr, Andreas Glöckner, Klavierausgabe, Notendruck und Kritischer Bericht, Kassel 2000.

der richtigen Lesart der 1. Note des Vokalbasses in T. 8: Während hier in A und B 4 *cis*⁷ steht, geben die Orientierungssysteme der Continuostimmen B 12 und B 13 *d'* an. Bachs Bezifferung in B 13 – Ziffernfolge 7 6 – scheint die letztere Lesart zu bestätigen, doch ist zu bedenken, dass die Bezifferung der beiden Rezitative der Kantate Züge äußerster Flüchtigkeit aufweist – wie ja auch die Beschränkung der Bezifferung auf die Sätze 2 und 4 auf Eile schließen lässt – und somit ihr Beweiswert gemindert erscheint. Dagegen abzuwägen bleibt die Tatsache, dass die Stimme des Vokalbasses (B 4) von Bach unverändert belassen worden ist. In der Tat könnte dies, wie die NBA, die die Lesart *d'* favorisiert, annimmt, ein Versäumnis Bachs gewesen sein. Doch spricht unseres Erachtens auch stilistisch einiges gegen die Lesart der Continuostimmen und für die Originallesart der Partitur. Wir behalten daher die Lesart *cis*⁷ bei und ändern die Bezifferung entsprechend.

3. Aria

In der Partitur notiert Bach die instrumentale Obligatstimme – nach der Satzüberschrift für *Violini e Viola in unisono* – auf einem einzigen System (im Violinschlüssel) und ohne weitere Differenzierungen, sei es hinsichtlich der Dynamik, sei es hinsichtlich der Besetzung; diese ergeben sich erst aus den Stimmen, wobei vermutlich der Einsatz der ursprünglich nicht vorgesehenen Oboe *d' amore* Bach veranlasst hat, die Streicherbesetzung im *piano* auf eine einzige Violine (bzw. das erste Pult der 1. Violine)⁵ zu reduzieren.

Die Bogensetzung in den Streicherstimmen stellt auch hier ein Problem dar. Bach hatte zunächst, wie entsprechende Zeichnungen in T. 1–3 der Partitur erkennen lassen, für den Ritornellbeginn eine Artikulation in gebundenen Achtelpaaren nach Art des Singstimmensbeginns vorgesehen. Die Instrumentalstimmen, die er zum Teil selbst ausgeschrieben hat, weichen jedoch davon ab und zeigen auch in den von Bach in der Partitur meist unbezeichnet gelassenen Teilen⁶ höchst charakteristische Artikulation. Als wichtigstes Zeugnis der endgültigen Intention Bachs darf die von ihm geschriebene und artikulatorisch sorgfältig bezeichnete mit der Violine I gehende Oboe *d' amo* gelten. Die Erstkopie der Stimme der Violine I, B 7, die sich in der Partitur findet, ist im *piano* nicht pausierenden Streicherstimmen irritiert allerdings durch eine wohl nicht beabsichtigte überlagerte Bogensetzung, die die Violine I überlagert und bei der Fortspinnungen in den Wiederholungen unklar ist, ob es sich um eine nicht konsequent durchgeführte Artikulation abzielt (T. 4ff.):



⁵ Die Violine steht also nur in B 7, nicht in der Partitur. Der Hinweis „VI I solo“ bei den *piano*-Stellen des Ritornells deutet an, dass das 1. Pult der 1. Violine mit nur einer Violine besetzt war.
⁶ Diese Stellen sind nur an folgenden Stellen (soweit nicht anders angegeben) in Einklang mit den Stimmen B und unserer Wiederholung:
 T. 1.–3. Note), 8, 11 (zwei Dreierbindungen), 12, 16, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75 (nur 1.–3. Note), 77, 80, 81, 84 (nur 6.–8. Note), 85, 87 (nur Bögen zu 5.–6. und 7.–8. Note), 90–93, 95, 106.
⁷ Nur an vier Stellen hat Bach in B 6 einen Legatobogen ausgelassen: T. 19, 34 (2. Bogen), 54 und 60 (2. Bogen).

Es ist zu vermuten, dass es sich hierbei um spätere, nicht auf Bach zurückgehende Eintragungen handelt. Uneinheitlich ist die Bogensetzung in B 7 (und ebenso in A) in T. 11 und 80: In T. 11 sind die beiden Notengruppen je mit einem Bogen versehen, in T. 80 alle sechs Noten mit einem Bogen zusammengefasst. Da der Bogen über alle sechs Noten sich in der autographen Oboenstimme B 6 an beiden Stellen findet, übernehmen wir diese Bogensetzung für T. 11 der Violine.

Die Legatobögen im Continuo part stammen aus B 12; A und B 13 sind unbezeichnet.

Das abschließende Instrumentalritornell ist in den Quellen nicht ausgeschrieben, sondern durch *Dacapo*-Vermerk nach T. 106 angezeigt.

4. Recitativo

Bezifferung (nur in B 13) der letzten Note vor dem *tatt* #.

5. Choral

7 Ten Letzte Note in der Partitur in B 3 aber (2. Bogen *h*)
 Basso B 4 (au⁷)

Anhang:

Der Flötenpart der autographen Nachtraktanten des autographen Nachtraktanten

Die Bögen der autographen Nachtraktanten sind redaktionell verändert.

Die Hauptnoten sind redaktionell verändert. Der Punkt bei der 9. statt 8. Note ist ein staccato-Punkt bei der 6. Note (wie in A) und die Note zur 24. Note siehe oben die Bemerkung zu Satz 1.

