

Johann Sebastian
BACH

Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe

Ah, I see now, as I to the wedding bidden

BWV 162

Leipziger Fassung / Leipzig version

Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis
für Soli (SATB), Chor (SATB)

Flöte (Rekonstruktion von Masaaki Suzuki), Corno da tirarsi
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Frauke Heinze

Cantata for the 20th Sunday after Trinity
for soli (SATB), choir (SATB)

flute (reconstruction by Masaaki Suzuki), corno da tirarsi
2 violins, viola and basso continuo
edited by Frauke Heinze
English version by Robert Scandrett

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

Partitur / Full score



Carus 31.162

Inhalt

Vorwort	3
Foreword	4
Avant-propos	5
1. Aria (Basso)	7
Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe	
<i>Ah, I see now, as I to the wedding bidden</i>	
2. Recitativo (Tenore)	13
O großes Hochzeitfest	
<i>O wondrous wedding feast</i>	
3. Aria (Soprano)	14
Jesu, Brunnquell aller Gnaden	
<i>Jesus, fount of ev'ry blessing</i>	
4. Recitativo (Alto)	18
Mein Jesu, lass mich nicht	
<i>My Jesus, let me not</i>	
5. Duetto (Alto, Tenore)	19
In meinem Gott bin ich erfreut	
<i>In God my Lord is my delight</i>	
6. Choral	25
Ach, ich habe schon erblicket	
<i>Now my Lord's eternal kingdom</i>	
Kritischer Bericht	26

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.162), Studienpartitur (Carus 31.162/07), Klavierauszug (Carus 31.162/03),
Chorpartitur (Carus 31.162/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 31.162/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.162), study score (Carus 31.162/07), vocal score (Carus 31.162/03),
choral score (Carus 31.162/05), complete orchestral material (Carus 31.162/19).

Vorwort

Die Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 erklang vermutlich erstmals am 25. Oktober 1716 in der Weimarer Schlosskirche.¹ Eine frühere Entstehung bereits im Jahr 1715 ist nicht auszuschließen, da aus diesem Jahr die Textvorlage Salomon Francks stammt. Da jedoch im Herbst 1715 in Weimar nach dem Tod Johann Ernst IV. von Sachsen-Weimar Landestruer herrschte, während der keine figurale Kirchenmusik erklang, ist es unwahrscheinlich, dass die Kantate in diesem Jahr auch aufgeführt wurde.²

Bachs erstes Leipziger Amtsjahr im Thomaskantorat brachte eine Wiederaufführung am 10. Oktober 1723, bezeugt durch das dafür überlieferte Stimmenmaterial. Die unterschiedlichen Stimmtöne in Weimar (Chorton) und Leipzig (Kammerton) machten es erforderlich, die Kantate von a-Moll nach h-Moll zu transponieren, weshalb Bach teilweise neues Stimmenmaterial erstellen lassen musste; wiederverwenden konnte er nur die Vokalstimmen sowie die Continuo-Stimme, da die Orgel der Thomaskirche im höheren Chorton stand. Zudem fügte er im Kopfsatz und im Schlusschoral ein Corno da tirarsi hinzu. Ein Instrument dieser Bezeichnung verwendete Bach nur noch in zwei weiteren Kantaten des ersten Leipziger Jahrgangs (BWV 46 und BWV 67) und bisher konnte kein historisches Blechblasinstrument dieser Art gefunden oder in Abbildungen nachgewiesen werden. Es ist durchaus denkbar, dass es sich tatsächlich um eine Art Zughorn handelte, das in einer engen Zusammenarbeit zwischen Bach, den Instrumentalisten und Instrumentenbauern speziell entwickelt wurde, um anspruchsvollere Bläserpartien bewältigen zu können.³ Für die heutige Praxis empfiehlt sich eine Besetzung entweder mit Trompete oder Zugschloppete. Die vorliegende Edition veröffentlicht die Leipziger Fassung der Kantate in h-Moll.

Die autographe Partitur hat sich nicht erhalten, der überlieferte Stimmensatz (vgl. Kritischen Bericht) ist vermutlich unvollständig. Es fehlt wahrscheinlich eine obligate Instrumentalstimme zu Satz 3. Aufgrund der Stimmführung und der zahlreichen Pausen der überlieferten Stimmen ist kaum anzunehmen, dass Bach nur eine Continuo-Stimme als Begleitung vorgesehen hatte. Die verlorene Stimme war offenbar für ein Blasinstrument gedacht – die erhaltenen Stimmen für die Streicher schreiben in diesem Satz ausdrücklich *tacet* vor.⁴ In der vorliegenden Edition geben wir eine Vervollständigung mit Solo-Flöte von Masaaki Suzuki wieder.

Für die Continuo-Instrumente liegen uns Stimmen für Fagott, Violoncello, Violone und Orgel vor. Fagott- und Violonestimme stammen aus dem früheren Weimarer Stimmensatz, in Satz 1 pausiert das Fagott an mehreren Stellen und ist darüber hinaus nur noch im Schlusschoral eingesetzt, wohingegen der Violone durchgängig in der gesamten Kantate besetzt ist. Die Violoncello-Stimme der Weimarer Fassung

verwendete Bach in Leipzig als Orgelstimme wieder und bezifferte sie in diesem Zusammenhang. Für das Violoncello ließ er von einem Kopisten eine neue Stimme ausschreiben. Ein Violone wurde in Leipzig sicher verwendet. Denkbar ist, dass zusätzlich ein Fagott in Satz 1 und 6 besetzt wurde, dessen Spieler entweder aus einer heute verlorenen neuen Stimme spielte oder aber die Weimarer Stimme verwendete und ad hoc transponierte.

Das Libretto der Kantate findet sich in Salomon Francks *Evangelischem Andachts-Opfer* aus dem Jahr 1715.⁵ Es steht in engem Bezug zur Evangeliumslesung des 20. Sonntags nach Trinitatis, in der das Gleichnis des königlichen Hochzeitsmahles (Matthäus 22,1–14) erzählt wird.

Der erste Satz, eine Arie für Bass, leitet die Kantate mit dem Hinweis auf die Bedeutung von Gottes Einladung, von deren Ablehnung oder Annahme „Wohl und Wehe“ jedes Einzelnen abhängen, ein. Das in sich kreisende Motiv durchzieht alle Stimmen, die sich zu einem kunstvollen polyphonen Satz vereinen. Im folgenden Secco-Rezitativ für Tenor wendet sich der Text Gottes Liebe zu, die er den Menschen durch die Einladung zum Mahl erweist. Die Bitte um Lebensbrot steht im Zentrum der sich anschließenden Sopran-Arie, deren fließende Melodik eine ausgeglichene Ruhe vermittelt. Bei den Worten „ich bin matt, schwach und beladen“ weicht Bach in weiter entlegene Tonarten aus und stört somit bewusst diese Ruhe. Ein weiteres Secco-Rezitativ (für Alt) leitet mit der Bitte um die Hilfe, sich als würdiger Gast des Mahles zu erweisen, über zum Duett für Alt und Tenor. Die Begleitung des Duetts nur durch Continuo ist ein weiteres Indiz dafür, dass zu Satz 3 eine instrumentale Obligatstimme verloren ging, da sonst vier lediglich durch Continuo begleitete Sätze innerhalb der sechssätzigen Kantate aufeinander gefolgt wären. Im Vergleich zu Satz 3 wirkt das Duett allerdings vollständig und die durchgehende, von großen Sprüngen geprägte Begleitung des Continuo erscheint als dritte, gleichwertige Stimme neben den beiden Singstimmen. Inhaltlich thematisiert Franck hier die Gewissheit, dass Gott den gläubigen Menschen mit dem Ehrenkleid kleiden wird, das dem Hochzeitsmahl würdig ist und ihnen somit den Weg zum Himmel öffnet. Besonders in diesem Satz malt Franck mit den für ihn so typischen poetischen Gegensätzen („Seelengift und Himmelsbrot“ oder „Himmelsglanz und Höllenflammen“) ein eindrückliches Stimmungsbild. Dem Schlusschoral liegt eine Melodie des Liedes „Alle Menschen müssen sterben“ zugrunde, die zu Bachs Zeit nicht besonders häufig nachweisbar ist. In Weimar scheint sie dennoch gebräuchlich gewesen zu sein, so existiert neben Bachs Choralatz aus unserer Kantate eine Choralbearbeitung über dieselbe Melodie aus der Feder des Weimarer Stadtorganisten Johann Gottfried Walther.

Eine kritische Ausgabe der Kantate *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 wurde erstmals 1887 von Franz Wüllner in Band 33 der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft vorgelegt. Im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe erschien sie 1997 in Band 25, herausgegeben von Ulrich Bartels.

Luzern, im Sommer 2016

Frauke Heinze

⁵ Salomon Franck, *Evangelisches Andachts-Opfer*, Weimar o. J. [1715].

¹ Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel/München 2009, S. 650–654.

² Zu Details der Forschung bzgl. der Entstehungsgeschichte vgl. NBA I/25 KB, S. 24f. (U. Bartels, 1997).

³ Vgl. Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel u. a. 2005 (= Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie, Bd. 10), S. 131ff.

⁴ Vgl. auch dazu NBA I/25, KB, S. 25f.

Foreword

The cantata for the 20th Sunday after Trinity *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 was probably first performed on 25 October 1716 in the Weimar castle church.¹ It is feasible that the work had already been composed earlier in 1715, as Salomon Franck's libretto had also been written in that year. However, as the whole duchy was in mourning in fall 1715 after the death of Johann Ernst IV. of Saxe-Weimar and no *musica figurata* was performed in church, it is improbable that the cantata was also performed during this year.²

Bach's first year of service as Thomaskantor also saw a subsequent performance on 10 October 1723, as is verified by the extant performance material for it. The differing pitches in Weimar (choir pitch) and Leipzig (chamber pitch) made it necessary for the cantata to be transposed from A minor to B minor, which is why Bach had, to a certain extent, to have new performance material produced; he could only re-use the vocal parts as well as the continuo part, as the organ in St. Thomas's Church was in the higher choir pitch. Moreover, he added a *corno da tirarsi* to the opening movement and the concluding chorale. Bach only made use of an instrument with this nomenclature in two further cantatas of the first Leipzig annual cycle (BWV 46 and BWV 67), but no historical brass instrument of this kind or an illustration thereof has been found up to now. It is certainly conceivable that the instrument in question was a sort of slide horn which was specially developed as a joint effort by Bach, the instrumentalists and the instrument builders in an attempt to master more demanding wind parts.³ For today's practice, it is recommended that either a trumpet or a slide trumpet be used. The present edition is the Leipzig version of the cantata in B minor.

The autograph score has not survived and the extant set of parts (cf. Critical Report) is probably incomplete. It can be presumed that an obbligato instrumental part for movement 3 is missing. Due to the voice leading and the numerous rests in the extant parts, it is rather improbable that Bach only intended a continuo part to provide the accompaniment. The lost part was probably conceived for a wind instrument – the extant string parts are explicitly marked *tacet* in this movement.⁴ In the present edition, a completion with solo flute by Masaaki Suzuki has been reproduced.

For the continuo instruments, parts for bassoon, violoncello, violone and organ are extant. The bassoon and violone parts originated from the earlier Weimar set of parts, in movement 1 the bassoon has rests at a number of places and is, furthermore, only deployed in the closing chorale, whereas the violone plays during the entire cantata. Bach re-used the violoncello part of the Weimar version as the organ part in Leipzig and figured it in this context. He had a

copyist re-copy a new part for the violoncello. A violone was certainly used in Leipzig. It is also possible that a bassoon was additionally used in movements 1 and 6, whose player performed either from a part that has been lost or from the Weimar part which was transposed *ad hoc*.

The libretto of the cantata is to be found in Salomon Franck's *Evangelisches Andachts-Opfer* of 1715.⁵ It is closely linked to the Gospel reading of the 20th Trinity Sunday, in which the parable of the royal wedding feast (Matthew 22:1–14) is recounted. The first movement, an aria for bass, opens the cantata with a reference to the significance of God's invitation, upon whose rejection or acceptance the "weal and woe" of every individual depends. The motive, circling around itself, pervades all the parts, unifying them in an ornately polyphonic movement. In the subsequent *secco* recitative for tenor, the text turns to God's love which he bestows on humankind through the invitation to the feast. The plea for the bread of life is central to the following soprano aria whose flowing melodic lines convey balanced tranquility. At the words "ich bin matt, schwach und beladen" [I am weary, weak and encumbered], Bach switches to more distant keys, thus consciously disturbing this tranquility. A further *secco* recitative (for contralto), with its plea for help to be able to prove oneself a worthy guest at the feast, leads into a duet for contralto and tenor. A further indication that an obbligato instrumental part has been lost is the fact that the duet is only accompanied by continuo: otherwise, four consecutive movements of the six-movement cantata would have been accompanied only by continuo. However, in comparison to movement 3, the duet seems to be complete and the continuous accompaniment, characterized by large leaps in the continuo, appears as a third, equal part next to the two voices. In the content here, Franck broaches the issue of the certainty that God will adorn the believers with a gown of honor befitting the wedding feast, thus opening the pathway to Heaven. Particularly in this movement, Franck paints an impressive atmospheric picture with poetic opposites ("Seelengift und Himmelsbrot" [soul poison and Heaven's bread] or "Himmelsglanz und Höllenflammen" [heavenly splendor and flames of Hell]) that are so typical for him. The concluding chorale is based upon the melody of the hymn "Alle Menschen müssen sterben" [All men are but mortal] which was not used very frequently during Bach's time. However, it seems that it was used in Weimar; thus – in addition to Bach's chorale setting in the present cantata – there is another chorale arrangement on the same melody by the Weimar city organist Johann Gottfried Walther.

A critical edition of the cantata *Ach, ich sehe, itzt, da ich zu Hochzeit gehe* BWV 162 was first presented by Franz Wüllner in volume 33 of the complete edition of the Bachgesellschaft in 1887. It appeared in 1997 as part of the *Neue Bach-Ausgabe* in volume 25, edited by Ulrich Bartels.

Lucerne, summer 2016
Translation: David Kosviner

Frauke Heinze

¹ Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel/Munich, 2009, pp. 650–654.

² For details concerning the research regarding the genesis, cf. NBA I/25 KB, pp. 24f. (U. Bartels, 1997).

³ Cf. Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel u.a. 2005 (= *Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie*, vol. 10), pp. 131ff.

⁴ Cf. also NBA I/25, CR, pp. 25f.

⁵ Salomon Franck, *Evangelisches Andachts-Opfer*, Weimar, n.d. [1715].

Avant-propos

La cantate pour le 20^{ème} dimanche après la Trinité *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 fut probablement jouée pour la première fois le 25 octobre 1716 dans l'église du château de Weimar.¹ On ne peut exclure une genèse antérieure dès l'année 1715 car c'est de cette année-là que date le texte de Salomon Franck. Mais comme à l'automne 1715, aucune musique d'église figurée ne devait être jouée en raison du deuil national observé à Weimar après la mort de Johann Ernst IV de Saxe-Weimar, il est peu probable que la cantate ait été représentée alors.² Pendant sa première année de service dans sa fonction de cantor de Saint-Thomas à Leipzig, Bach reprit la cantate le 10 octobre 1723, ce qu'atteste le matériel d'orchestre conservé. Les diapasons différents à Weimar (diapason du chœur) et à Leipzig (diapason de chambre) imposaient de transposer la cantate de la mineur vers si mineur, raison pour laquelle Bach dut faire élaborer en partie un nouveau matériel d'orchestre ; il ne put réutiliser que les parties vocales et la partie de continuo car l'orgue de l'église de Saint-Thomas était accordé au diapason du chœur plus aigu. Il ajouta en outre dans le mouvement d'ouverture et dans le choral de conclusion un corno da tirarsi. Bach n'employa plus que dans deux autres cantates du premier cycle de Leipzig (BWV 46 et BWV 67) un instrument de ce nom et jusqu'à présent, aucun instrument à vent de cuivre historique de ce type n'a pu être trouvé ou attesté par l'iconographie. Il est tout à fait imaginable qu'il s'agisse effectivement d'une sorte de cor à coulisse spécialement conçu en étroite collaboration entre Bach, les instrumentistes et les facteurs d'instruments afin de pouvoir jouer des parties d'instruments à vent plus difficiles.³ Pour la pratique actuelle, on recommande une distribution soit avec trompette soit avec trompette à coulisse. L'édition présente publiée la version de Leipzig de la cantate en si mineur.

La partition autographe a disparu tandis que les partitions conservées (cf. appareil critique) sont probablement incomplètes. Il manque vraisemblablement une partie instrumentale obligée pour le Mouvement 3. En raison de la conduite des voix et des nombreuses pauses des parties existantes, il est difficile d'imaginer que Bach n'ait prévu qu'une partie de continuo comme accompagnement. La partition disparue était sans doute destinée à un instrument à vent – les parties de cordes conservées prescrivent explicitement *tacet* dans ce mouvement.⁴ L'édition présente propose un complément avec flûte solo de Masaaki Suzuki. Pour les instruments de continuo, nous avons des parties de basson, violoncelle, violone et orgue. Les parties de basson et de violone proviennent des anciennes partitions de Weimar. Au Mouvement 1, le basson se tait dans plusieurs passages et n'intervient plus en outre que dans le choral de conclusion, tandis que le violone joue en permanence dans toute la cantate. Bach réutilisa la partie de violoncelle de la version de Weimar à Leipzig comme partie d'orgue

et la chiffré à cette occasion. Pour le violoncelle, il fit écrire en toutes notes une nouvelle partition par un copiste. Il eut certainement recours à un violone à Leipzig. On peut imaginer qu'un basson fut en plus distribué dans les Mouvements 1 et 6 dont l'exécutant jouait soit une partition nouvelle aujourd'hui disparue soit utilisait la partition de Weimar en la transposant ad hoc.

Le livret de la cantate figure dans l'*Evangelisches Andachts-Opfer* de Salomon Franck de l'an 1715.⁵ Il se réfère étroitement à la lecture de l'évangile du 20^{ème} dimanche après la Trinité qui relate la parabole des noces royales (Matthieu 22,1–14). Le premier mouvement, une aria de basse, introduit la cantate en rappelant la signification de l'invitation de Dieu qui détermine le destin de chacun, suivant qu'elle est refusée ou acceptée. Le motif qui tourne sur lui-même parcourt toutes les voix qui s'unissent en une savante composition polyphonique. Dans le récitatif secco suivant pour le ténor, le texte se consacre à l'amour divin prodigué aux Hommes par l'invitation au festin de noces. La prière du pain de vie est au centre de l'aria de soprano suivant dont la mélodie fluide exprime une totale quiétude. Sur les mots « ich bin matt, schwach und beladen » [je suis éteint, faible et accablé], Bach s'aventure dans des tonalités toujours plus éloignées et trouble ainsi sciemment cette paix. Un autre récitatif secco (pour alto) qui implore de l'aide pour se révéler comme un invité digne du festin assure la transition au duo d'alto et de ténor. L'accompagnement du duo par le seul continuo est un indice supplémentaire du fait qu'au Mouvement 3, une partie instrumentale obligée a disparu, car sinon, quatre mouvements seulement accompagnés du continuo se seraient succédés au sein de la cantate en six mouvements. Par rapport au Mouvement 3, le duo semble toutefois complet et l'accompagnement du continuo constant, marqué de grands sauts, semble faire office de troisième voix équivalente aux côtés des deux parties vocales. Dans le contenu, Franck thématise ici la certitude que Dieu revêtit de l'habit de noces le croyant digne d'assister au festin et lui ouvrira ainsi les portes du ciel. En particulier dans ce mouvement, Franck dépeint un tableau impressionnant avec les contrastes poétiques dont il a le secret (« Poison de l'âme et manne céleste » ou « Lumière du ciel et flammes de l'enfer »). Le choral de conclusion repose sur une mélodie du cantique « Alle Menschen müssen sterben » [Tous les Hommes doivent mourir] attesté plutôt rarement au temps de Bach. Mais il semble avoir été en usage à Weimar car en dehors de la composition chorale de Bach de notre cantate, il existe un arrangement sur choral avec cette même mélodie de la plume de l'organiste municipal de Weimar Johann Gottfried Walther.

Une édition critique de la cantate *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 fut présentée pour la première fois en 1887 par Franz Wüllner dans le Tome 33 de l'édition intégrale de la Société Bach. Dans le cadre de la nouvelle édition Bach (NBA), elle est parue en 1997 dans le Tome 25, éditée par Ulrich Bartels.

Lucerne, été 2016
Traduction: Sylvie Coquillat

Frauke Heinze

⁵ Salomon Franck, *Evangelisches Andachts-Opfer*, Weimar, s. a. [1715].

¹ Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel/Munich 2009, p. 650–654.

² Pour les détails de la recherche concernant la genèse cf. NBA I/25 KB, p. 24sq. (U. Bartels, 1997).

³ Cf. Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel e. a., 2005 (= publication de l'Académie internationale Bach, T. 10), p. 131sqq.

⁴ Voir aussi à ce propos NBA I/25, KB, p. 25f.

Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe

Ah, I see now, as I to the wedding bidden

BWV 162

Leipziger Fassung / Leipzig version

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Aria

Corno da tirarsi
in D / Re

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Basso continuo *

6 6 6 6
4 4 4 4
3 3 3 3

4

6 6 # 6
4 2 2 2

7

Ach, ich se - he, itzt, da ich
Ah, I see now, as I to

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

* Zur Besetzung siehe Vorwort. / Concerning the instrumentation see the Foreword.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 16 min.

© 2016 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.162

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 Frauke Heinze
English version by Robert Scandrett

se - he, itzt, da ich zur Hoch-zeit ge - he, - Wohl und We - - - -
 see_now, as I to the wed - ding bid - den, good and e - - - -

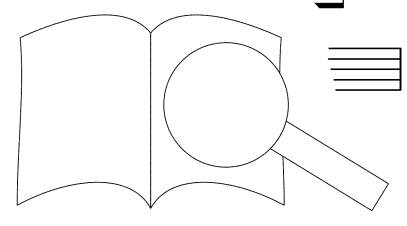
6 6 6 6 6 6 p 6 7
 (+Fg)

- he, - ach, ich se - he. ge - he, ach, ich se - he, ach!
 - vil, - ah, I see now bid - den, ah, I see_now, ah!

6 7 5 6 9

und We - he, Wohl und We - - - -
 and e - vil, good and e - - - -

6 5 6 5 9 6 6 6 4 3 6 5
 (-Fg) (+Fg)



PROBENPAPIER

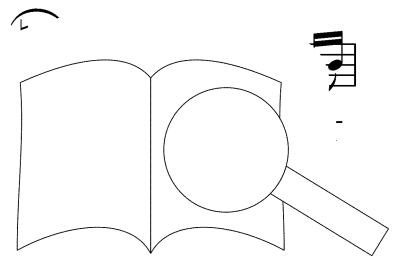
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

6 6 7 7 # 6 7 # 6 #

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

und Le - bens - brot, Him - mel, Höl - le, Le - ben, Tod,
 ath and bread of life, heav'n or - hell, and life or death,

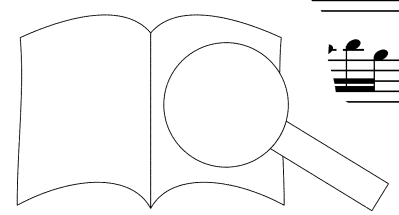
(-Fg) 6 6 # (-Fg) 7 (+Fg) 7 $\frac{1}{2}$ (+Fg)



flam - - - men sind bei - sam - - - men, sind _ bei-sam-men!
 flam - - - ing, all to - geth - - - er, _ all _ to - geth - er!

See - len - Spir - it's

Le - bens - brot, Him - mel, Höl - le, _ Le - ben, Tod, Him - mels - g
 ad bread _ of life, heav'n or _ hell, and life _ or death, heav - ens g



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

men sind bei - sam - men, sind bei - sam - men, sind bei - sam -
 ing, all to - geth er, all to - geth er, all to - geth

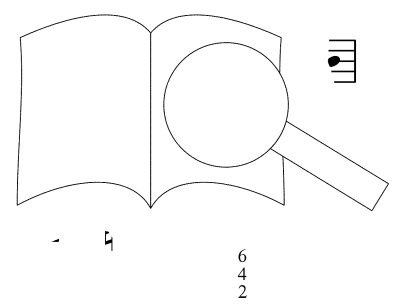
6 # (-Fg) 7 7 6 6 9 6 (+Fg)

- sam - men, sind bei - sam - men, sind bei - sam -
 ing, all to - geth

9 6 9 6 9 6 7 6 7 6 6

... hilf, dass ich - be - ste - he, - hilf, - hilf, - us, help me to - be stead - fast, Je - sus, help

(-Fg) 6 # 6 7 # 6 6 7 (+Fg)



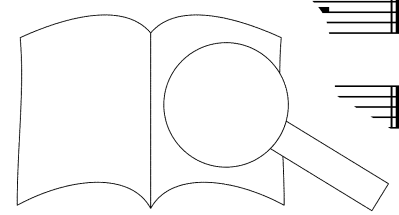
ste - - - he, Je - su, hilf, dass ich be - ste - he, be - ste - he!
 stead - - - fast, Je - sus, help me to be stead - fast, be stead - fast.

6 7 6 6 6 6 #
 4 5 7 4 2 (-Fg) 6 7 5 6 6 5 4

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

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

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



2. Recitativo

Tenore

O gro - ßes Hoch-zeit - fest, dar - zu der Him - mels - kö - nig die Men - schen ru - fen
O won - drous wed - ding feast to which the King of heav - en hu - man - i - ty has

Basso continuo

5 6 6 6
 4
 2

4

lässt. Ist denn die ar - me Braut, die mensch - li - che Na - tur, nicht viel zu schlecht und we - nig, dass
sum - moned. Is this the fee - ble bride, the na - ture of man - kind, not far too mean and hum - ble.

6 5 $\frac{1}{2}$

7

sich mit ihr der Sohn des Höchs - ten traut? O gro - ßes Hoch - zeit -
wed the on - ly Son of the most high? Mo - men - tous mar - riage he .sch zu
 mor - tal

7 6 #

10

sol - cher Eh - re kom - men, dass Got - tes wig an - ge - nom - men? Der
flesh a - chieve such hon - or that God's or - wigs for ev - er - more? - Though

5 $\frac{1}{2}$ 6 4 7 $\frac{1}{2}$ 6 #

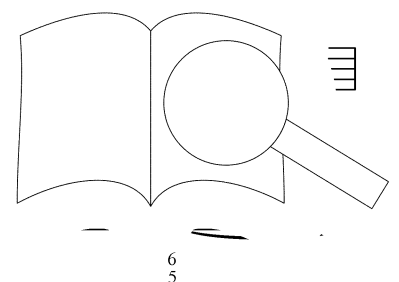
13

Him - mel ist sein er dient zum Sche - mel sei - nen Fü - ßen, noch will er die - se
heav - en is low does serve him for a foot - stool, yet would he deign to

5 6 $\frac{1}{2}$ 6

als Braut und Liebs - te küs - sen! Das Hoch - zeit - mahl
this world as bride and lov - er! The wed - ding feast

5 $\frac{1}{2}$ 6 $\frac{1}{2}$ 6 5
 4 3

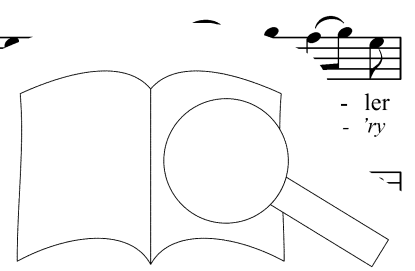


Mast-vieh ist ge-schlach-tet, wie herr-lich ist doch al-les zu-be-rei-tet! Wie se-lig ist, den
 fat-ted calf is slaugh-tered, how splen-did-ly is ev'-ry thing pre-sent-ed. How blest are they, who

hier der Glau-be lei-tet, und wie ver-flucht ist doch, der die-ses Mahl ver-ach-tet!
 here by faith are gath-ered, and cursed in-deed are those, who have this feast re-ject-ed!

3. Aria

Flauto*
 Soprano
 Basso continuo



* Rekonstruktion von / Reconstruction by Masaaki Suzuki (* 1954)

10

Gna - den,
bless - ing, Je - su, Je - sus, Brunn - quell al - ler
fount of ev - 'ry

13

Gna - den, la - be mich e - len - den Gast, la - be mich e - len - den Gast, la - be mi
bless - ing, nour - ish me, a wretch - ed guest, nour - ish me, a wretch - ed guest, nour - ish

16

Gast, la - be mich e - len - den Gast, weil du n. weil du mich be - ru - fen
guest, nour - ish me, a wretch - ed guest, since you have since you have in - vit - ed

19

hast, me. su, sus, Brunn - quell al - ler Gna - den, la - be mich e - len - den
me. sus, fount of ev - 'ry bless - ing, nour - ish me, a wretch - ed

22

be mich e - len - den Gast, weil du mich be - ru - fen has
- ish me, a wretch - ed guest, since you have in - vit - ed me

25

Ich bin matt, schwach und be-la - -
 I am weak, faint, heav-y - lad - -

5̣ δ 6 5 # 6 6 7 # 6 5̣ 7 9 8 7

28

- den, ich bin matt, schwach und be-la - - den; ach,
 - en, I am weak, faint, heav-y - lad - - en, ah

5̣ δ 5 7 9 8 7 6 6 7 9 8 7 0#

31

See - le, ach, er - qui - cke mei - ne See - le, ach, wie hu - a dir, nach dir,
 in - me, ah, re - vive your spir - it in - me, ah, - how hun - or you, for you,

7# 6 7 7# 7# 7#

34

nach dir, ach
 for you,

7 5# 6 6 6 7 # 6 5

37

Le - bens - brot, das ich er - wä - le, komm, ko
 Bread of life which I have cho - sen, come, c

7 4 # 6 4 6 # 7 # 6 4 #

40

mir, komm, Le - bens - brot, das ich er - wä - le, komm, komm, ver - ei - ne dich, ver - ei - ne dich - mit
 me, come, bread of life which I have cho - sen, come, come, u - nite your - self, u - nite your - self with

Fingerings: 6, 6 #, 6/4/2, 6, 6, 4/2, 6, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7

43

mir! Le - bens - brot, das ich er - wä - le, komm, komm, ver - ei -
 me! Bread of life which I have cho - sen, come, come, u - nite

Fingerings: 6, 4, 5 #, 6, 4, 5 #, 5 #

45

mir!
 me!

Fingerings: 6, 7 #, 5, 6, 6/4/5, 7, 5, 3, 6, 7, 5, 6, 7

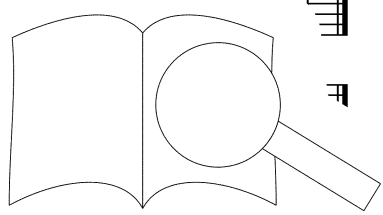
48

Fingerings: 6, 7, 7, 7, 7, 7, 7 #, 6, 6, 6

51

Fingerings: 6/5, 6/5, 7 #, 6/5, 7/5, 4 #

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



4. Recitativo

Alto

Mein Je - su, lass mich nicht zur Hoch-zeit un - be-klei-det kom - men, dass mich nicht tref - fe dein Ge-
My Je - sus, let me not with hum - ble clothes come to this wed - ding, lest I dis - grace that ho - ly

Basso continuo

6 7 6

4

richt. Mit Schre-cken hab ich ja ver-nom-men, wie du den küh-nen Hoch-zeit - gast, der oh - ne Kleid er -
place. With hor - ror I have heard a sto - ry, how once a bold, and fool - ish guest, im - prop - er - ly at -

6 6 6
5 4 2

7

schie-nen, ver-wor - fen und ver-dam-met hast. Ich weiß auc¹ un- ich,
tired, in - curred your wrath and was cast out. I know, as my a - dorn - ment! ah,

7 6 # 5⁺
5 4 2

10

schen-ke mir des Glau-bens Hoch-zeit - kleid, lass¹ Schmu-cke die - nen!
give to me a mar - riage robe of faith, let as my a - dorn - ment!

5⁺ # 6 #

13

Gib mir zum Hoch - kle¹ des Heils, der Un - schuld wei - ße Sei - de!
Give as my wr a - tion's robe, the silken cloak of in - no - cence!

7 5
4 2 #

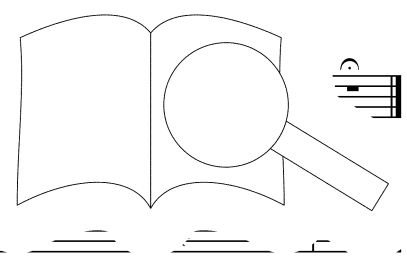
16

Ach! Pur - pur de-cken, den al - ten A-dams-rock und sei-ne Las-ter - fle-cken, so
A! al pur - ple cov - er all A - dam's an - cient garb, blot out its sin - ful patch - es, so

6 6 7^h 6
5

schön und rein und dir will-kom-men sein, so werd ich wür-dig-lich das M
, fair and pure, as your in - vit - ed guest will worth - i - ly with you the La

6 5^h 5 6 6 6
4 5



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

5. Duetto

Alto

Tenore

Basso continuo

6

11

In mei-nem
In God r

in ich-er-
is my-de-

16

In mei-nem
In my

freut,
light,

bin ich-er-freut,
is my-de-light,

21

in mei-nem Gott er-
in God my de-

in
in

PROBENPARTITUR

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

der Ge - rech - tig - keit,
of his righ - teous - ness,

rech - tig - keit,
righ - teous - ness,

die Lie - bes - macht ha -

the pow'r of love

die Lie - bes - macht
the pow'r of lo -

wo - gen, dass er mir in der Gna - den lau - ter
moved him, that in this time of match - less in spot - less

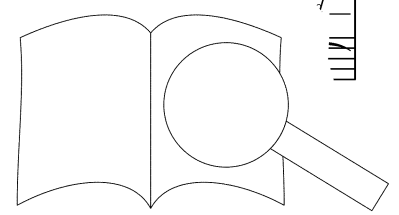
wo - gen, dass er mir in der Gna - den aus lau - ter
moved him, that in this time of match - less in spot - less

Huld hat an - ge - zo - er
rai - ment he has clothed

Huld hat an - ge - Klei - der der Ge - rech - tig -
rai - ment he has clothed the clear bright - ness of his righ - teous -

r - Ge - rech - tig - keit. In Gott
ight - ness of his righ - teous - ness. In

der Ge - rech - tig - keit. In
of his righ - teous - ness. In



— bin ich er - freut,
— is my de - light,

8 — bin ich er - freut,
— is my de - light,

7 5 6 # 7 6 4 2

— in mei-nem Gott bin ich er - freut. Ich weiß, er wird nach die-sem
— in God my Lord is my de - light. I know that when this life i

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

er wird nach die-sem Le - - - -
that when this life is o - - - -

6 5 # 6 5 4 6 6 5 9 8 # 6 4 3 # 6

- ben - der he - - - - leid mir auch im Him-mel ge - ben, im
- ver, - he e - v me the gift of life e - ter - nal, of

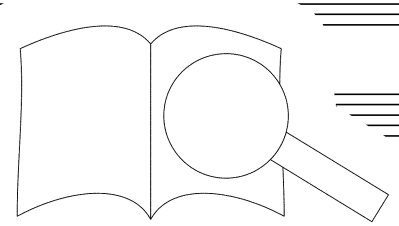
8 - ben - der he - - - - leid mir auch im Him-mel ge - ben, mir auch im
- ver, h. a me the gift of life e - ter - nal, the gift of

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

je - - - - ben.
e - ter - nal. In In

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

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



In mei-nem Gott bin ich er-freut,
 In God-my Lord is my-de-light,

bin ich er-freut,
 is my-de-light,

bin ich er-freut, in
 is my de-light, in

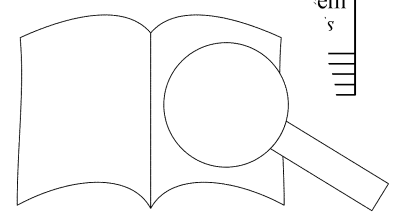
Gott bin ich er-freut,
 Lord is my-de-light,

freut, in mei-nem freut,
 light, in God-my light,

in mei er-freut,
 in God-my de-light,

in mei-nem Gott bin ich er-freut. Ich
 in God-my Lord is my-de-light. I

in mei-nem Gott bin ich er-freut.
 in God-my Lord is my-de-light.



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

123

Le - ben, ich weiß, er wird nach die - sem Le - - - - -
 o - ver; I know that when this life is o - - - - -

8 Ich weiß, er wird nach die - sem Le - - - - -
 I know that when this life is o - - - - -

6 6 6 6 6
 4 5 5

127

- - - - - ben der Eh - bes
 - - - - - ver he will

8 - - - - - ben -
 - - - - - ver

5 6 4 6 6 9 6 3
 4 5 6

132

Kleid mir auch im Him - mel ge - h im ge - ben.
 me the gift of life e - ter - ter - nal.

8 wei - ßes Kleid mir auch im Him - mel ge - ben.
 stow on me the gift of life - e - ter - nal.

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

137

- - - - -

8 - - - - -

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

14

- - - - -

8 - - - - -

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



6. Choral

1/5

Soprano
Corno da tirarsi
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Basso continuo

Ach, ich ha - be schon er - bli - cket die - se gro - ße Herr - lich - keit!
 Itz - und werd ich schön ge - schmä - cket mit dem wei - ßen Him - mels - kleid.
Now my Lord's e - ter - nal king - dom in its glo - ry do I see;
soon my robe will I be wear - ing, heav - en's robe of bright - est hue!

Ach, ich ha - be schon er - bli - cket die - se gro - ße Herr - lich - keit!
 Itz - und werd ich schön ge - schmä - cket mit dem wei - ßen Him - mels - kleid.
Now my Lord's e - ter - nal king - dom in its glo - ry do I see;
soon my robe will I be wear - ing, heav - en's robe of bright - est hue!

Ach, ich ha - be schon er - bli - cket die - se gro - ße Herr - lich - keit!
 Itz - und werd ich schön ge - schmä - cket mit dem wei - ßen Him - mels - kleid.
Now my Lord's e - ter - nal king - dom in its glo - ry do I see;
soon my robe will I be wear - ing, heav - en's robe of bright - est hue!

9

Mit der güld - nen Eh - ren - kro - ne steh ich für Thro - ne,
 and with gold - en crown of hon - or stand in d's pres - ence.

Mit der güld - nen Eh - ren - kro - ne s. Got - tes Thro - ne,
 and with gold - en crown of hon - or star. fore God's pres - ence.

Mit der güld - nen Eh - ren - kro - ne für Got - tes Thro - ne,
 and with gold - en crown of awe - be - fore God's pres - ence.

13

schau - e de an, die kein En - de neh - men kann.
 Oh what me there, joy that will not ev - er end.

Freu - de an, die kein En - de neh - men kann.
 fill me there, joy that will not ev - er end.

che - Freu - de an, die kein En - de neh - men kann.
 will fill me there, joy that will not ev - er end.

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. 14 Originalstimmen. Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur *Mus. ms. Bach St 1*.

Der originale Umschlag (auf dem Bogen der Violonestimme **A 14**) trägt folgenden Titel von der Hand Johann Sebastian Bachs: *Doīcā 20 post Trinit: / Ach! ich sehe, itzt da ich zur Hochzeit / gehe. / ā 5 Str: 4 Voci / di / Joh: Seb: Bach.*

Entsprechend der Werkgeschichte sind die Stimmen in zwei Gruppen entstanden (vgl. Vorwort). Für die Weimarer Erstaufführung entstand ein Stimmensatz in a-Moll (aus diesem fehlt heute die VI II-Stimme), zur Leipziger Wiederaufführung verwendete Bach die Weimarer Vokalstimmen erneut, ließ aber die Instrumentalstimmen nach h-Moll transponiert neu ausschreiben. Vermutlich hat er außerdem die Weimarer Continuo-Stimme wiederverwendet und in diesem Zusammenhang mit der Überschrift *Violoncello e l'Organo* versehen und beziffert. Die Stimmen im Einzelnen (sofern nicht anders angegeben zur Leipziger Stimmengruppe gehörig):

A 1: *Soprano* (1 Bl., 2 beschriebene Seiten). Schreiber: Johann Martin Schubart (Text zu Satz 6), alles übrige Johann Sebastian Bach. Ursprünglich zum Weimarer Stimmensatz gehörig, wiederverwendet in Leipzig.

A 2: *Alto* (1 Bl., 2 beschriebene Seiten, dazu ein Halbblatt von anderer Papiersorte mit beschriebener Vorderseite). Schreiber: Johann Martin Schubart (Text zu Satz 6), alles übrige Johann Sebastian Bach. Ursprünglich zum Weimarer Stimmensatz gehörig, wiederverwendet in Leipzig.

A 3: *Tenore* (1 Bl., 2 beschriebene Seiten, dazu ein Blatt von anderer Papiersorte mit beschriebener Vorderseite). Schreiber: Johann Martin Schubart (Text alles übrige Johann Sebastian Bach. Ursprünglich zum Weimarer Stimmensatz gehörig, wiederverwendet in Leipzig).

A 4: *Basso* (1 Bl., 2 beschriebene Seiten). Schreiber: Johann Sebastian Bach. Ursprünglich zum Weimarer Stimmensatz gehörig, wiederverwendet in Leipzig.

A 5: *Violino I* (1 Bl., 2 beschriebene Seiten). Schreiber: Johann Sebastian Bach.

A 6: *Violino II* (1 Bl., 2 beschriebene Seiten). Schreiber: Johann Sebastian Bach.

A 7: *Viola* (Rückseite). Schreiber: Johann Sebastian Bach.

A 8: *Violoncello* (1 Bl., 2 beschriebene Seiten). Schreiber: Christian Bach.

A 9: *Corno d'Alto* (1 Bl., 1 beschriebene Seite). Schreiber: Christian Bach.

A 10: *Clarin* (2 Bl., 4 beschriebene Seiten). Schreiber: Johann Sebastian Bach. Ursprünglich zum Weimarer Stimmensatz gehörig, wiederverwendet in Leipzig.

A 11: *Clarin* (1 Bl., 1 beschriebene Seite). Schreiber: Johann Sebastian Bach.

A 12: *Clarin* (1 Bl., 1 beschriebene Seite). Schreiber: Johann Sebastian Bach.

A 13: *Clarin* (1 Bl., 1 beschriebene Seite). Schreiber: Johann Sebastian Bach.

A 14: *Violono* (1 Bg., dazu 1 Bl., 4 beschriebene Seiten).

Schreiber: Anon. W 3 (Sätze 1–4), Johann Martin Schubart (Sätze 5–6), Zusatz am Fuß von Bl. 2r (Satz 4, T. 19–22) von Johann Sebastian Bach. Der Bg. ist zugleich der Titelumschlag. Zum Weimarer Stimmensatz gehörig.

Die Stimmen der ersten Stimmengruppe (**A 1–4**, **A 10–14**) stehen in a-Moll und haben ein einheitliches Format von 34,5 x 20 cm (teilweise beschnitten), als Wasserzeichen ist ein Gekrönter sächsischer Rautenschild, beseitet von zwei A-Buchstaben, darüber ein gebogenes Schriftband mit der Buchstabenfolge *WEHZSICVBEW* erkennbar.¹ Die beiden zu **A 2** und **A 3** gehörigen Halbblätter vom Format 17 x 20 cm tragen das Wasserzeichen *P* in gabelüberhöhtem Schild mit den Buchstaben *MK* als Gegenzeichen.²

Die späteren Stimmen (**A 5–9**) stehen in h-Moll. **A 5–6** und **A 8** haben das Format 35 x 21,5 cm. Die Stimme **A 8** ist auf Papier mit dem Wasserzeichen *MA* (oder *MAA*) doppelstrichig, kleine Buchstaben, jeweils zwischen *M* und *A* ohne Gegenmarke notiert.³

Es ist nicht bekannt, wer die Stirnteilung 1750 erhielt. Im Nachlass Emanuel Bachs ist BWV 167 als *Radowitz* nachgewiesen sind die Stimmen der Kantate im Katalog der Kantate im Katalog der Kantate *Thematiches* von Sebastian Bachs (D-B Mus. ms. Bach P 1159^{VIII}) als Besitz der *Thematiches* (theor. K 437) nennt sie *Stimmen*). Wann genau sie spätestens seit April 1836 auf D-B Mus. ms. Bach P 1159^{VIII} gelangte, ist nicht bekannt. Im Jahr 1851 an die Königliche Bibliothek zu Berlin.

Die Abschrift der Kantate aus dem 19. Jahrhundert ist zweifelsfrei als aus dem Originalstimmensatz **A** zu identifizieren und bleibt daher für diese Edition ohne Bedeutung. Weitere Informationen zum Originalstimmensatz und weiteren Quellen s. NBA I/25 KB oder im Internet: www.bach-digital.de, dort auch Digitalisat der Originalstimmen **A**.

II. Zur Edition

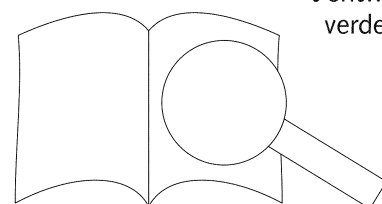
Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmäler- und Editionenrichtlinien entwickelt wurden.⁴ Instru-

¹ NBA IX/1, Nr. 36.

² A.a.O., Nr. 43.

³ A.a.O., Nr. 123.

⁴ Vgl. *Editionsrichtlinie* der Gesellschaft für Musikforschung, Berlin 2000.



vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert. Vorschlagsnoten werden generell nicht mit Bogen an die Hauptnote angebunden. Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, 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

Abkürzungen:

A = Alto, Bg. = Bogen/Bögen, Cor = Corno da tirarsi, S = Soprano, T. = Takt, Va = Viola, Vl = Violino, Vc = Violoncello, Vc + Org = Violoncello e l'Organo, Zz = Zählzeit

Für die vorliegende Edition dienen die zur Leipziger Aufführung verwendeten Stimmen als Vorlage (A 1–10), die Weimarer Instrumentalstimmen werden lediglich als Vergleichsquellen einbezogen (A 11–14).

1. Aria

Satzüberschrift *Aria* in A 4, A 8–10. Vermerk *Aria tacet* in A 1–3. Ohne Satzüberschrift in A 5–7 und A 9. Folgende Bg. stehen nicht in den Weimarer Stimmen (Instr.: T./ggf. Bg.): Vl I: 6/2, 16/1, 45/5; Va: 4/1+3+4, 21/alle, 22, 23/7+8, 24/1+2, 31/1, 32/1, 3–5, 40/4+5, 41/3–5, 42/alle, 46/3.

8	alle	Dynamikangabe nicht in A 9. \curvearrowright auf der ersten Note in allen Stimmen außer A 4 und A 9
11	alle Va 2	Dynamikangabe nicht in A 4 und A 9 # nur in A 12, harmonisch zwingend
17	Vl I 8–9	A 5: Schreibfehler im Rhythmus
18	alle	Dynamikangabe nicht in A 4,
20	Vc 1–2 Vc 5ff.	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben A 8: Durchstreichungen und kaum lesbar, letzte \uparrow zunächst Weimarer Material \downarrow in die Unteroktave
25	alle	Dynamikangabe
28	Vc 1	A 8: Korrektur
29	Vc 8	A 8: Korrektur
30	alle	Dynamikangabe
33	Vc+Org 1–2 alle Vc+Org 1	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „f“ und A 8–10 A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „e“
34	Va 3	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „g“
39/44	alle	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „c“
44	Vc+Org Vc	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „c“ am Rand, Noten nicht
47		
49		allen beteiligten Instrumental-

Vermerk *Recit. et Aria tacet* in A 3 und A 10. Satzüberschrift *Recitativo* bzw. *Recitativo* in A 1–2, A 4 und A 9. Vermerk *Recitativo* in A 5–7.

11 A 10: Korrektur mit Tonbuchstaben „g“ und „b“

3. Aria

Satzüberschrift *Aria* in A 8 und A 10. Vermerk *Aria tacet* in A 2–4. Vermerk *Recit. et Aria tacet* in A 5–7 und A 9. Ohne Satzüberschrift in A 1. Folgende Bg. stehen nicht in A 8 (Vc, T./ggf. Bg.): 9, 15, 16/2, 17, 20/2, 26/2, 27/3, 28/1, 29/2+3, 30/1+2, 31/2, 32, 38/1, 39/2, 40/1, 41/1.

9	Bc 1	\curvearrowright (Ende Da capo) in allen beteiligten Stimmen
10	Vc 1–2	A 8: Zz. 1 und 2 fehlen
30	Bc 1	ohne # in allen Stimmen, aber im Verlauf zwingend
32	Vc 9–10	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „e“ und „E“
44	Bc 9 Bc	# nur in A 8 Da capo-Vermerk in allen Stimmen am Ende des Taktes

4. Recitativo

Satzüberschrift *Recit.* in A 2. Satzüberschrift *Recitativo* bzw. *Recitativo* in A 8 und A 10. Vermerk *Recitativo* bzw. *Recitativo* in A 1, A 3–4 und A 9. Vermerk *Recitativo et Aria tacet* in A 5–7.

4	Vc 1	A 8: zunächst A, korrigiert in
---	------	--------------------------------

5. Aria

Satzüberschrift *Aria* bzw. *Aria* in A 2–3. Satzüberschrift *Aria* in A 8 und A 10. Vermerk *Aria tacet* in A 4. Vermerk *Aria* in A 5–7. Vermerk *Aria Duetto tacet* in A 1. Vermerk *Aria* in A 11–14.

1–4	Bc	A 8: zunächst A, korrigiert in
13	Bc 1	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „c“
15	Bc 1–5	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „c“ und Vermerk
58	Bc	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „c“
73	Bc 3	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „c“
83f.	Bc	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „c“
85	Bc	A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „c“ (gestrichen) zwischen
88		A 8: Korrektur mit Tonbuchstaben „c“
96		A 8: Korrektur mit verdickten Noten, durch die

6. Choral

Satzüberschrift *Choral* bzw. *Choral* in A 1–6 und A 8–10. Ohne Satzüberschrift in A 7. Folgende Bg. stehen nicht in A 8 (Vc, T./ggf. Bg.): 3/1, 9/1, 10, 11/2+3, 12, 13/2+3, 15/2–4. Alle Bg. der Vl II sind nach den übrigen Stimmen ergänzt. Folgende Bg. stehen nicht in A 7 (Va): T. 10–12, 14–16.

1	Vl I 1	A 5: a ¹
11–16	Vl II	A 6: Ganzton zu hoch
12	S, Vl I, Cor Va	# nur in A 5 A 7: ohne \curvearrowright
14	S, Vl I, Cor Bc	# nur in A 5 A 8 ohne \curvearrowright
16	Va Bc	A 7: ohne \curvearrowright A 8

