

Johann Sebastian
BACH

Tue Rechnung! Donnerwort

Day of reck'ning! Judgment Day

BWV 168

Kantate zum 9. Sonntag nach Trinitatis
für Soli (SATB), Chor (SATB)

2 Oboen d'amore, 2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Ulrich Bartels

Cantata for the 9th Sunday after Trinity
for soli (SATB), choir (SATB)

2 oboes d'amore, 2 violins, viola and basso continuo
edited by Ulrich Bartels

English version by Henry S. Drinkler, revised by Robert Scandrett

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

Partitur / Full score



Carus 31.168

Inhalt

Vorwort	3
Foreword	4
1. Aria (Basso)	5
Tue Rechnung! Donnerwort	
<i>Day of reck'ning! Judgment Day</i>	
2. Recitativo (Tenore)	13
Es ist nur fremdes Gut	
<i>This life is not my own</i>	
3. Aria (Tenore)	16
Kapital und Interessen	
<i>Principal and interest also</i>	
4. Recitativo (Basso)	20
Jedoch, erschrocknes Herz	
<i>Take heart and tremble not</i>	
5. Aria (Soprano, Alto)	21
Herz, zerrei des Mammons Kette	
<i>Heart, break free of Mammon's shackles</i>	
6. Choral	24
Strk mich mit deinem Freudengeist	
<i>By your atonement make me strong</i>	
Kritischer Bericht	26

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur (Carus 31.168), Studienpartitur (Carus 31.168/07), Klavierauszug (Carus 31.168/03),
Chorpartitur (Carus 31.168/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 31.168/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.168), study score (Carus 31.168/07), vocal score (Carus 31.168/03),
choral score (Carus 31.168/05), complete orchestral material (Carus 31.168/19).

Vorwort

Die Kantate *Tue Rechnung! Donnerwort* BWV 168 zum 9. Sonntag nach Trinitatis stammt aus Bachs drittem Leipziger Amtsjahr und erklang erstmals am 29. Juli 1725 in der Thomaskirche. Der Text indessen wurde bereits im Jahr 1715, also zu Bachs Weimarer Zeit, im „Evangelischen Andachts-Opffer“ von Salomon Franck veröffentlicht. Eine Komposition des Werkes bereits in Weimar kann gleichwohl ausgeschlossen werden, denn die erhaltene Leipziger Originalpartitur Bachs hat eindeutig Konzeptcharakter.

Francks Text ist typische, kraftvolle Barockdichtung in teilweise drastischer Bildhaftigkeit. Im ersten Satz werden Stellen aus dem Lukas-Evangelium paraphrasiert; die den ersten Satz bestimmende Devise „Tue Rechnung, Donnerwort“ stammt aus dem zugrundeliegenden Sonntagsevangelium Lukas 16, Vers 2: der zürnende Gott fordert Rechenschaft vom Menschen. Diese Thematik prägt die ersten drei Sätze der Kantate. Die Sätze 4 bis 6 weisen dann auf Verheißung und die Rückbesinnung des Christen auf die Erlösung durch den Tod Jesu. Dieser solle den Menschen anhalten zu Güte und Milde auf dem Weg ins Paradies.

Der musikalisch-dramatische Schwerpunkt der Komposition liegt eindeutig auf dem ersten Satz, einer düster gehaltenen, fast opernhaften Szene für Bariton und Streichorchester in h-Moll. Der Satz wird durch die punktierten, ‚französischen‘ Rhythmen in den Streichern ebenso geprägt wie durch die ständig pulsierenden Triolen im Continuo; durch deren Übernahme in die Singstimme ergeben sich gewaltige Koloraturen. Die Triolen sind auch das Band zwischen Rahmen- und Mittelteil, in dem die Streicher pausieren. Einheitlichkeit und Eindringlichkeit dieses starken dramatischen Satzes sind gewaltig. Satz 2, begleitet von zwei Oboen, beginnt zunächst als eher statisches Rezitativ, gewinnt gegen Ende – in Korrespondenz zum Text – jedoch gleichfalls musikalische Eigenständigkeit durch Aufsprennung der bis dahin dominierenden Haltetöne der Instrumentalbegleitung. Die nachfolgende Tenorarie, durch beide Oboen im Unisono begleitet, ist schlicht gehalten und bezieht ihren Reiz vor allem durch die Wahl der entlegenen Tonart fis-Moll. Nach einem Secco-Rezitativ (Satz 4) folgt dann ein ebenfalls knapp gehaltenes, nur vom Continuo gestütztes und stark imitatorisch-kontrapunktisch geprägtes Duett von Sopran und Alt mit starken rhythmischen Impulsen in der Begleitung; die verschlungenen Koloraturen versinnbildlichen „des Mammons Ketten“. Als Schlusschoral dient die 8. Strophe des Liedes „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ von Bartholomäus Ringwaldt aus dem Jahr 1588.

Durch die Überlieferung der Kantate in Bachs autographe Partitur und einem weithin vollständig erhaltenen Originalstimmensatz ergeben sich für die Edition keine grundsätzlichen Probleme. Nicht erhalten ist lediglich die

originale Bass-Stimme, die jedoch durch eine direkt auf sie zurückgehende Kopie in einer weiteren Stimmenabschrift sicher erschlossen werden kann. Bachs Originalpartitur hat, wie erwähnt, erkennbar Konzeptcharakter; entsprechend hoch ist die Zahl der Korrekturen, vor allem im ersten Satz.

Eine kritische Ausgabe der Kantate wurde erstmals im Jahr 1887 von Franz Wüllner im Rahmen seiner Edition des Werkes für Band 33 der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft vorgelegt. Im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe erschien sie in Band I/19, herausgegeben von Robert L. Marshall im Jahr 1985.

Hildesheim, August 2015

Ulrich Bartels

Foreword

The cantata *Tue Rechnung! Donnerwort* (Day of reck'ning! Judgment Day) BWV 168 for the 9th Sunday after Trinity was composed during Bach's third year of service in Leipzig and was first performed on 29 July 1725 in St. Thomas's Church. The text, however, had already been published in 1715, when Bach was still in Weimar, in Salomon Franck's "Evangelisches Andachts-Opffer." The work cannot already have been composed in Weimar, since the score which has been preserved, Bach's original score from Leipzig, clearly displays the characteristics of a draft.

Franck's text is typical, vigorous Baroque poetry with drastic imagery in parts. In the first movement, passages from the Gospel of St. Luke are paraphrased; the first movement's governing motto, "Tue Rechnung! Donnerwort" originates from the underlying Sunday Gospel, Luke 16, verse 2: the angry God demands accountability from the people. This theme pervades the first three movements of the cantata. Movements 4–6 then point towards promise and the reflection of the Christian on redemption through Jesus's death. This should admonish the people to practice benevolence and lenience on their way into Paradise.

The musical and dramatic focus of the composition is clearly on the first movement, which is a somber, almost operatic scene for baritone and string orchestra in B minor. The movement is characterized just as much by the dotted, French rhythms in the strings as by the constantly pulsing triplets in the continuo; these are then taken over by the voice and result in tremendous coloraturas. The triplets are also the ribbon connecting the framing section and the middle section in which the strings do not play. The unity and urgency of this strongly dramatic movement is immense. Movement 2, accompanied by two oboes, begins initially as a rather static recitative, but then towards the end it gains – corresponding to the text – musical independence, so to speak, by bursting open the sustained notes in the instrumental accompaniment which had dominated up until then. The subsequent tenor aria, which is accompanied by the two oboes in unison, is kept simple and draws its charm particularly from the remote key of F-sharp minor. A secco recitative (movement 4) is followed by another succinct movement, a duet for soprano and contralto which is supported only by the continuo; it is strongly marked by imitational counterpoint and vigorously rhythmical impulses in the accompaniment; the intricate coloraturas symbolize "Mammon's chains." The 8th verse of Bartholomäus Ringwaldt's hymn "Herr Jesu Christ, du höchstes Gut," written in 1588, serves as the final chorale.

As Bach's autograph score of the cantata is still extant, as well as an almost complete set of original parts, no fundamental problems arose for the edition. Only the original bass part is no longer in existence; this, however, can be

derived with certainty from a copy which can be traced directly back to the original in a further set of copied parts. As already mentioned, Bach's original score has a recognizable draft character; the number of corrections is correspondingly high, particularly in the first movement.

A critical edition of the cantata by Franz Wüllner was first published in 1887 within volume 33 of the complete edition of the Bach-Gesellschaft. It appeared in volume I/19 of the Neue Bach-Ausgabe in 1985, edited by Robert L. Marshall.

Hildesheim, August 2015
Translation: David Kosviner

Ulrich Bartels

Tue Rechnung! Donnerwort

Day of reck'ning! Judgment Day

BWV 168

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Aria (Basso)

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Continuo
Organo

3

5

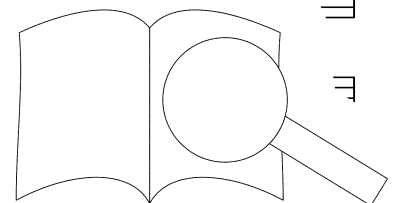
Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

© 2015 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.168

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

orte.
edited by Ulrich Bartels
English version by Henry S. Drinker
revised by Robert Scandrett



7

Tu - e
Day of

6 # 5 6 6 6 5 4 5 unisoni

9

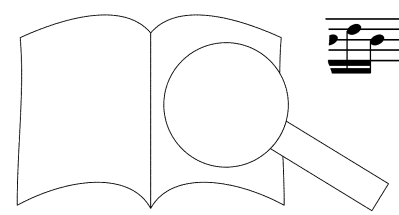
Rech - nung, tu - e Rech - nung,
reck' - ning, day of reck' - ning, Don
Judg

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

11

ort, Don ner - wort,
Day, Judg ment Day,

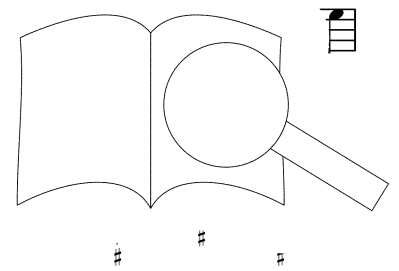
6 3 7 # 6 6 6 5 7 5 # 6 5 4 5 7 4



- ner-wort, das die Fel-sen selbst zer-spal-tet, tu-e
- ment Day, when the ver-y rocks are split a-part, day of

Rech-nung! Don-ner-wort, tu
reck'-ning! Judg-ment Day, day
on-ner-wort, tu-e
Judg-ment Day, day of

- n... Don-ner-wort, Don
Judg-ment Day, Judg-ment Day



p

p

p

- ner-wort, das die Fel-sen selbst zer-spal - - tet, das die Fel-sen selbst zer-spal -
 - ment Day when the rock-y hills are split a-part, when the rock-y hills are split

6 # 6 6 6 6 7 # # # 6

p

p

p

- tet, Wort, wo-von mein Bl
 - a-part, word, at which my bloe

6 7# 6 6 5 7 5#

p

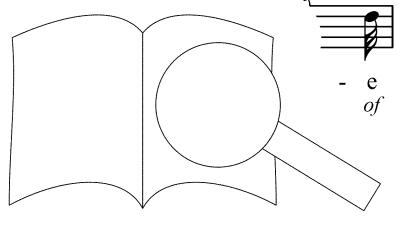
p

p

- Tu-e Rech-nung! See-le, fort, See-
 - day of reck'-ning! You must pay, you
 - e of

6 6 6 5# 6 5 5# 6 5 5

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



Rech - nung! Fort, fort, See - - - le, fort! Ach,
reck' - ning! go forth, soul go forth! Oh,

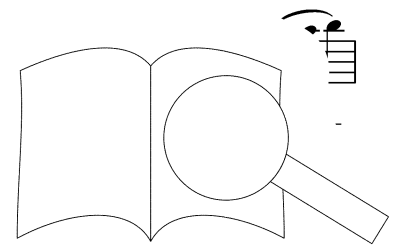
3 7 5 6 6 5 4 5 # 6 # 6

ach, du musst Gott wie - der sei - ne Gü - ter, Leib und
now, to God you must for his bless - ings, life and

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

ben du musst Gott wie - der ge - ben sei -
to God you must make pay - ment for

6 5 7 6 6 7 8 7 1/2 6 7 1/2
4 3



Piano accompaniment for measures 31-32, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs) in G major. The music is mostly rests.

Le - ben; ach, du musst Gott wie - der - ge - ben - sei - ne Gü - ter, - Leib und
 bod - y; yes, to God you - must make pay - ment - for his bless - ings, - life and

6 6^b 7 7 6 6 7 6 6 6 6 6
 4 3 3 3 4 5 # 4 4 4 5 6

Piano accompaniment for measures 33-34, consisting of three staves. Measures 33-34 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and bass clef, with a dynamic marking of *p*.

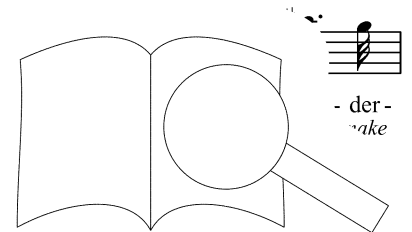
Le - ben! Tu - e Rech - nung, tu - e Rech - nung,
 bod - y! Day of reck' - ning, day of reck' - ning,

6 6 7 6 6
 5 5 4

Piano accompaniment for measures 35-36, consisting of three staves. Measures 35-36 feature a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and bass clef.

tu - e Rech - nung! Don - ner - wort! Ach,
 day of reck' - ning! Judg - ment Day! - Oh,

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



- der -
 -ake

PROBENPARTITUR

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

f

f

f

wort!
Day!

f

6 # 6 6 6 6 7 # 6 6

f

f

f

6 7 6 6 5 4

f

f

f

6 4 # 6 - 5 - 4 3 - 6 5 5

3 3 3 3 5 3

6 5 # 5 6 6 6 5 3 unisoni

2. Recitativo (Tenore)

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Tenore

Continuo Organo

Es ist nur was ich in die - sem Le - ben
 This life is which I to - day on earth am

3

- ba Geist, Le - ben, Mut und Blut und Amt u
 - i soul, bod - y are a loan, my lot c

6 6

6

Ga - be, es ist mir zum Ver - wal - ten und treu - lich da - mit haus - zu -
 giv - en, are mine to hold as stew - ard and ev - er faith - ful - ly to

6
4
2

8

hal - ten von ho - hen Hän - den an - ver - traut. Ac' Mir
 man - age, from God's own hands re - ceived in trust. Ac' Mir

5

10

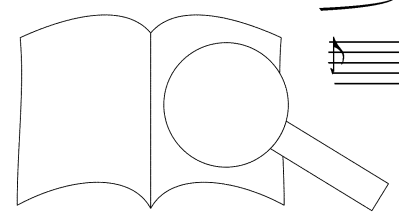
graut, wenn ich in ge - he und mei - ne Rech - nun - gen so
 shake for when con - science and all my reck - on - ings with

7 6
5

12

ous - fek - te se - he! Ich ha - be Ta
 ous faults are seeth - ing! I trem - ble de

8 6
5 5b



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

14

Gü - ter, die mir Gott ver - lie - hen, kalt - sin - nig durch - ge - bracht! _
all things that my God has lent me, in - dif - frent - ly have wast - ed!

6 6^b 5 4 6^h 5

16

Wie kann ich dir, ge - rech - ter Gott, ent - flie - hen? Ich ent - I Ihr
What can I do, o righ - teous God, to please you? O You

[F#] 6 4 2

19

Ber - ge, fällt! Ihr mich vor Got - tes Zorn - ge -
moun - tains, fällt! Ihr me from God's in - dig - nant

6 4 2 6 6 4 2

21

nd vor dem Blitz von sei - nem An - ge - sich - t
and from the blaze of his most righ - teous an - g

6 5 6 5

4 5

3. Aria (Tenore)

Oboe d'amore I, II
unisoni

Tenore

Continuo
Organo

8

15

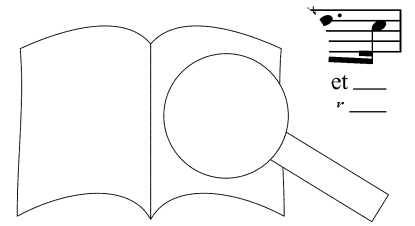
22

p

Ka - pi - tal und In - ter - es - sen,
Prin - ci - pal and in - ter - est - al - so,

29

Schul - den groß und klein mi
debts both great and small, I



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

36

sein, Ka - pi - tal und In - ter - es - sen, Ka - pi - tal und
all, prin - ci - pal and in - ter - est al - so, prin - ci - pal and

7 # 6 5 4 2 6 6 6

43

In - ter - es - sen, mei - ne Schul - den groß und klein
in - ter - est al - so, these my debts both great and small,

6 6 5 6 6 7 # 5

50

einst ver - rech - net sein.
soon ac - count for all.

6 5 7 # 7 5 # 7 5 7 5

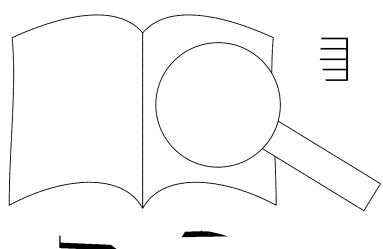
57

4 2 7 5 6 5 4 2 6 7 #

64

Al - - - - - All - - - - -

7 # 7 7



71

8

schul - dig blie - ben, ist in Got - tes Buch ge - schrie - ben als mit
 still am ow - ing is in God's great book re - cord - ed, as in

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

tr

78

8

Stahl und De - mant - stein, als
 dia - mond and in steel,

6 5 6 # 6 7 #

tr

85

8

und De - mant - stein; les, was ich schul - dig
 mond and in steel: for which I still am

7 7 6 6 6 7 7 6 5 4

92

8

blie - ben, Buch ge - schrie - ben als mit Stahl
 ow - ing at book re - cord - ed, as in dia

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

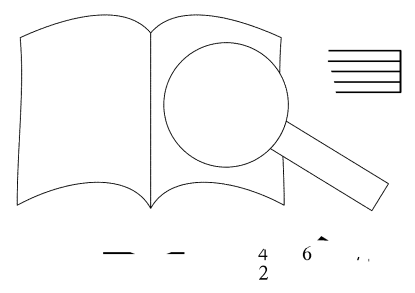
99

8

De - mant - stein.
 nd and in steel.

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

4 6



107

Al - les, was ich schul - dig am
All for which I still am

114

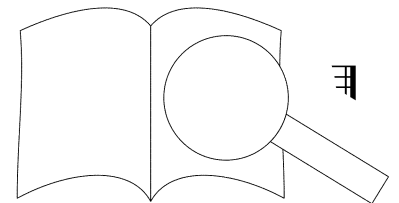
blie - ben, ist in Got - tes Buch ge - schrie - ben als mit Stahl
ow - ing is in God's great book re - cord - ed, as in dia -

121

- mant - stein, als mit Stahl u
in steel, as in dia - mo.

128

136



4. Recitativo (Basso)

Basso

Je - doch, er - schrock - nes Herz, leb und ver - za - ge nicht! Tritt freu - dig vor Ge -
 Take heart and trem - ble not, live, and do not - de - spair, but joy - ous meet your

Continuo
 Organo

6 7 6 4 6
 5 2

4

richt! Und ü - ber - führt dich dein Ge - wis - sen, du wer - dest hier ver - stum - men müs - sen, so schau dich Rür - gen
 God! If bur - dened by your guilt - y con - science, be - fore the judge you stand in si - lence, your sur is

3 6 6 5 6
 4 2

7

an, der al - le Schul - den ab - ge - tan! Es ist be - zahlt, is art, was
 there, who all your debts will sat - is - fy! Be not a - fraid, is paid, that

6 7 6 5 5

10

du, o Mensch, in Rech - nung, - mes Blut, o gro - ßes Lie - ben, hat
 you, O man, did owe to Je - sus' blood, O love most might - y, has

6 6 4 2

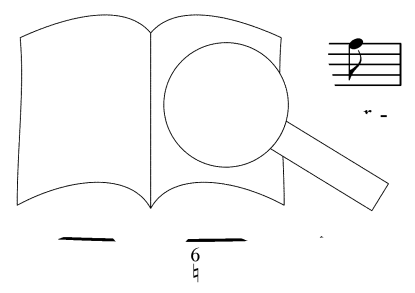
13

dei - ne Sch... dich mit Gott ver - gli - chen! Es ist be - zahlt, du bist quit -
 all your God are now ac - quit - ted! Be not a - fraid, your debt is

6 7 5

tie In - des - sen, weil du weißt, dass du Haus - hal - ter seist,
 So, stew - ard, since you know you are a stew - ard now,

6 5 6
 3 4



ges-sen, den Mam-mon klüg-lich an-zu-wen-den, den Ar-men wohl-zu-tun, so wirst du, wenn sich
 spare-ly, in-vest it well, and spend it wise-ly, to ben-e-fit the poor, so then when time and

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

Zeit und Le-ben en-den, in Him-mels-hüt-ten si-cher ruh-n.
 life on earth have end-ed, in heav-en's-shel-ter rest se-cure-ly.

6, 5 4, 8, 7 4, 4 3, 7, 6, 5 3

5. Aria (Soprano, Alto)

Soprano

Alto

Continuo Organo

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

5

Herz, zer-reiß
 Heart, break free

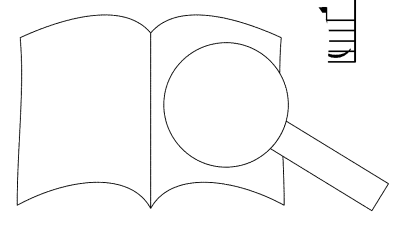
p 6 7, #, 6 7 6 7 7 6 7 7 #, 5 5 # 5

9

des Mam-mons Ket
 of Mam-mon's shack

te, zer-reiß des Mam-mons
 .eart, break free of Mam-mon's

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



te, Hän - de, streu - et
 les, scat - ter, hands, the

te, Hän - de, streu -
 les, scat - ter, hands, -

6 5 7 # 6 4 6 6 6 7 6 6 7 6 7 6 6 9 8
 5 5 5 5 6 7 6 5 7 6 5 7 6

tr
 Gu - tes aus!
 good a - round!

et Gu - tes aus!
 the good a - round!

f

6 6 7 6 7 6 6 7 6 7 6 7 6
 5 5 5 5 6 7 6 5 7 6 5 7 6

Ma - chet sanft mein
 Fash - ion soft my

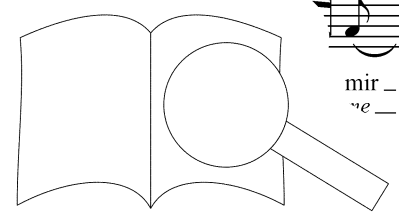
Ma - chet ion - be - bet - te, mein Ster -
 Fash ion el death - bed, my cru -

6 6 7 6 7 6 6 7 6 6 7 6
 5 5 5 5 6 7 6 5 7 6 5 7 6

mein Ster - be - bet - te, bau - et mir -
 el death - bed, my cru - el death - bed build for me -

je - bet - te, mein Ster - be -
 el death - bed, my cru - el -

7 6 6 # 6 9 8 6 9 8 6 5 5 2 6 7 6
 5 5 5 5 6 7 6 5 7 6 5 7 6



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

ein fes - tes Haus,
a sol - id house,

ein fes - tes Haus,
a sol - id house,

f

das im Him - mel e - wig, e - wig blei - stand
which in heav - en ev - er, ev - er is stand

tr

p

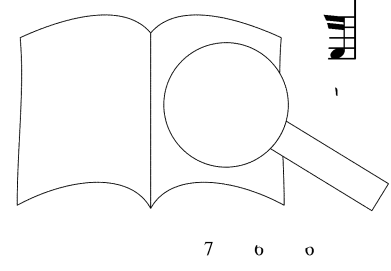
- - - bet, das im Hir
- - - ing, which in

e - wig, e - wig blei -
ev - er, ev - er is sta

- - - bet, wenn der Er - den
- - - ing, where the wealth - of -

- - - bet, e - - -
- - - ing, ev - - -

wig, das im Him - mel e - wig blei - bet,
er, which in heav - en ev - er is stand - ing,



44

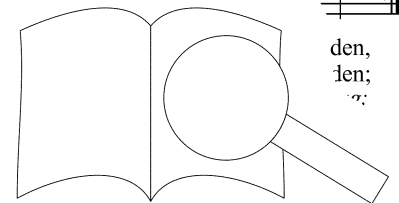
48

6. Choral

Soprano
Oboe d'amore I, II
Violino I

Tenore
Viola

Contra
Organo



und nimm mich einst, wenn dirs ge - fällt, in wah - rem Glau - ben
 and one day take me, when you will, by faith's strong prom - ise

und nimm mich einst, wenn dirs ge - fällt, in wah - rem Glau - ben
 and one day take me, when you will, by faith's strong prom - ise

und nimm mich einst, wenn dirs ge - fällt, in wah - rem Glau - ben
 and one day take me, when you will, by faith's strong prom - ise

und nimm mich einst, wenn dirs ge - fällt, in wah - rem Glau - ben
 and one day take me, when you will, by faith's strong prom - ise

5 4 # 6 6 7 6 9 8 4 # 5 6

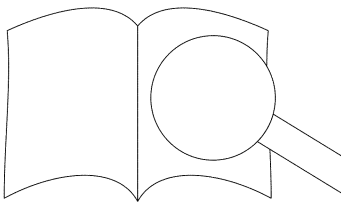
von der Welt zu dei - ne. er - wähl - ten.
 from the world and with the - sen ev - er dwell - ing.

von der Welt zu - - - - - er - wähl - ten.
 from the world - - - - - ev - er dwell - ing.

von der Welt zu den Aus - - - er - wähl - ten.
 from the world the cho - - - sen ev - er dwell - ing.

...d dei - nen Aus - - - er -
 with the cho - - - sen ev -

6 8 7 5 6 6 5 4 2 6



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.¹ Instrumentenangaben und Satztitel werden 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 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

Für die Edition heranzuziehen sind die Quellen **A** und **B** sowie die Bass-Stimme aus Quelle **C** (im Folgenden **C 4**) genannt. Quelle **A** stellt die erste zusammenhängende Niederschrift des Werkes dar. Der ausgesprochene Konzentcharakter der gesamten Handschrift und die zahlreich oft tiefgreifenden Korrekturen machen klar, dass es sich nach einer Vorlage kopiert worden sein kann. Die Änderungen wurden dann in der bekannten, oben geschichteten Weise aus der Partitur heraus kopiert. Üblich ist es, eine Reihe von Vortragsangelegenheiten in der Partitur stehen. Differenzen zwischen den Quellen sind im Folgenden verzeichnet. Die Änderungen sind dabei in der Regel unberücksichtigt, auf die Erstkopien zurückzuführen. Auf **B 9** sowie **B 13–15** auf **B 1** ist eine direkte Abschrift der heutigen Partitur zu verzeichnen, die dort Bedeutung zugeordnet ist, die **A** verderbt oder aufgrund von

„ohne #“ o.ä. beziehen sich jeweils auf den Quellenbefund in **A** und **B**.

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Beziff. = Bezifferung, Bg = Bogen/Bögen, NA = vorliegende Neuausgabe, Ob d'am = Oboe d'amore, S = Soprano, T = Tenore, Tab = Tabulaturbuchstabe, Va = Viola, Vl = Violine, ZZ = Zählzeit. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause; Vorschlagsnoten werden nicht mitgezählt) – Quelle – Lesart/Bemerkung.

Satz 1

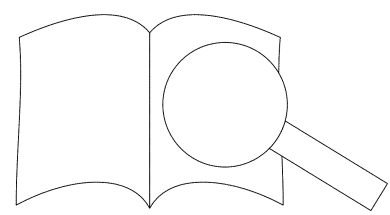
Die beteiligten Stimmen **B** haben, ebenso wie **A**, keine Satzbezeichnung *Aria*. Diese ergibt sich jedoch aus dem Vermerk in den pausierenden Stimmen **B 1–3**, **B 5** und **B 6**: *Aria tacet*. Dynamische Bezeichnungen finden sich nur in den Stimmen. In **A** finden sich keine Bögen; einzige Ausnahme ist V I, T. 4, 1–3. Die Bezifferung steht nur in **B 12**. Das Schlussritornell (T. 44–50) ist ebenfalls nur in **B 12** und den von ihr abhängigen Stimmen ausgeschrieben. In **A** finden sich Kurven nach T. 43, dazu jeweils *DC* und *Segno*-Vermerke; die betreffende T. 2) ist jedoch nicht eigens gekennzeichnet. In **A** finden sich nach T. 43 jeweils Kustoden, *Segno*-Vermerke mit entsprechendem Hinweis vor T. 2. Die Bassstimme hat Satzende Takte Pause.

6	Vl I 1–3	A: wegen Papiers...
8	Va 3	A, B 11: ohne # handen
9	Bc 5, 11 Bc 12, 18	A: ohne # A, B 12
10	Vl II 15 Bc 6	B 9: ... B
12	Vl II 3	h m. ... B 9 8; Tab b Achtelfähnchen
15	Bc 20	... (Angel) ohne Punkt
16	Bc 1	... zitiert
19		...
20		... Linie in Höhe h oder cis ¹ , in B 9 al... in h korrigiert ... 12: aus # korrigiert ... Verlängerungspunkt ... jeweils mit #, vgl. jedoch VI II; Änderung ... T. 6 ... 9: fälschlicherweise B 12: Beziff. #; Änderung analog T. 6 A: a ¹ , in B 7 aus a ¹ in fis ¹ korrigiert B 12: Beziff. ohne Erhöhungszeichen B 12: Beziff. ohne Erniedrigungszeichen zur 6 A: Note undeutlich e oder fis, in B 11 fis aus e mit Tab korrigiert B 12: Beziff. $\frac{6}{4}$ A: ohne #, in B 12 offenbar später nachgetragen, fehlt in B 13 und B 14 B 12: Beziff. zur 23. statt 22. Note, analog T. 44f. B 12: Note vergrößert: g oder a, in B 13 a B 12: Beziff. ohne 3, nach T. 5 ergänzt B 12: Beziff. #; Änderung analog T. 6 (vgl. auch T. 24) B 12: # wohl nachgetragen, fehlt in B 13–15

Satz 2

Satzüberschrift in **A**, **B 5** und **B 12–14** *Recit.*, in **B 15** *Recitat.*; in **B 3** und **B 6** keine Überschrift. Die Bindebögen in den Oboenstimmen nur in **B 5** und **B 6**. Beziffert sind **B 12** und **B 14**. Die Fermaten in T. 23 fehlen in **B 3**, **B 5** und **B 6**; vorhanden sind sie in **A** (T und Bc) und **B 12–14**.

2	T 8	B 3: Note ...
	Bc 2	B 12: ...
3	T 4	A: of
10	T 9	A: of
	Bc	B 12:
11	T 11	B 3: .
14	T 6	B 3: .
20	Bc 1	B 12
20f.	Ob. d'am II	B 6:
21	T 4	B 3:
22	Bc 3	B 12:
	Bc 4	A: ohne #, in B 12 vorhanden



Die Zählweise im Takt bezieht sich stets auf die Ausgabe. In den Quellen sind Zeichen vor jede Note gezeichnet, üblich, nur einmal zu Beginn; daraus ergebenden Bemerkungen

¹ Vgl. ... *... in der Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. von Bernhar... Appel und Joachim Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Kassel 2000 (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 30).

Satz 3

Satzüberschrift und Besetzungsangabe in **A** *Aria Hautb unisoni*, in **B 5** *Aria unis.*, Satzbezeichnung in **B 3** und **B 6** *Aria*, in **B 12–15** keine Überschrift. Dynamik-Angaben nur in **B 5** und **B 6**. Beziffert ist nur **B 12**. Da die Oboen durchgehend unisono geführt werden, gilt die Bezeichnung Ob d'am grundsätzlich für beide Instrumente. Die Wiederholung der Takte 3–24 als Schlussritornell ist in den Quellen wie folgt angezeigt: **A**: nach T. 128 Kustoden *d*² für Ob d'am und *h*(!) für Bc, dazu Segno ohne entsprechendes Zeichen in T. 3, kein Dacapo-Vermerk, im Tenorsystem keine Pausen eingetragen (s.u.), **B 3**: 24 Takte Pause notiert, **B 5** und **B 6**: ausgeschrieben, **B 12**: nach T. 128 Segno und *Da Capo* notiert (entsprechendes Zeichen in T. 3). Schlussfermaten fehlen in **A**; **B 5** und **B 6** wie NA, in **B 12** Fermate zu T. 24.

- 7 Ob d'am 3 **B 5, B 6**: ohne *tr*-Zeichen, in **A** vorhanden
- 10 Ob d'am 5 **A, B 5, B 6**: ohne #, in **B 5** und **B 6** jedoch im ausgeschriebenem Dacapo (T. 136) vorhanden
- 14, 18 Ob d'am 4 **A, B 5, B 6**: ohne #, in **B 6** jedoch im ausgeschriebenem Dacapo (T. 140, 144) vorhanden
- 24 Ob d'am 2 **A**: ♯ fehlt
- 28 Ob d'am 2 **A**: ohne *tr*, in **B 5** und **B 6** vorhanden
T 1–2 **A**: ohne Bg, in **B 3** vorhanden
- 32 Ob d'am 4 **A**: # aus Platzmangel über der Note, in **B 5** und **B 6** vor 5. Note
- 33 T 2–3 **B 3**: ohne Bg, dieser in **A** evtl. zur Verdeutlichung einer vorausgehenden Korrektur gesetzt
- 52 Ob d'am 3 **B 5**: *forte* zu 2. Note, nach **B 6**
- 57 Bc 4 **A**: # undeutlich unter die Note geschrieben, fehlt in **B 12–14**
- 58 Ob d'am 5 **A, B 6**: ohne #, in **B 5** offenbar nachgetragen
- 72 Bc 1, 3 **B 12**: Beziff. zur 1. Note $\frac{6}{4}$, die 7 zur 3. Note ohne #
- 76 Ob d'am, T 1 **A**: nur ein *tr*-Zeichen notiert, genau in der Mitte zwischen Tenor- und Oboenpartie, offenbar für beide gedacht, in **B 3, B 5** und **B 6** alle vorhanden
- 86 Bc 6 **B 12**: als $\bar{\bar{}}$ notiert. In **A** sehr enge Schreibung der Balken
- 87 T 2–3 **B 3**: ohne Bg, dieser in **A** evtl. zur Verdeutlichung einer vorausgehenden Korrektur gesetzt
- 90f. Ob d'am 3 **A**: jeweils ohne #
- 92 T 1–3 **A**: ohne Bg., in **B 3** kaum zu erkennen
- 93 Ob d'am 2–6 **A**: ohne Bg, in **B 5** nur knapp angedeutet, nach **B 6**
- 95 Ob d'am 2 **A**: ohne #
- 104 Ob d'am 5 **A, B 5, B 6**: ohne #
- 106 Ob d'am 4 **A, B 5, B 6**: ohne #
- 111 Bc 2 **A**: ♯ fehlt
- 112 T 1–3 **A**: ohne Bg.
- 114 Ob d'am 6 **A, B 6**: ohne #, in **B 5** nachgetr.
- 120f. T **A**: Rhythmusfolge durch Korrektur $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ in $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ korrigiert, NA är. Schreibung; vgl. auch T. 124f.
- 124f. T Taktübergreifende $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ und **B 3** $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$; vgl. Schreibung
- 126 Ob d'am **B 6**: ohne *f*
- 127f. T **A**: ohne

Satz 4

Zusätzlich zu **A** und **B** w... in **A** *Recit.* (so auch **B 13**...). Die Beziff. nach **B 12**, Beziff. T. 3, ...

- 9 B ...
- 11 Bc ...
- 18 ... in einer neuen Akkolade – bis ... nur noch ein # generalvorge-
- ... – Beginn einer neuen Akkolade – bis ... schluss nur noch ein # generalvorge-
- ... et; 2. Note daher ohne #
- ... Note ohne #, vgl. Bemerkung zu T. 18

Satz 5

Satzüberschrift in **A** und **B 12** *Aria*, in **B 1** und **B 2** keine Überschrift; in den pausierenden Stimmen **B 3** und **B 5–9** Vermerk *Duetto tacet*. Die Dynamik-Angaben nur in **B 12**, danach auch die Beziff. Das Schlussritornell ist nur in **B 12** ausgeschrieben, in **B 1** und **B 2** vier Takte Pause notiert, in **A** nach T. 48 in allen Stimmen *DC*. In **A, B 1** und **B 2** keine Schlussfermaten; zu **B 12** siehe die untenstehende Anmerkung.

- 1 Bc **B 12**: Taktvorzeichnung fälschlicherweise $\frac{6}{4}$
- 5 A 6 **A, B 2**: ohne Artikulationspunkt, analog T. 9, Sopran, ergänzt
- 6 A 5 **A**: ohne #, in **B 2** möglicherweise nachgetragen
- 9 S 6 **A**: kein Artikulationspunkt
- 11 S 2 **A, B 1**: ohne #, zur 5. Note jedoch vorhanden
- 12 A 3 **A, B 2**: ohne #
- 13f. S **A**: Haltebogen fehlt
- 14 S 4 **A**: kein Artikulationspunkt
- 16 S 2 **A**: ohne *tr*
- 21 A 6–7 **A**: ohne Bg
- 25 Bc 1 **B 12**: Verlängerungspunkt statt Haltebogen, in **A** Bg. aus Punkt korrigiert und sehr kurz gezogen, beim Kopieren offenbar fehlgr.
- 29 Bc 1–2 **B 12**: jeweils ohne Bg
- 33 S 2–3 **A**: ohne # zu 3. Note
- 34 Bc 5–8 **A**: ohne Bg
- 38f. S 7–8 **B 1**: jeweils ohne B
- 40 S 1–2 **A**: ohne Bg
- 42 S 8 **A**: ohne #
- 45 S 9 **A**: ohne #
- 47 S, A 2 **A**: jewei
- 52 Bc **B 12**: ... opiert (kr... erm... art ... äglich in

Satz 6

Satzüberschrift in **A** und **B 12** *Chorale*, in **B 6–11** *Chorale*, in **B 12** keine Überschrift. Die Beziff. nach **B 12**, Beziff. T. 3, ...

- 9 Bc 4 **A**: ohne Bg
- 10 Bc 4 **A**: ohne Bg
- 11 Bc 4 **A**: ohne Bg
- 12 Bc 4 **A**: ohne Bg
- 13 Bc 4 **A**: ohne Bg
- 14 A 4–6 **B 12**: Letzte Ziffer ohne Erhöhungszeichen Bg nur in **A**
- 15 A, T **B 12**: ohne #
- Bc **B 2**: ohne Bg
- A**: Bg zunächst wohl nur von *fis*² nach *e*², dann nach *d*² verlängert, in **B 1** sehr undeutlich in den direkt darüber stehenden Singtext von T. 3f. hineingeschrieben; auch Textverteilung unsicher. NA folgt **A** und der durch die verlängerte Bindung angedeuteten wahrscheinlichen Textierung
- B 9**: ohne Bg
- A**: ohne Fermate
- B 12**: ohne Verlängerungspunkt

