

Johann Sebastian
BACH

Lobe den Herren,
den mächtigen König der Ehren
Praise ye to the Lord Almighty, the King of Creation
BWV 137

Kantate zum 12. Sonntag nach Trinitatis
für Soli (SATB), Chor (SATB)
2 Oboen, 3 Trompeten, Pauken
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Uwe Wolf

Cantata for the 12th Sunday after Trinity
for soli (SATB), choir (SATB)
2 oboes, 3 trumpets, timpani
2 violins, viola and basso continuo
edited by Uwe Wolf

English version by Catherine Winkworth, revised by Gordon Paine

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

Partitur / Full score



Carus 31.137

Inhalt

| | |
|---|----|
| Vorwort | 3 |
| Foreword | 4 |
| 1. Chorus | 5 |
| Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren <i>Praise ye to the Lord Almighty, the King of Creation</i> | |
| 2. Aria (Alto) | 28 |
| Lobe den Herren, der alles so herrlich regieret <i>Praise to the Lord, who o'er all things so wondrously reigneth</i> | |
| 3. Aria (Soprano, Basso) | 32 |
| Lobe den Herren, der künstlich und fein dich bereitet <i>Praise to the Lord, who hath gloriously, wondrously made thee</i> | |
| 4. Aria (Tenore) | 40 |
| Lobe den Herren, der deinen Stand sichtbar gesegnet <i>Praise ye the Lord, who doth prosper thy work and defend thee</i> | |
| 5. Choral | 44 |
| Lobe den Herren, was in mir ist, lobe den Namen <i>Praise ye the Lord! Oh, let all that is in me adore him</i> | |
| Kritischer Bericht | 46 |

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur (Carus 31.137), Studienpartitur (Carus 31.137/07),
Klavierauszug (Carus 31.137/03),
Chorpartitur (Carus 31.137/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.137/19)

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.137), study score (Carus 31.137/07),
Klavierauszug (Carus 31.137/03),
Chorpartitur (Carus 31.137/05)
complete orchestral material (Carus 31.137/19)

Vorwort

Der Choralkantaten-Jahrgang von 1724/25¹ gehört zu den ambitioniertesten Projekten der Leipziger Kirchenmusik Johann Sebastian Bachs. Allerdings bricht dieser einheitliche Jahrgang vorzeitig in der vorösterlichen Fastenzeit 1725 aus noch unbekanntem Grund ab.² Aber auch in dem Zeitraum davor gab es Lücken in Bachs Choralkantaten-Jahrgang, da in einem Kirchenjahr – bedingt durch den Ostertermin sowie verschiedene, an Sonntagen begangene Feiertage – nie alle denkbaren Sonntage vorkommen. Es ist daher nicht unüblich, solche Lücken in einem Jahrgang später mit passenden Kantaten aufzufüllen. Tatsächlich hat auch Bach über einen langen Zeitraum Choralkantaten zu den im Choralkantaten-Jahrgang noch fehlenden Sonntagen nachkomponiert; als deren erste entstand bereits zum 12. Sonntag nach Trinitatis (19. August) 1725 die vorliegende Kantate „Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren“ BWV 137.³ Allerdings folgt keine dieser ‚nachkomponierten‘ Choralkantaten dem Modell des ursprünglichen ‚Korpus‘ des Jahrgangs, jener für den Komponisten ideale Mischung aus Choraltext (erster und letzter Satz) und Choralparaphrase (Binnensätze), die es erlaubte, sich auch in einer Choralkantate der in der Kantate der Zeit üblichen musikalischen Formen zu bedienen: Rezitativ und Da-capo-Arie.⁴

In einem Teil der nachkomponierten Choralkantaten wird diesem Manko begegnet, in dem auf den Eingangschoralchor keine weiteren Sätze mit enger Bindung an den Choraltext mehr folgen. In anderen aber verzichtet Bach ganz auf eine neugedichtete Textvorlage und vertont allein den Liedtext⁵ – mit dem damit einhergehenden Verzicht auf Rezitative und echte Da-capo-Arien. Der für Bach sicher nur ungern hingenommene Verzicht auf neue Barockdichtungen macht jene Kantaten zu besonders zeitlosen Kunstwerken, da die etablierten Choraltexte heute als weniger zeitgebunden empfunden werden als die barocken Kantatentexte.

Im Falle der vorliegenden Kantate lässt Bach nicht nur den Text, sondern auch die Chormelodie ungewöhnlich deutlich zu Wort kommen. In den Rahmensätzen liegt sie – wie üblich – im Chorsopran, in der ersten und dritten Arie erklingt sie ebenfalls vollständig (in der ersten vokal, in der dritten instrumental); lediglich im zentralen Duett (Satz 3) begnügt Bach sich mit bloßem Zitieren von Motiven der Melodie.

Nur der schwungvolle Eingangschor und der Schlusschoral erklingen im Tutti der für einen gewöhnlichen Sonntag großen Besetzung. In den Arien hingegen übt Bach eine bemerkenswerte Zurückhaltung und schafft drei Arien in exquisiten, kammermusikalischen Besetzungen ohne den üblichen Streichersatz (Satz 2: Alt und Solo-Violine; Satz 3: Sopran, Bass und 2 Oboen; Satz 4: Tenor und Trompete – jeweils mit Bc). Als Da-capo kann jeweils nur eine Wiederholung der kurzen instrumentalen Vorspiele dienen, da der Choraltext ein echtes Da-capo nicht zulässt. So entstand eine ungemein kurzweilige Musik. Erwartungsgemäß finden sich im fast cantus-firmus-losen Duett die deutlichsten Textausdeutungen, so in T. 38ff. („geleitet“), T. 56f. und

82 ff. („Not“) und T. 66 ff. und 96 ff. („Flügel“ und „gebreitet“), aber auch Satz 4 ist reich an Bildern.

Der Cantus firmus von Satz 4 war ursprünglich für Trompete bestimmt. Wie in einigen anderen Fällen auch hat Bach die Stimme später auch in der Oboe I eingetragen.⁶ Vermutlich stand ihm zu diesem Zeitpunkt kein geeigneter Trompeter mehr zur Verfügung.

Hauptquelle für die vorliegende Edition war der von Bach redigierte und für seine Aufführungen benutzte originale Stimmensatz von 1725. Bachs autographe Partitur hingegen ist verschollen. Erhalten hat sich allerdings eine auf 1755 datierte Abschrift jenes Autographs durch den damaligen Leipziger Thomaner Christian Friedrich Penzel (1737–1801), die zu Vergleichszwecken ebenfalls herangezogen wurde.

In jener Abschrift ist die Kantate zusätzlich dem Johannisfest (24.6.) zugewiesen; ob diese Angabe auch auf Bachs Partitur zurückgeht, kann nicht mehr geklärt werden. Der allgemein lobende Charakter macht diese Kantate aber für verschiedene Gelegenheiten verwendbar.

Satz 2 hat Bach später für Orgel allein bearbeitet und in den sogenannten Schübler-Chorälen veröffentlicht (BWV 650). In der alten Bach-Gesamtausgabe erschien die Kantate in Band 28, herausgegeben von Wilhelm Rust (Vorwort datiert 1881). In der Neuen Bach-Ausgabe ist die Kantate in Band I/20 (1986) zu finden, dort herausgegeben von Klaus Hofmann.

Der Dank des Herausgebers gilt den quellenbesitzenden Bibliotheken, dem Bach-Archiv Leipzig und der Staatsbibliothek zu Berlin für die Möglichkeit der Quellenbenutzung und die Erteilung der Veröffentlichungsgenehmigung.

Stuttgart, im Mai 2015

Uwe Wolf

¹ Die Kantatenjahrgänge Bachs beginnen nicht mit dem Kirchenjahr, sondern jeweils am 1. Sonntag nach Trinitatis (seinem Dienstantrittssonntag 1723).

² Man vermutet – wahrscheinlich zu Recht –, dass Bachs Textdichter unerwartet verstarb und Bach ohne dessen Texte den Jahrgang nicht fortsetzen konnte.

³ Warum 1724 zu diesem Sonntag keine Choralkantate komponiert wurde, ist unbekannt.

⁴ Auch bot die Paraphrase die Möglichkeit, eine engere Beziehung zwischen Choral und Predigttext herzustellen.

⁵ Neben der vorliegenden sind auch folgende Kantaten allein auf Choraltext basierend für den Choralkantatenjahrgang nachkomponiert worden: BWV 112, BWV 129 und BWV 177. Die Kantate „Christ lag in Todesbanden“ BWV 4 ist zwar deutlich älter als der Choralkantaten-Jahrgang, wurde aber ebenfalls in diesen integriert (und beschränkt sich ebenfalls auf den Choraltext).

⁶ Z. B. BWV 10, BWV 243/243a.

Foreword

The 1724/25 annual cycle of cantatas¹ is one of Johann Sebastian Bach's most ambitious Leipzig church music projects. However, this unified cycle was broken off prematurely during Lent 1725 for a reason as yet unknown.² But previously there had also been gaps in this, Bach's chorale cantata cycle, since during the church year, due to the date Easter fell, as well as various other holidays, cantatas were not required for all of the possible Sundays. It was therefore not uncommon to fill the gaps in a cycle later on with suitable cantatas. In fact, over a long period of time, Bach also composed chorale cantatas for the Sundays that were still missing in the chorale cantata cycle. The first one of these, already composed for the 12th Sunday after Trinity Sunday (19 August) 1725, was the present cantata *Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren* BWV 137.³ However, none of these chorale cantatas composed "after the fact" follows the model of the majority of the cantatas of the original cycle, which contained the ideal combination of chorale text (first and last movements) and choral paraphrase (inner movements), which also made it possible for even a chorale cantata to make use of musical forms that were usual for cantatas of that time, namely, recitative and da capo aria.⁴

In some of the chorale cantatas composed later, this shortcoming was addressed by having no further movements with close ties to the chorale text follow the opening chorale chorus. In others, however, Bach completely does without a newly written text and only sets the chorale text⁵ – with the associated sacrifice of recitative and true da capo arias. In so doing, Bach, who surely only reluctantly relinquished using new Baroque poetry, transformed those cantatas into timeless artworks, since today the established chorale texts are felt to be less bound to a particular era than the Baroque cantata texts.

In the case of the present cantata, Bach allows not only the text but also the chorale melody an unusually clear degree of prominence. In the framing movements it lies – as is usual – in the choir soprano, in the first and third arias it is again heard in its entirety (vocally in the first, instrumentally in the third movement); only in the central duet (movement 3) does Bach make do with merely quoting motives of the melody.

Only the lively opening chorus and the final chorale are heard in the tutti, which for a cantata intended for a usual Sunday, is scored for large forces.

In the arias, however, Bach exercises remarkable restraint and creates three arias in exquisite chamber music scoring without the usual complement of strings (movement 2: alto and solo violin; movement 3: soprano, bass and 2 oboes; movement 4: tenor and trumpet – each with basso continuo). As the chorale text does not allow for a genuine da capo, only a respective repetition of the short instrumental preludes can serve as a da capo. Thus, an exceptionally diverting music was created. As could be expected, the clearest exegesis of the text is found in the duet, which is almost without cantus firmus, for example

in mm. 38ff. (geleitet = guided), mm. 56f. and 82ff. (Not = distress) and mm. 66ff. and 96ff. (Flügel = wings, and gebreitet = spread); but movement 4 is also rich in imagery.

The cantus firmus of movement 4 was originally intended for trumpet. As he did in some other cases, Bach later entered this voice in the oboe I part.⁶ He presumably had no suitable trumpeter at his disposal at that time.

The principal source for the present edition was the original 1725 set of parts which Bach revised and used for his performances. Bach's autograph score, on the other hand, has been lost, but a copy of that score dated 1755, made by Christian Friedrich Penzel (1737–1801), who was then a member of St. Thomas's Choir Leipzig, has also been consulted for comparison.

In that copy the cantata, moreover, is also assigned to St. John's Day (24 June); it can no longer be clarified whether this can be traced back to Bach's score. However, the generally laudatory character makes this cantata suitable for various occasions.

Bach later arranged movement 2 for solo organ and published it in the so-called Schübler Chorales (BWV 650).

The cantata appeared in volume 28 of the old Bach-Gesamtausgabe, edited by Wilhelm Rust (foreword dated 1881). In the Neue Bach-Ausgabe, the cantata can be found in volume I/20 (1986), there edited by Klaus Hofmann.

The editor wishes to extend his thanks to the libraries owning the sources, the Bach-Archiv Leipzig and the Staatsbibliothek zu Berlin for making it possible to utilize the sources and for granting permission to publish.

Stuttgart, May 2015
Translation: David Kosviner

Uwe Wolf

¹ Bach's annual cycles of cantatas do not begin with the liturgical year but, in each case on the 1st Sunday after Trinity Sunday (the first Sunday after taking up his duties in 1723).

² It is presumed, probably correctly, that Bach's librettist died unexpectedly and Bach could not continue the cycle without his texts.

³ Why no chorale cantata was composed for this Sunday in 1724 remains unknown.

⁴ The technique of paraphrase also offered the possibility for establishing a closer relationship between the chorale and the text of the sermon.

⁵ In addition to the present cantata, the following cantatas, based solely on the chorale text, were later composed for the annual cycle of chorale cantatas: BWV 112, BWV 129 and BWV 177. The cantata "Christ lag in Todesbanden" BWV 4, although considerably older than the annual cycle of chorale cantatas, was nevertheless also integrated into it (and also limits itself to the chorale text).

⁶ For example BWV 10, BWV 243/243a.

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren

Praise ye to the Lord Almighty, the King of Creation

BWV 137

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Chorus

Tromba I
in Do / C

Tromba II
in Do / C

Tromba III
in Do / C

Timpani
in Do-Sol / c-G

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

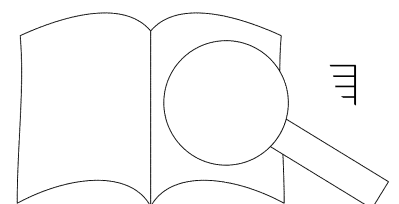
Soprano

Alto

Tenore

Basso

7 3 6 5 7
4 4 - 5 #



Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

© 2015 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.137

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

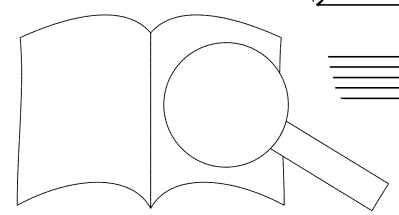
edited by Uwe Wolf
English version by Catherine Winkworth,
revised by Gordon Paine

6

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

10

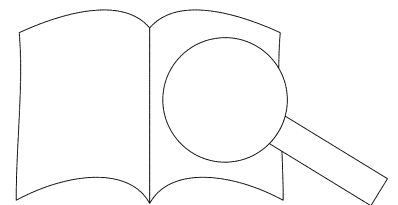
7 7



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

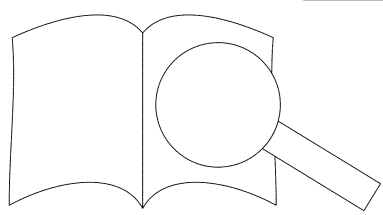
Lo - - - be,
Praise _____ ye,

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



lo - - - - - , den mäch-ti-gen Kö - nig der Eh - - - - -
 praise _____ „ Al - might - y, the King of Cre - a - - - - -

Lo - - - - - be, lo - - - - - be den
 Praise _____ ye, praise _____ to the



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

ren, lo
tion, praise

Her-ren, den r,
Lord.

Lo - be to den the
Praise - to the

lo - be den
praise - - - ye, praise - - - to the

Cre - a - - - - ren, lo - be den
tion, praise - - - - - to the

be, lo be den Her-re
ye, praise - - - - - to the Lord

6 5 6 6
4 2 5

Musical notation for the first system, including vocal and piano parts.

Musical notation for the second system, including vocal and piano parts.

Musical notation for the third system, including vocal and piano parts.

Musical notation for the fourth system, including vocal and piano parts.

Her - ren, den mäch - ti - gen Kö - nig der
 Lord - ren, den Al - might y, the King nig of der

Her - ren, den mäch - ti - gen
 Lord - ren, den Al - might y, the King nig of der

Her - ren, den mäch - ti - gen
 Lord - ren, den Al - might y, the King nig of der

be den Her - ren, den mäch - ti - gen
 to the Lord Al - might y, the King nig of der

Musical notation for the fifth system, including piano accompaniment and a graphic of an open book.

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

6
5

7
4

3

4

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

31

7 4 # 6 4 5# 7 #

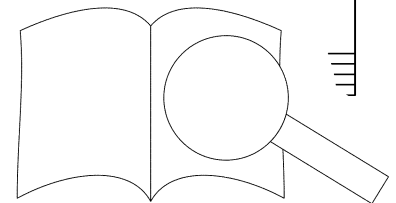
35

6 4 5# 7 # 7 #

Musical score for measures 38-40. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano accompaniment with treble and bass clefs. The piano part includes a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and chords.

Musical score for measures 41-44. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano accompaniment with treble and bass clefs. The piano part includes a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and chords.

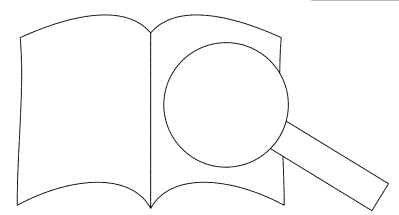
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



mei - - - - - be - te See - le, das ist mein Be - geh -
 O - - - - - him, for he is thy health and sal - va -

mei - - - - - ne ge -
 O - - - - - my soul,

6 5 7 7
 8 7



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

Empty musical staves for vocal and piano accompaniment.

Musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs with notes and rests.

Musical notation for vocal line with lyrics:

: : :

mei - ne See - - - le, mei-ne See -

o - my soul, o my soul,

lie praise

See - le, das ist mein Be - geh - - - - -

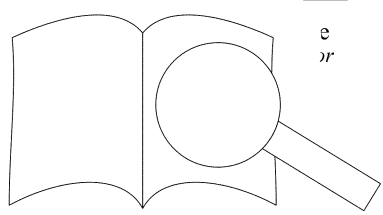
for he is thy health and sal - va - - - - -

mei - - - - ne ge - lie

O - - - - my soul, prais.

Musical notation for piano accompaniment with fingerings:

6 5 7 # 6 5 6 4 2



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

mei - ne ge - lie - te See - le, das
 O my soul, for he is thy

- le, m - das ist mein Be - geh - ren, das ist mein Be - geh -
 o - thy health and sal - va - tion, thy health and sal - va -

ren - te See - le, das ist mein Be - geh - ren, das ist mein Be - geh -
 ti ad my soul thy health and sal - va - tion, thy health and sal - va -

Be - geh - ren, mei - ne ge - lie - be - te See in Be -
 and sal - va - tion, o my soul, praise him, for he t sal -

6 6 6 6 7 #

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

First system of musical notation, featuring three vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, primarily piano accompaniment.

Third system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment.

Fifth system of musical notation, featuring vocal lines and piano accompaniment with lyrics.

ist
health

me
and

Be
sal

-
-

ge
-

-
-

ren.
tion!

-
-

-
-

ren.
tion!

me
thy

Be
sal

-
-

geh
sal

-
-

va
-

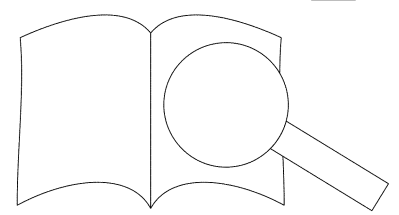
-
-

ren.
tion!

Sixth system of musical notation, primarily piano accompaniment with fingerings.

7 6 6 6

5 5 5 5



PROBE-PARTITUR

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

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line with a melody of eighth notes. The middle staff is a piano accompaniment with a similar eighth-note pattern. The bottom staff is a bass line with a few notes and rests.

The second system consists of a single bass staff with a few notes and rests.

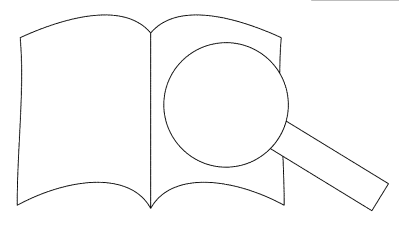
The third system features a vocal line with a more complex melody involving sixteenth and thirty-second notes, and a piano accompaniment.

The fourth system includes a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern and a vocal line with a melody.

The fifth system consists of five empty musical staves.

The sixth system features a piano accompaniment with a few notes and rests.

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

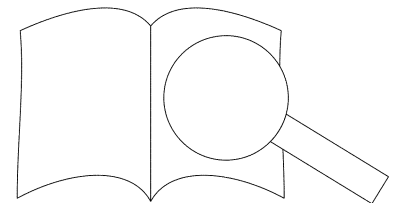


Kom - met zu Hauf, Psal - ter und
 Join the full thron^e wake - ter und
 harp and

Kom - met zu Psal - ter und
 Join the full wake - ter und
 harp and

Kom - met zu Psal - ter und
 Join the full wake - ter und
 harp and

Hauf,
throng;



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

Har - fen, wach - !
psal - ter and

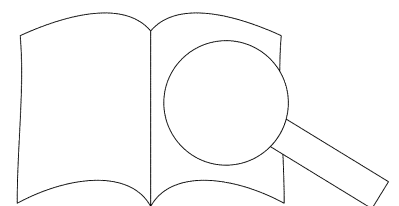
Har - psal -

8 Har - psal -

auf!
song;

„, wach - auf!
ter and song;

6 6 6 7 4 #



PROBEPARTITUR

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

7
4

#

6
4

-

6

6

#

6

6

6

5

7

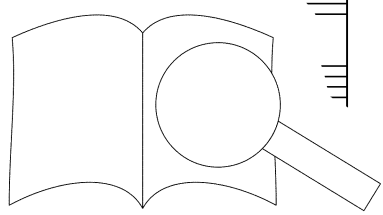
6

#

4

7

#



7
7
7

7#

6 5
4 3

4 2 6 5

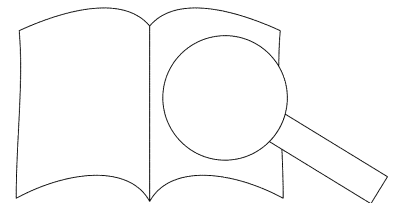
6 4 6 54

5 6 4 #

Mu - si - cam hö - - - ren, las - set die Mu - si - cam
 glad ad - o - ra - - - tion, sound forth in glad ad - o -

Las - set die
 sound — forth in

6 5 7 6 7
 8 7 #



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

Empty musical staves for vocal and piano accompaniment.

Musical notation for piano accompaniment, including treble and bass clefs.

Musical notation for the vocal line with lyrics in German and English.

Mu - si - cam hö
glad ad - o - ra

hö
ra

ren, las
tion, sound

set die Mu - si - cam hö
forth in glad ad - o - ra

ren, die Mu - si - cam
tion, in glad ad - o -

Musical notation for piano accompaniment and a magnifying glass icon.

Las - set die
sound - forth in

5

7

6

4

5

3

2

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

a 2

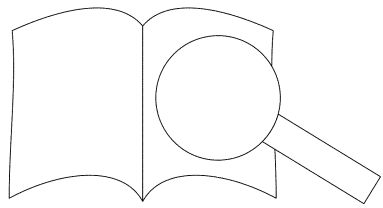
Las - set die hö - - - ren.
 sound forth in in ra - - - tion!

ren, las set di hö - - - ren.
 tion, sound forth in - - - - - tion!

8 hö - ren hö - - - ren, die Mu - si - cam hö - - - ren.
 ra - - - ra - - - tion, in glad ad - o - ra - - - tion!

u. tu - si - cam hö - - - - -
 glad ad - o - ra - - - - -

5 6 7 6 6 5



PROBEPARTITUR

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

7
4

3

6
4

5

7

#

6
4

5

7

#

6
4

5

7

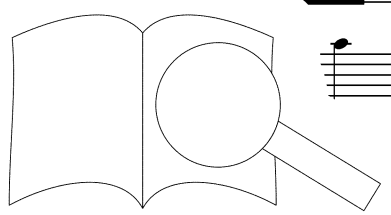
#

6
4

5

7

#

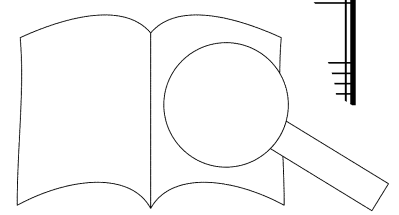


PROBEPARTITUR

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

Musical score for measures 99-102. The score includes piano and guitar parts. The piano part consists of two staves (treble and bass clef), and the guitar part is on a single staff (treble clef). The music is in 7/8 time. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 103-106. The score includes piano and guitar parts. The piano part consists of two staves (treble and bass clef), and the guitar part is on a single staff (treble clef). The music is in 6/8 time. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.



2. Aria (Alto)

Violino Solo

Alto

Continuo

4

7

10

simile

13

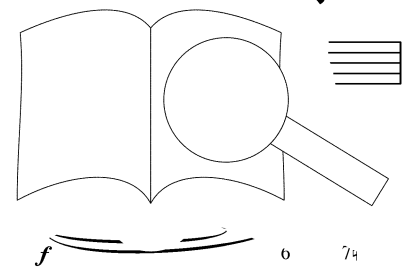
Lo - be - ren, der - al - les so
Praise - to the who o'er all things so

p

16

nch - re - gie - - - ret,
drous - ly - reign - - - eth,

f



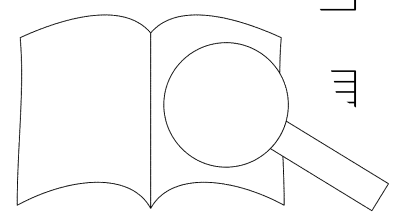
19

22

25

28

31



34

7 6 \sharp 6 \sharp 7 4 \sharp 4 \sharp 6 6

2 2 4 4

37

der dich er hält,
Hast thou not seen,

5 5 \sharp 5 6 6 7 5 \sharp

p

40

wie sel - ber ge -
how wish - es have -

7 7 4 5 3 6 5 5 6 5

2 3

43

fällt;
been

6 7 8 6 7 6 5

4 \sharp 5 \sharp 4 \sharp 6 7 6 5

2 3

46

5 \sharp 6 7 6 6

4 5 # 5 4

30

49

hast du nicht
grant - ed in

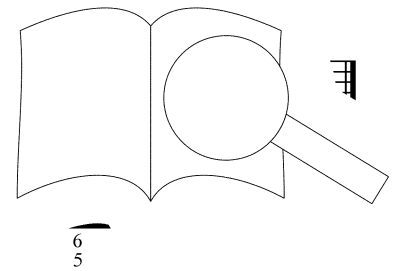
52

die ses ver spü
what he or - dain - - - - - ret?
eth?

55

58

61



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

3. Aria (Soprano, Basso)

Oboe I

Oboe II

Soprano

Basso

Continuo

6

Lo - be den
Praise to the

LO - be den the Her - ren, der
Praise to the Lord, who hath

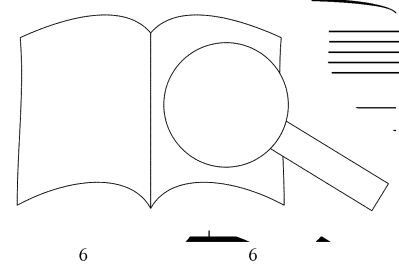
4 3 6 5# 4# 3 6 5# 6 p 6

11

st - lich und fein / glo - rious - ly, won - drous - ly made thee, praise

kü - n - dig und - lich und fein / glo - rious - ly, won - drous - ly made thee, praise

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



Herrn, _____ lo - be den Herrn, lo - be den Herrn, lo - be den
 Lord, _____ praise _____ to the Lord, praise _____ to the Lord, praise _____ to the

_____ lo - be den Herrn, lo -
 _____ praise _____ to the Lord, praise _____

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

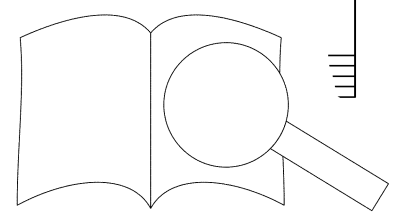
Herrn, der künst - lich und fein - - - - -
 Lord, who glo - rious - ly, won - a - - - - -
 - - be - den - Herrn, der künst - lich - - - -
 - - to - the - Lord, hath glo - - - - -

- - - - - et, thee;
 - - - - - ly - - - - - rei - tet, thee;
 - - - - - *f* - - - - -

6 6 6 7 6 # 6

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

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



der dir Ge - sund - heit ver - lie - hen, - dich -
 health he hath giv - en, and - guid - ance - he -

der dir Ge - sund - heit ver -
 health he hath giv - en, and -

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

p 6 5

freund - lich ge - lei - - tet, und lei -
 al - ways pro - vides - - thee, - vides - -

lie - hen, dich freund - lich -
 guid - ance he al - ways - tet, dich freund - lich ge -
 thee, he al - ways pro -

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

rei -
 vid

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

- tet, dich freund - lich ge - lei - tet;
 thee, he al - ways pro - vides thee.

- tet, freund - lich ge - lei - tet;
 thee, al - ways pro - vides thee.

6 6 6 7 6 6 6 # 7 7 6 5⁺ f 6

5 # 6 # 7 5

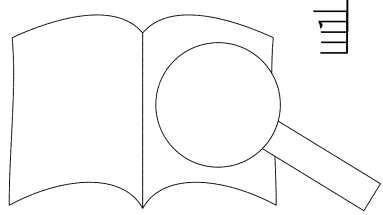
4 7 # 6 7 # 6 4 6 5 4 # 6 5^b

in wie - viel Not,
 Thy need and orief.

in wie - viel Not,
 Thy need and grief,

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

5^b 4 4 2 5 4 5^b



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

in wie - viel Not hat nicht der gnä - di - ge
 thy need - and grief, God nev - er fails to re

Not grief, hat nicht der God nev - er

4 6b 5 b 4 7b 4 6

Gott ü - ber dir Flü - gel ge - brei - de i - ge Gott
 lieve, wings of his mer - cy doth shade nev - er fails,

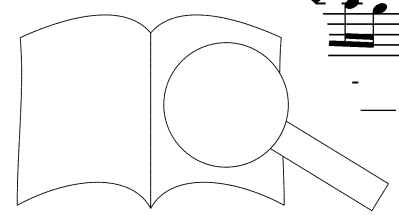
gnä - di - ge Gott ü - ber dir tet, der gnä - di - ge
 fails to re - lieve, wings of his ide thee, thy God nev - er

9 3 7 5 7 4 7 5b 6 5 6 4 7 6 4 9 6 4

Flü - gel ge - brei - de i - ge Gott
 cy doth shade nev - er fails,

Gott ü - ber dir Flü - gel ge - brei - de i - ge
 fai wings of his mer - cy doth shade nev - er fails,

7 6 7h 7 4 4 6 6 4 6 4 6



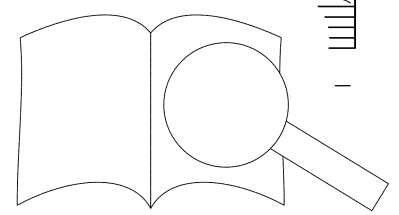
- tet, ü - ber dir Flü - gel ge - brei - tet;
 thee, wings of his mer - cy doth shade thee,
 - tet, ü - ber dir Flü - gel ge - brei - tet;
 thee, wings of his mer - cy doth shade thee,

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

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

in wie - viel Not, wie - viel and Not, wie - viel
 thy need and grief, need and grief, need and
 in wie - viel Not,
 thy need and grief

4b 3 6 6 7 p 6 7 4 8 #



Not, wie - viel Not, wie - viel Not, wie - viel Not
grief, need and grief, need and grief, need and grief, need and grief,

in wie - viel Not, wie - viel Not, wie - viel Not
thy need and grief, need and grief, need and grief, need and grief,

6 7 6 7 4 # 6 7 #

5 # 4 3 4 #

hat nicht der gnä - di - ge - t Flü - gel ge -
God nev - er fails to re; mer - cy doth

hat nicht der gnä - di - ge - Go ü - gel ge - brei - tet,
God nev - er fails to re - lieve mer - cy doth shade thee,

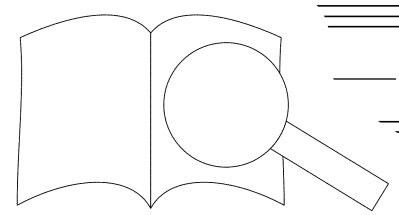
6 5 4 6 9 8 6 7

der gnä - di - ge Gott ü - ber dir Flü - gel ge -
thy God nev - er fails, wings of his mer - cy doth

di - ge Gott ü - ber dir Flü - ge
nev - er fails, wings of his mer - cy

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

* Siehe Krit. Bericht. / See the Critical Report.



brei - - - - - tet, ü - ber dir Flü -
 shade - - - - - thee, wings of his mer - -

- - - - - tet, ü - ber dir Flü - gel -
 thee, wings of his mer - cv -

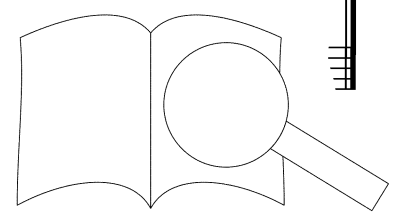
6 6 6 6 6 6 7 6 3 6 7 6
 4 4 4 4 4 4 # 6

- gel ge - brei - tet!
 - cy doth shade thee.

ge - brei - tet!
 doth shade thee.

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

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



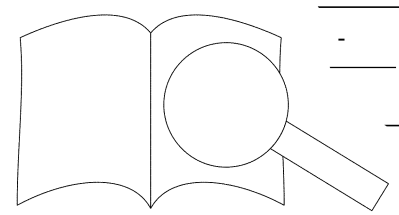
4. Aria (Tenore)

Tromba ò
Oboe *

Tenore

Continuo

* Siehe Vorwort. / See the foreword.



18

net, der dei - nen
thee, doth pros - per

4 6 4 6 7 6 5 7 6

21

Stand thy sicht work - bar and ge - seg - net, thee;
and de - fend thee;

6 7 5 5 6 6 5 6 6

25

der who aus from dem the Him - mel, heav - ens, dem the

6 6 7 # 6 5

28

Him - mel, aus - fro - - - - - mit Strö - - - - -
heav - ens, - fro - - - - - ens the streams

6 6 5 6 6

31

hi - - - - - be - ge - reg - - - - -
cy - doth - send

6 4 6 5 # # 5 6 9 6 6 5

* Sämtliche tr und der Vorschlag T. 35 stehen nur in der Oboen-Stimmen. / All of the trills and the appoggiatura in m. 35 appear only in the oboe part.

35

net, mit Strö - men der Lie -
 thee, the streams of his mer -

6 6 5 7 6 6 7 6

38

tr
 be ge - reg - net;
 cy doth send thee;

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

42

d'ran, was der All - mäch - tigen, den - ke -
 new what the Al - might do, pon - der a -

6 5 6 6 7 7 # 6 6 7 #

46

d'ran, den pon - der, den - ke, den -
 new pon a - new, pon - der, pon -

7 6 5 # 6 6 6 6 7 5 7

50

in, was der All - mäch -
 new what the Al - might

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

42

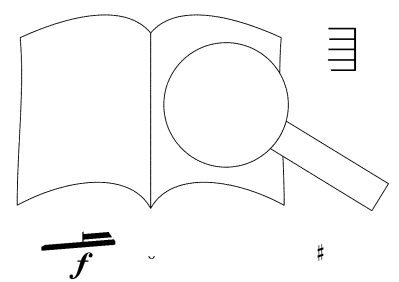
Carus 31.137

ti - ge, was der All - mäch - ti - ge kann,
 - - y; what the Al - might - y can do,

der dir mit Lie - be
 who with his love

geg
 friend

dir mit Lie - be, mit Lie - be be - geg
 no with his love, with his love doth be - friend



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

5. Choral

1/6 4/9

Tromba I
in Do / C

Tromba II, III
in Do / C

Timpani
in Do, Sol / c, G

Soprano
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Bass

Lo - be den Her - ren, was in mir ist, lo - be den Na - men!
 Al - les, was O - dem hat, lo - be mit A - bra - hams Sa - men!
 Praise ye the Lord! Oh, let all that is in me a - dore him!
 All that hath life and breath, come now with prais - es be - fore him!

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

* Die von Bach herrührende Oktavparallele kann durch Hochoktavierung der 2. Note des Basso umgangen werden. The parallel octave may be avoided by placing the 2nd note of the Basso an octave higher.

11

I
II
III

Er ist dein Licht, See le, ver giss es ja
 Let the a - men sound from his peo - ple a -

Er ist dein Licht, See le, ver giss es
 Let the a - men sound from his peo - ple

Er ist dein Licht, See le, ver giss
 Let the a - men sound from his peo

Er ist dein Licht, See le, ver
 Let the a - men sound from his

6 # 6 4 2 6

15

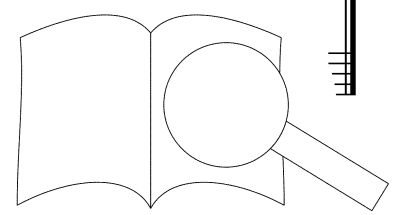
nicht; Lo alie - ße mit A - men!
 gain; ... ev - er a - dore him!

nicht; für, schlie - ße mit A - men!
 gain; ... for - ev - er a - dore him!

... all - de, schlie - ße mit
 ... for - ev - er a -

Lo - ben de, schlie - ße mit
 we shall for - ev - er a -

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



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. 15 Originalstimmen. Bach-Archiv, Leipzig (D-LEB).
Signatur: *Thomana 137*

Die Stimmen gelangten über das Erbteil Anna Magdalena Bachs kurz nach Bachs Tod in den Besitz der Thomasschule und werden heute im Bach-Archiv Leipzig verwahrt. Sie liegen in einem Titelumschlag, der wahrscheinlich im Zuge der Erbteilung von unbekannter Hand wie folgt beschriftet wurde:

Dominica 12 post Trinit: | Lobe den Herrenn [sic] den mächtigen | König der Ehren. | â | 4. Vocibus | 3. Tromb: | Tamburi | 2. Hautbois | 2. Violini | Viola | è | Continuo. | del Sign: | J. S. Bach.

Oben in der Mitte ist der Stempel der Thomasschule angebracht, neben die Aufzählung der Bläser ist von späterer Hand ein großes „x“ eingetragen, vor „Continuo“ hat Wilhelm Rust (*NB doppelt:*) notiert.

Die Stimmen im Format 34 x 21,5 cm lassen als Wasserzeichen undeutlich *R* und *S* in Schrifttafel mit kleblattartigem Dreispieß dazwischen erkennen (ohne Gegenmarke; NBA IX/1 Nr. 126).

Die Stimmen im Einzelnen; Schreiber ist – soweit nicht anders vermerkt – Bachs Hauptkopist jener Zeit, Johann Andreas Kuhnau:

1. *Soprano*. 1 Bl.
2. *Alto*. 1 Bl.
3. *Tenore*. 1 Bl.
4. *Basso*. 1 Bl.
5. *Tromb*. 1. 1 Bl.
6. *Tromba* 2. 1 Bl.
7. *Tromba* 3. 1 Bl., die ursprünglich frei gelassen enthält den Bc zu Satz 4 (untransponieren, Schreiber der Bc-Stimme: unbekannt)
8. *Tamburi*. 1 Bl.
9. *Hautbois* 1. 2 Bll. Für Satz 1 eingetragen. Unter dem *Tac* notiert *sub signo #* und darunter *instrumentalen c.f. zu Satz 4* mit Verweiszeichen #
10. *Hautbois* 2do. 1 Bl.
11. *Violino* 1
12. *Violino* 2
13. *Viola*. 1
14. *Continuo* (notiert). 2 Bll. Schreiber: *Andreas Kuhnau*
15. *Orgel* (notiert). 2 Bll. Schreiber: *Bach selbst*

Die Stimmen sind von J. S. Bach nach Fertigstellung des Werkes revidiert. Von Bach stammen Vorzeichen und wahrscheinlich zahlreiche Änderungen wurden z.T. auch vorhandene (also aus der Originalpartitur übernommene) Bögen geändert. In Stimme 2 hat Bach an einigen Stellen den Rhythmus geändert (♩ in ♪), in Stimme 14 in Satz 2–4 zudem dynamische

Bezeichnungen ergänzt. Alle autographen Eintragungen (mit Ausnahme der i.d.R. nicht sicher als autograph zu erkennenden Bg.) sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Der Nachtrag der instrumentalen c.f.-Stimme in Stimme 9 dürfte – dem Schriftbefund zufolge – erst 1746/47 hinzugekommen sein.¹

Von dem Nachtrag der Continuo-Stimme zu Satz 4 in der Stimme 7 wird angenommen, dass er erst nach Bachs Tod ergänzt worden ist.

Die sicherlich ursprünglich vorhandenen Dubletten für Violine I, II und Continuo wurden vermutlich bei der Erbteilung der Originalpartitur beigelegt und sind wie diese heute verschollen (wobei es sich vermutlich bei Stimme 14 nicht um die Erststimme, sondern die von Kuhnau geschriebene Erststimme verhandelt).

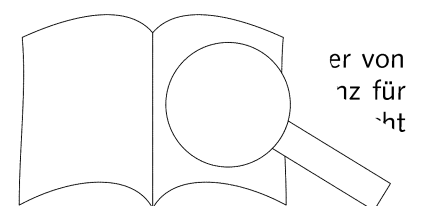
B. Partiturabschrift von Christian Penzel
1755. Staatsbibliothek zu Berlin (D-B). Signatur: *Mus. ms*

Die Handschrift der Partiturabschrift von Christian Penzel (1737–1801) dürfte direkt von Bach stammen, damals aber vermutlich in der Werkstatt von Johann Bachs befindlichen Copisten zu sein. Wie andere Handschriften gelangte sie über Penzels Nachlass in die Sammlung des Bach-Sammlers Franz Hauser (1765–1839) in die Bibliothek dieses 1904 in die Königliche Preussische Staatsbibliothek zu Berlin. Der Originaltitel ist nicht vorhanden; der Kopftitel lautet: *Johannis. it: [aus: et] Domini XII. p. Trinit. Lobe den Herrn den mächtigen p. I. N. I. Am 17. Julij d. XXVI. Mens. Iulij 1755.*

Die Partiturabschrift bei Abschriften Penzels scheint auch hier die für die Partitur charakteristische, papiersparende Partituranlage durch: Satz 1 und 2–3 sind beginnend mit der 2. Notenseite nicht nacheinander, sondern untereinander notiert: auf den ersten 14 Systemen der mit 20 Systemen rastrierten Notenseite steht jeweils eine Akkolade von Satz 1, auf den verbleibenden 6 Systemen je 2 Akkoladen von Satz 2 und danach jeweils eine Akkolade von Satz 3, der dann, nach dem Ende von Satz 1 mit je 4 Akkoladen auf der Seite zu Ende geschrieben wird.

Nachträglich hat Penzel Satz 2 eine zweite Textstrophe unterlegt; der Text zu Satz 5 weicht ab; vermutlich war Bachs Partitur (wie häufig bei Choralensätzen) nicht (oder nicht vollständig) textiert, was Penzels abweichende Textierung erklärt.

Zu zahlreichen weiteren Details der Partiturabschrift von A oder B abhängig die Textgewinnung



¹ Y. Kobayashi, „Zur Chronologie der Kompositions- und Autographen“, *Jahrbuch* 1988, S. 56.

NBA I/20, S. 142–145 oder www.bach-digital.de. Die Quellen **A** und **B** stehen in Bach Digital aus Digitalisat zur Verfügung.

Hauptquelle der Edition ist zweifelsohne der originale Stimmensatz **A**. Auch wenn **B** offensichtlich auf das verschollene Partiturautograph zurück geht, so repräsentiert es bestenfalls die meist nur unvollständige Notation einer autographen Partitur. Die endgültige Gestalt erhielten die Vokalwerke Bachs aber stets erst durch die Stimmenrevision, was die Bedeutung von **A** unterstreicht. Wichtig ist **B** jedoch immer dann, wenn in den Stimmen ein Kopierfehler vermutet werden muss. In diesen Fällen kann auf **B** als zweite Abschrift nach der Originalpartitur zurückgegriffen werden. Singuläre Besonderheiten und Fehler von **B** bleiben hingegen unberücksichtigt und unerwähnt.

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.² Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert.

Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – z. B. die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel, Ergänzung bzw. Tilgung von Warnungsakzidentien, moderne Orthografie beim Singtext – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etw. Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Zeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen auf deutlicher Analogien, die insgesamt sehr behutsam e. werden bereits im Notentext diakritisch (z. B. *ch* *k*) Kursivdruck, Strichelung oder auch zeichnet und bedürfen im Kritisch derten Erwähnung. In den Einzr. Abweichungen der Edition v liche Unterschiede zwisch

III. Einzelanmerk

Abkürzungen:

A = Alto, Bg = Br., Ob = Oboe, S = Soprano, T = Tenor, Tr = Trompa, Beziff. = Bezifferung, Timp = Timpani, Tr = Tromba

nach revidierten Originalstimmen **A**. dann herangezogen, wenn **A** sicher umpierten Text überliefert.

Satz.

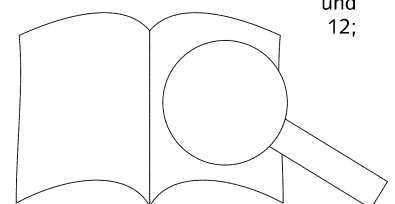
Die Satz. mit *Chorus* findet sich lediglich in **A 14**; in allen anderen Stimm. und in **B** fehlt eine Satzüberschrift. In der transponierten Orgelstimme **B 15** ist der Ton C (notiert *Kontra B*) aus Umfangsgründen jeweils eine Oktave höher notiert.

| | | |
|--------|----------------|---|
| 7 | Ob I 9 | A 9: ohne#, vgl. Beziff. |
| 13f. | Bc | Artikulationspunkte nur in A 14 |
| 14 | VI I, II 7 | A 11 (VI I), B (VI II): <i>a</i> ¹ ; offenbar unklare Korr. im Autograph; vgl. aber T. 41 |
| 16 | Tr II 3 | A 6: wohl <i>d</i> ² korr. in <i>c</i> ² (B: <i>c</i> ²) |
| 17 | Tr I–III, Timp | A 5–8: Fermaten nachgetragen |
| 19 | Ob II 1 | A 10: ♩ statt ♪ ♯; B hat ♪ ♯ vgl. auch Bc und v. a. T. 46 |
| 23 | S | A 1: 1. Textwort „Lobet“ |
| 24 | VI II 12 | A 12: <i>c</i> ² statt <i>d</i> ² ; B hat <i>d</i> ² , vgl. auch T. 51 |
| 25 | A 3 | A 2: <i>cis</i> ¹ ; B hat <i>c</i> ¹ ; <i>c</i> ¹ passt weit besser in den harmonischen und melodischen Kontext (im Alt folgt <i>f</i> ¹ , nicht <i>fis</i> ¹ , beide VI und der T haben in diesem Takt <i>c</i>) |
| 27 | VI I 4 | B: <i>d</i> ² ; Parallelstelle T. 54: A 11 und B: <i>d</i> ² . <i>f</i> ² erscheint allerdings die Sequenz besser fortzusetzen; unklare Korr. im Autograph? |
| 43 | VI I 6–9 | A 11: 16tel-Balken kaum zu erkennen; schwach nachgetragen? |
| 51 | Va 6 | A 13: <i>a</i> , vgl. aber den T; B hat <i>g</i> |
| | Bc 4 | A 15: Beziff. 6 |
| 54 | VI I 4 | Vgl. Anmerkung zu T. 27 |
| | VI I 5 | A 11: <i>e</i> ² stat <i>d</i> ² ; B hat <i>d</i> ² |
| 69 | Bc 6 | A 15: Beziff. ohne Durchstrei |
| 74 | VI I 10 | A 11: ohne # (nach dem Vc Zeit nicht zwingend not |
| 77f. | Bc | Artikulationspunkte |
| 82 | Bc 2 | A 15: Beziff. ohne |
| 91–106 | | in den Instrum. no (Dal segr. Fermate ir |

Satz 2

A 2 ohne Satzüberschrift
Satzüberschrift *Aria*, der
den Satz als *Aria* bezeichnet
Zwischen **A** und **B** liegen
fehlen naturge. ge, Stimmen in **B**. Darüber
wird nicht
Die Börs. stru. urden vermutlich ganz oder
über. h ein. er Violinstimme **A 11** stehen
über. (he), gelegentlich auch Punkte (z.
T. 1. Bc-Stimme **A 14** nur Punkte (insge-
zu Keilen. In **A 15** fehlen diese ebenso
mit Ausnahme von T. 2) und dynamische
In **A 14** ist die Dynamik autograph einge-

| | | |
|----|--------|---|
| 4 | VI | A 2: $\frac{3}{4}$ korr. aus $\frac{4}{4}$ |
| | VI | A 15: Bg. hier eher zu 2–3, 5–6 und 8–9, sonst keine Bg. in A 15 |
| | VI | A 11: Vorschlag autographer Nachtrag |
| | | A 11: <i>x</i> autographer Nachtrag |
| | | A 11: 1. Bg. (aus Platzmangel?) nur zu 2–4, 2. Bg. Ursprünglich ebenfalls nur 8–10, verlängert bis 6 |
| 13 | VI | A 11: als $\frac{3}{4}$ -Takt notiert (♩♩♩) |
| 16 | A | A 2: ursprünglich 6 Achtel; Punktierung wohl von Bach bei Revision eingetragen (B hat noch 6 Achtel) |
| | Bc | A 14: Bg. lang, hier auch zu 1–3, 4–6 und 7–9 deutbar |
| 17 | A | A 2: <i>x</i> autographer Nachtrag; danach nicht deutbares Zeichen in der Form eines spiegelverkehrten „c“ |
| 17 | Bc 3 | A 14–15: e, wir folgen B |
| 18 | A | A 2: beide Pausen trotz der $\frac{3}{4}$ -Taktvorzeichnung mit Augmentationspunkt, nicht hingegen die Note |
| 19 | Bc 8–9 | A 14: Bg. lang |
| 22 | VI | A 11: und T. 37 in <i>N</i> |



² *Editionsrichtlinien Musik. In: Institute in der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 30*

| | | |
|-------|-------------|--|
| 22 | Bc 5 | A 15: mit Beziff. mit Verlängerungsstrich |
| 23 | VI 2–3 | A 11: ♯ statt ♮ |
| 23 | Bc 2–3 | A 14: Bg. lang, auch zu 1–3 deutbar |
| 26 | A | A 2: ursprünglich 6 Achtel; Punktierung wohl von Bach bei Revision eingetragen (B hat noch 6 Achtel) |
| 26 | Bc 1–2, 7–8 | A 14: Bg. lang, auch zu 1–3 bzw. 7–9 deutbar |
| 27 | VI | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag |
| | A | A 2: <i>tr</i> autographe Nachtrag |
| 28 | VI | A 11: Bg. zu 13–14 weit rechts, 14–15? Angeglichen an Parallelstellen in T. 1, 3, 12 u.ö. |
| 29 | VI | A 11: Vorschlag und <i>tr</i> autographe Nachträge |
| 32 | VI | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag, ursprünglich notierter Bg. zu 13–14 gestrichen |
| 37 | VI | A 11: Bg. ursprünglich zu 2–4 und 8–10, nachträglich verlängert zur Lesart NA (zu 5–6 und 11–12 ursprünglich Keile notiert) |
| 38 | A 2–5 | A 2: ursprünglich 4 Achtel; Punktierung wohl von Bach bei Revision eingetragen (B hat noch 4 Achtel) |
| 42 | Bc 1–2 | A 14: Bg. lang, auch zu 1–3 deutbar |
| 42 | A 2–5 | A 2: ursprünglich 4 Achtel; Punktierung wohl von Bach bei Revision eingetragen (B hat noch 4 Achtel) |
| 44 | Bc 1–2 | A 14: Bg. lang, auch zu 1–3 deutbar |
| 46 | VI | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag |
| 49 | VI | A 11: Bg. ursprünglich zu 2–4 und 8–10, nachträglich verlängert zur Lesart NA (zu 5–6 und 11–12 ursprünglich Keile notiert) |
| 50 | VI | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag |
| | Bc 2 | A 15: Sekunde zu tief |
| 51 | VI | A 11 (und B): nur ♮ |
| 51 | Bc 8–9 | A 14: Bg. lang, auch zu 8–10 deutbar |
| 52 | VI 15 | A 11 (und B): ohne Pause |
| 55–66 | | in den Instrumentalstimmen notiert als Dal segno (Dal segno nach T. 54, Segno in T. 2, Fine-Fermate in T. 13 auf 1), in A Pausen. |

Satz 3

Die Satzüberschrift lautet in den beteiligten Stimmen *Aria* (nicht in den Singstimmen), die Tacet-Vermerke benennen den Satz *Aria* oder *Aria Canto et Basso*.

Wiederum unterscheiden sich **A** und **B** vor allem in der Bogensetzung und im Fehlen von Verzierungszeichen in **B**.

Die Dynamik ist allein in **A 14** notiert, dort als autographe Nachträge der transponierten Orgelstimme **B 15** ist der Ton C (wäre notiert K₁ B) aus Umfangsgründen in der Regel eine Oktave höher notiert.

Fall ist die Orgelstimme abweichend von dieser Praxis zweifach notiert (T. 22); nur diese ungewöhnliche Transposition ist

Die von Klaus Hofmann (NBA Krit. Bericht I/20, S. 10) unter Berufung auf Greta Moens-Haen³ angesprochen zum Wort „Not“ (S, T. 55f., 57f., 84f., 86ff.; P T. 54f, 5, 57f.)

unterschieden sich in der Ausführung von **A** und **B**. **A** ist lang und wellenförmig, kann bei genauer Prüfung als *tr* angesehen werden. Lediglich der Bg. im **B**, T. 54f. ist in der Ausführung infolge einer deutlich sichtbaren Verlangsamung

beginnt erst bei der 2. Note in T. 54f. **B** ist zwar von den kurzen Zweifachbögen geartet. Es dürfte sich als *tr* geartetes Vibrato handeln

| | | |
|----|------|---|
| 10 | B | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag |
| 11 | S | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag |
| 20 | S | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag |
| 22 | S | A 11: <i>tr</i> autographe Nachträge |
| 23 | - | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag |
| 26 | - | A 2: ursprünglich 2 undeutlich Korr.; 5 nicht einzeichnen, aber erschließbar |
| 29 | - | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag ohne # |
| | - | A 14: Bg. kurz, nur 2–3? |
| | Bc 1 | A 15: Beziff. ohne Durchstreichung der 7 |
| | Bc 2 | A 15: Beziff. ohne Durchstreichung der 6 |
| | B | A 4: Vorschlag autographe Nachtrag |
| | B | A 1, A 4: <i>tr</i> autographe Nachträge |
| 4 | - | A 10: ohne zu erwartende Wiederholung des # |
| 51 | - | A 15: Beziff. ohne Durchstreichung der 6 |
| 60 | S | A 1: Vorschlag autographe Nachtrag |
| 61 | B | A 4: Vorschlag autographe Nachtrag |
| 62 | Bc 3 | A 15: Beziff. ohne ♯ |

| | | |
|-------|------|---|
| 67 | B 3 | A 4: ohne # 3 (nach dem Vorzeichengebrauch der Zeit nicht zwingend erforderlich) |
| 79 | Bc 1 | A 15: fehlt ♯ |
| 80 | Bc 4 | A 15: Beziff. mit 3 statt # |
| 86–89 | S | A 1: Bg. nur bis T. 88 |
| 91 | S | A 1: Vorschlag autographe Nachtrag |
| 96f. | S, B | |



Es fehlt das Textwort „über“. In der Edition angeglichen an die Parallelstelle T. 66f.

| | | |
|---------|--------|--|
| 99 | Ob I 3 | A 9: ohne # (nach dem Vorzeichengebrauch der Zeit nicht zwingend erforderlich) |
| 102 | Bc 2 | A 15: Beziff. ♯ |
| 104–111 | | in den Instrumentalstimmen notiert als Dal segno (Dal segno nach T. 103, Segno in T. 2, Fine-Fermate in T. 9 auf der 1), in den Vokalstimmen Pausen. |

Satz 4

Die Satzüberschrift lautet in **A 14** und **A 17** Continuo-Stimme auf der Rückseite von **A 3** und **A 5** fehlt eine Satzüberschrift.

Der Satz durchgängig als *Aria* bezeichnet. Den Trompeten-c.f. hat Bach schon in der Aufführung in die Oboen-Stimmen

Die Stimme mit *tr* und einem Vorschlag in der Trompeten-Stimme.

Die Stimme **A 15** enthält dynamische Zeichnungen; zumindest letztere wurden diese durch **A 15** auch sonst als *tr* in der transponierten Orgelstimme (**B**) aus Ur

| | | |
|----|---|---|
| 13 | - | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag |
| 17 | - | A 11: <i>tr</i> autographe Nachtrag |
| 17 | - | A 15: (klingend) D statt C, wir ändern |
| | - | A 15: Beziff.: ♭ (= ♮), vgl. aber T. 15 |
| | - | in den Instrumentalstimmen notiert als Dal segno (Dal segno nach T. 71, Segno in T. 2, Fine-Fermate in T. 9 auf der 1), im T. 7 Takte Pausen. |

Die Satzüberschrift ist nur in **A 15** vorhanden: *Choral*. Takte 11–12 bereiten in der Lesart der Originalstimmen **A** einige Probleme. Leicht als Schreibfehler zu identifizieren ist ein g als dritte Note des Bass in T. 11, zumal die Septime bereits in Tromba I vorhanden ist und nur dort korrekt aufgelöst wird. In Takt 12 haben Alt und Violine *d'*, der Tenor und die Viola *a* (in der Viola als Korr. aus *d'*). Das Hauptproblem dieser Lesart liegt in der Oktavparallele zwischen Alt und Bass T. 12/13.

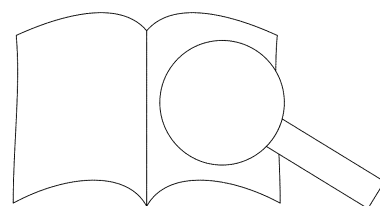
Darüber hinaus ist der große Abstand zwischen Alt und Sopran bei dieser Lesart klanglich ungünstig. Wir folgen hier der Lesart **B**.

Die Satzüberschrift ist nur in **A 15** vorhanden: *Choral*.

Takte 11–12 bereiten in der Lesart der Originalstimmen **A** einige Probleme. Leicht als Schreibfehler zu identifizieren ist ein g als dritte Note des Bass in T. 11, zumal die Septime bereits in Tromba I vorhanden ist und nur dort korrekt aufgelöst wird. In Takt 12 haben Alt und Violine *d'*, der Tenor und die Viola *a* (in der Viola als Korr. aus *d'*). Das Hauptproblem dieser Lesart liegt in der Oktavparallele zwischen Alt und Bass T. 12/13.

Darüber hinaus ist der große Abstand zwischen Alt und Sopran bei dieser Lesart klanglich ungünstig. Wir folgen hier der Lesart **B**.

| | | |
|-------|--------------|--|
| 3 | T, B 1–2 | Oktavparallele, so auch in B |
| 10 | A, T | A 12, A 13: ohne Bg. |
| 11–12 | Vokalstimmen | siehe oben |
| 15 | Bc | A 15 mit Fermate |
| 18 | Tr I 1–4 | A 5: Sekunde höher (<i>a</i> ² <i>h</i> ² <i>c</i> ³ <i>c</i> ³), B: stattdessen <i>h</i> ² . |
| | Tr III 2 | A 7: mit Fermate |
| | T 1–2 | A 13: Bg. nachgetragen? |



³ *Das Vibrato in der Musik*, ed. by G. Moens-Haen, *Journal of Musicology*, 1983, S. 445ff.