

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Dem Gerechten muss das Licht**  
For the righteous light is sown  
BWV 195

Kantate zur Trauung  
für Soli (SATB), Chor (SATB)  
3 Trompeten, Pauken, 2 Hörner  
2 Querflöten, 2 Oboen (auch Oboen d'amore)  
2 Violinen, Viola und Basso continuo  
herausgegeben von Uwe Wolf

Cantata for wedding  
for soli (SATB), choir (SATB)  
3 trumpets, timpani, 2 horns  
2 flutes, 2 oboes (also oboes d'amore)  
2 violins, viola and basso continuo  
edited by Uwe Wolf  
English version by Henry S. Drinker  
revised by John Coombs

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

Partitur / Full score



---

Carus 31.195

# Inhalt

Vorwort	III
Foreword	V
Die ermittelbaren Werkstadien / <i>The ascertainable work stages</i>	VII
1. Soli e Coro Dem Gerechten muss das Licht <i>For the righteous light is sown</i>	1
2. Recitativo (Basso) Dem Freudenlicht gerechter Frommen <i>Each righteous soul adds light</i>	34
3. Aria (Basso) Rühmet Gottes Güt und Treu <i>Praise God for his grace to you</i>	35
4. Recitativo (Soprano) Wohlan, so knüpfet denn ein Band <i>Then come, and tie for them the knot</i>	48
5. Chorus Wir kommen, deine Heiligkeit zu preisen <i>We come to praise thy holiness</i>	50
<b>Post Copulationem</b>	
6. Choral Nun danket all und bringet Ehr <i>Now thank your God in songs of love</i>	74
Kritischer Bericht	77

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 31.195), Studienpartitur (Carus 31.195/07), Klavierauszug (Carus 31.195/03),  
Chorpartitur (Carus 31.195/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 31.195/19).

The following performance material is available for this work:  
full score (Carus 31.195), study score (Carus 31.195/07), vocal score (Carus 31.195/03),  
choral score (Carus 31.195/05), complete orchestral material (Carus 31.195/19).

## Vorwort

Die Hochzeitskantate „Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen“ BWV 195 ist möglicherweise während mehr als zweier Jahrzehnte in Bachs Leipziger Amtszeit immer wieder und in sich wandelnder Werkgestalt aufgeführt worden. Einzig das letzte bekannte Werkstadium ist vollständig erhalten (teilautographe Partitur, Choralpartitur und Stimmen) und Gegenstand der vorliegenden Edition.

### Entstehungsgeschichte und Werkstadien

Das früheste Zeugnis der Kantate stellt der Umschlag der Originalstimmen dar, dessen Papier Bach in den Jahren um 1730 verwendete (Fassung I, siehe Tabelle S. VII).<sup>1</sup> 1736 kam es in Ohrdruf zu einer Aufführung durch zwei Neffen Bachs, von der nur der Text erhalten ist (Fassung II). Beide Chöre des ersten Teils in diesem Textdruck stimmen mit der hier vorgelegten Fassung V überein (also auch der madrigalische Satz 5), ein weiterer Satz scheint in Parodiebeziehung zu einer anderen Hochzeitskantate Bachs zu stehen (BWV 34a).<sup>2</sup> Die musikalische Gestalt der Kantate ist erstmals in vier Ripieno-Stimmen greifbar, die sich Dank des Wasserzeichens und anhand eines der beteiligten Kopisten (Georg Heinrich Noah 1716–1762, Kopist für Bach 1740–42) auf Anfang der 1740er Jahre datieren lassen (Fassung III).<sup>3</sup> Satz 1 und 5 entsprechen der vollständig erhaltenen Kantate (Fassung V), die solistischen Binnensätze des ersten Teils sind hingegen nur bezüglich ihrer Satzart und Vokalbesetzung bekannt: wie in der erhaltenen Kantate waren es Rezitativ – Arie – Rezitativ, allerdings war die Arie für Tenor (statt Bass) und das zweite Rezitativ für Alt (statt Sopran) bestimmt. Ein zweiter Teil (Post Copulationem) war vorhanden, ist in den Stimmen aber säuberlich abgetrennt worden. In Fassung III der Kantate hat J. S. Bach wahrscheinlich erstmals die Unterscheidung zwischen Soli und Ripieni in Satz 1 (und wahrscheinlich auch 5) eingeführt, denn die ersten rund 40 Takte in Satz 1, die in den Ripieno-Stimmen abweichen, hat Bach selbst eingetragen und vermutlich dabei auch konzipiert.

Schwer deutbar ist das nächste Zeugnis der Kantate: Eine Abschrift des Textes von der Hand des zweitjüngsten Bach-Sohnes Johann Christoph Friedrich (Fassung IV). Der Text stimmt im ersten Teil mit Fassung V überein. Es folgt ein dreisätziger zweiter Teil, der allerdings nicht mit demjenigen des Textdruckes von 1736 (Fassung II) identisch ist (möglicherweise aber mit demjenigen des abge-

trennten zweiten Teils der Stimmen aus den früher 1740er Jahren – Fassung III – übereinstimmte). Für die Sätze des nur textlich erhaltenen zweiten Teils konnte Friedrich Smend Parodiebeziehungen zu Bachs Kantate „Angenehmes Wiederau“ BWV 30a glaubhaft machen.<sup>4</sup> Einziger Anhaltspunkt für die Datierung dieser Fassung bietet die Schrift J. C. F. Bachs. Sie entspricht weitgehend einem Stammbucheintrag vom Oktober 1748; Hans Joachim Schulze hat die Textabschrift demzufolge auf „1747/48“ datiert und vermutet, dass sie in Zusammenhang mit einer Aufführung kurz vor Konzipierung der letzten Fassung (V) steht.<sup>5</sup> Sollte dies zutreffen, müsste auch die teilautographe Partitur (siehe Krit. Bericht, Quelle B) zu Fassung IV gehören, denn die beiden Rezitative stellen dort wohl eine Erstniederschrift dar. Denkbar wäre hingegen auch, dass Bach ursprünglich für Fassung V den dreisätzigen zweiten Teil der Fassung IV vorgesehen hatte, sich stattdessen dann aber kurzfristig für den einfachen Choral „Nun danket all und bringet Ehr“ entschieden hat.

Die vorliegende und einzig vollständig erhaltene Fassung der Kantate (Fassung V) entstand wohl erst in Bachs letzten Lebensjahren (ca. 1748/49).<sup>6</sup> Die Datierung kann sich sowohl auf das Papier, als auch auf die Zuordnung von Kopistenhänden und Merkmale in Bachs Spätschrift stützen. „Post Copulationem“ erklang nun der in fast allen Stimmen von Bach eigenhändig eingetragene Choral mit Hörnern und Pauken. Wie üblich stehen die beiden Hornstimmen in den Stimmen für Trompete I und II. Da der Text als bekannt vorausgesetzt werden konnte, notiert Bach in den Stimmen (siehe Krit. Bericht, Quelle A) lediglich die erste Textzeile; die autographe Partitur des Chorals ist gänzlich untextiert. Warum sie nicht auf der freien letzten Seite der Partitur (Quelle B) eingetragen wurde,<sup>7</sup> sondern stattdessen auf der letzten, ebenfalls freigebliebene Seite der Textabschrift J. C. F. Bachs (siehe Krit. Bericht, Quelle C), kann nur spekulativ beantwortet werden. Dies Vorgehen könnte auf zwei Aufführungen des ersten Teils in unmittelbarer zeitlicher Nähe deuten (eine mit dem zweiten Teil der Textabschrift, eine mit dem Choral), könnte aber auch Zeichen einer kurzfristigen UmDisposition sein. Vielleicht hatte Bach den ersten Teil schon zum Kopieren gegeben und sich dann entschlossen, statt eines zweiten Teils nur den Choral folgen zu lassen und diesen dann auf die freie Seite der durch die UmDisposition wertlos gewordenen Textabschrift eingetragen.

Leider ist zu keiner der Aufführungen der Anlass bekannt. Es wurde vermutet, die häufigen Anspielungen auf Gerechtigkeit und Tugend ließen auf einen Juristen als (ursprünglichen) Adressaten der Kantate schließen.

<sup>1</sup> Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976, S. 106.

<sup>2</sup> Peter Wollny, „Neue Bach-Funde“, in: *Bach-Jahrbuch 1997*, S. 7–50, hier S. 26–36, sowie ders., „Nachbemerkungen zu »Neue Bach-Funde« (BJ 1997, S. 7–50)“, in: *Bach-Jahrbuch 1998*, S. 167–169.

<sup>3</sup> Yoshitake Kobayashi, „Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736–1750“, in: *Bach-Jahrbuch 1988*, S. 7–72, hier S. 50, sowie Peter Wollny, „Tennstadt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland“, in: *Bach-Jahrbuch 2002*, S. 29–60, hier S. 29–33 und NBA IX/3, Textband, S. 167f. (zu G. H. Noah).

<sup>4</sup> Friedrich Smend, „Bachs Trauungskantate »Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen«“, in: *Die Musikforschung 5* (1952), S. 144–152; Wiederabdruck in: Walter Blankenburg, *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt 1970 (= Wege der Forschung, CLXX), S. 150–161.

<sup>5</sup> Hans-Joachim Schulze, „Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne“, in: *Bach-Jahrbuch 1963/64*, S. 61–69, bes. S. 66f.

<sup>6</sup> Nach Kobayashi (wie Fußnote 3), S. 61 zwischen August 1748 und Oktober 1749.

<sup>7</sup> Dort hat erst Carl Friedrich Zelter den Satz nachgetragen; siehe Krit. Bericht.

## Besetzung und Satzfolge

Für ein Hochzeitsstück ist die Kantate üppig besetzt und es verwundert, dass eine so reiche Orchesterbesetzung wiederholt Verwendung finden konnte. Der Eingangssatz zeigt sich als Vermischung zweier Fugen-Abschnitte zu jedem der beiden zugrundegelegten Psalmverse (Ps. 97,11–12) mit konzertanten Elementen. Im ersten Vers wird die Besetzungsvielfalt – zumindest ab Fassung III – durch die Aufspaltung auch des Vokalensemble in Soli (Fuge) und Ripieni (Ritornelle) verstärkt.

Das folgende Rezitativ trägt mit der fast durchgängig bewegten Bassfigur stark ariose Züge. Rätsel gibt die folgende Arie (Satz 3) auf: Hier dürfte es beim Ausschreiben der Stimmen zu Kommunikationsproblemen gekommen sein, denn die Holzbläserpartien sind allesamt zu tief und auf barocken Instrumenten nicht annähernd darstellbar. Die Oboenstimmen sind weitgehend spielbar, wenn man Oboi d'amore statt der normalen Oboen verwendet. Allerdings steht ein Hinweis auf die Oboi d'amore in den Quellen erst bei Satz 4. Doch das ist leicht zu erklären: In Satz 3 sind die Oboen (wie auch die Flöten) in der Partitur gar nicht erwähnt, in Satz 4 hingegen sind sie – als *Hautb. d'Amour* – in der Partitur vorhanden und so hat auch der Kopist erst an dieser Stelle den Wechsel zur Oboe d'amore angezeigt.<sup>8</sup> Die Beteiligung der Oboen nur in den Ritornellen hat der Kopist offenbar nach Anweisung Bachs selbstständig umgesetzt. Die Flötenstimmen können in der Praxis nur durch passagenweises (oder vollständiges) Zusammenlegen der beiden Stimmen sowie durch zusätzliche Pausen realisiert werden (der Stimmensatz der vorliegenden Edition enthält entsprechende Vorschläge). Die Arie ist mit ihrem lombardischen Rhythmus, Synkopen und Seufzermotiven für Bach ungewöhnlich empfindsam. Peter Wollny sieht in ihr gar den „wohl modischsten Satz in Bachs gesamtem Kantatenschaffen“.<sup>9</sup>

Nach einem *Accompagnato* mit rauschenden Flötenläufen (Satz 4) endet der Teil vor der Trauung mit einem tänzerischen Dank-Chorsatz mit voller Orchesterbesetzung. Erneut werden Teile des vierstimmigen Vokalsatzes den Solisten zugewiesen. Ein vierstimmiger Choral mit obligaten Hörnern und Pauken beschließt „*Post Copulationem*“ die Komposition.

## Überlieferung

Die Überlieferung der Kantate ist innerhalb des Bach'schen Vokalwerkes wohl singulär. Schon an den vier Vokalstimmen aus der früheren Überlieferungsschicht (s.o., Fassung III) sind neben Bach und Noah noch vier weitere Schreiber beteiligt (siehe Krit. Bericht, Quelle A; ein späterer Nachtrag stammt von noch einem weiteren Kopisten). Außer

Bach und Noah ist keiner der Kopisten dieser Quellenschicht an irgendeinem anderen Bach'schen Stimmensatz beteiligt. Diese schon erstaunlich große Zahl an Kopisten wird von den Stimmen der letzten Quellenschicht (Fassung V) noch übertroffen: dort sind neben Bach 13 Kopisten beteiligt, oft mit mehreren Schreiberwechseln innerhalb einer Stimme. Auch an der teilautographen Partitur haben neben Bach zwei weitere Schreiber mitgewirkt (siehe Krit. Bericht, Quelle B).

Die Kantate erschien erstmals in Band 13 der alten Bach-Gesamtausgabe, hrsg. von Wilhelm Rust. Das Vorwort ist auf 1864 datiert. In der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) erschien die Kantate bereits 1958 in Band I/33, hrsg. von Frederick Hudson.

Stuttgart, im Mai 2016

Uwe Wolf

<sup>8</sup> Die Klangnotation der Oboe d'amore auch in den Stimmen ist bei Bach hingegen keine Seltenheit; siehe Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Stuttgart, Kassel 2005 (= Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 10), S. 322ff., bes. S. 333ff. und 353ff.

<sup>9</sup> Wollny, *Neue Bach-Funde* (wie Fußnote 2), S. 35. Der von Wollny vorgeschlagene Zusammenhang mit BWV Anh. 13 bleibt freilich Spekulation.

## Foreword

The wedding cantata “Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen” (For the righteous light is sown) BWV 195 was possibly performed numerous times, and with changes to the shape of the work, during Bach’s tenure in Leipzig. Only the last-known stage of the work is completely extant (partial autograph score, score of the chorale, and parts) and is the subject of the present edition.

### Genesis and work stages

The cover of the original parts, whose paper was used by Bach around the year 1730 (Version I, see table p. VII)<sup>1</sup> is the earliest evidence of the cantata. In 1736 it was performed in Ohrdruf by two of Bach’s nephews, but only the text has survived (Version II). Both the choruses of the first part in this printing of the text correspond to Version V which is presented here (also including the madrigal-like movement 5); a further movement seems to be a parody of part of another of Bach’s wedding cantatas (BWV 34a).<sup>2</sup> The musical form of the cantata is discernible for the first time in four ripieno parts which, thanks to the watermark and on the evidence of the copyists involved (Georg Heinrich Noah 1716–1762, copyist for Bach 1740–42), can be dated back to the beginning of the 1740s (Version III).<sup>3</sup> Movements 1 and 5 correspond to the complete extant cantata (Version V), the soloistic inner movements of the first part are, however, only known with respect to their movement types and their vocal scoring: it was recitative – aria – recitative, as in the extant cantata, but with the aria being intended for the tenor (instead of the bass) and the second recitative for the contralto (instead of the soprano). A second part (Post Copulationem) did exist but was neatly cut off in the parts. In Version III of the cantata, J. S. Bach – probably for the first time – introduced the distinction between solos and ripienos in movement 1 (and probably also 5), since the first approximately 40 measures of movement 1, which differ in the ripieno parts, were entered – and probably also conceived in the process – by Bach himself.

The next surviving evidence of the cantata – a copy of the text in the handwriting of Bach’s second-youngest son Johann Christoph Bach (Version IV) – is difficult to interpret. The text in the first part matches that of Version V. This is followed by a second part consisting of three movements which, however, is not identical to that of the text printing of 1736 (Version II) but which possibly corresponded to

the discarded second part of the parts dating to the early 1740s, i.e., Version III. Friedrich Smend has presented convincing arguments for the movements of the second part, from which only the text has survived, as having parody relationships to Bach’s cantata “Angenehmes Wiederau” BWV 30a.<sup>4</sup> The only indication for the dating of this version is furnished by J. C. F. Bach’s handwriting. It corresponds largely to an entry in a family register from October 1748; Hans Joachim Schulze was consequently able to date the copy of the text to “1747/48” and supposes that it was associated with a performance shortly before the conception of the final version (V).<sup>5</sup> Should this be the case, then the partial autograph score (see Crit. Report, Source B) also belonged to Version IV, as the two recitatives were most certainly notated there for the first time. It is possible, however, that Bach originally intended to utilize the three-movement second part of Version IV in Version V, but then decided at short notice to make use of the chorale “Nun danket all und bringet Ehr.”

The present and only completely extant version of the cantata (Version V) probably came into being during the last years of Bach’s life (ca. 1748/49).<sup>6</sup> This dating is supported by the paper as well as by matching the copyists’ handwritings and by characteristics in Bach’s late handwriting. After the marriage vows, only the chorale with horns and timpani – which Bach, in his own hand, had entered into nearly all the parts – was performed. As was usual, both the horn parts were included in the parts of trumpets I and II. As the text was assumed to be known, Bach merely notated the first line of text in the parts (see Crit. Report, Source A); the autograph score of the chorale is entirely without text. Why it was not entered on the blank last page of the score (Source B),<sup>7</sup> but instead, on the last (also) blank page of J. C. F. Bach’s copy of the text (see Crit. Report, Source C) can only be answered speculatively. This procedure could point to two performances of the first part which took place in very close succession (one with the second part of the text copy, one with the chorale), but it could also be an indication of a last minute redisposition. Perhaps Bach had already handed over the first part for copying and then decided to have this followed not by the second part but only by the chorale and this was then entered on the empty page which, due to the redisposition, had now become valueless.

Unfortunately, neither of the occasions on which the performances took place is known. It has been postulated that the frequent references to justice and virtue might point to a jurist as the cantata’s (original) addressee.

<sup>1</sup> Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel, 1976, p. 106.

<sup>2</sup> Peter Wollny, “Neue Bach-Funde,” in: *Bach-Jahrbuch 1997*, pp. 7–50, here pp. 26–36, as well as *ibid.*, “Nachbemerkungen zu »Neue Bach-Funde« (BJ 1997, pp. 7–50)” in: *Bach-Jahrbuch 1998*, pp. 167–169.

<sup>3</sup> Yoshitake Kobayashi, “Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs. Kompositions- und Aufführungstätigkeit von 1736–1750,” in: *Bach-Jahrbuch 1988*, pp. 7–72, here p. 50, as well as Peter Wollny, “Tennstadt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland,” in: *Bach-Jahrbuch 2002*, pp. 29–60, here pp. 29–33 and NBA IX/3, text volume, pp. 167f. (concerning G. H. Noah).

<sup>4</sup> Friedrich Smend, “Bachs Trauungskantate »Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen«,“ in: *Die Musikforschung 5* (1952), pp. 144–152; reprinted in: Walter Blankenburg, *Johann Sebastian Bach*, Darmstadt, 1970 (= Wege der Forschung, CLXX), pp. 150–161.

<sup>5</sup> Hans-Joachim Schulze, “Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne,” in: *Bach-Jahrbuch 1963/64*, pp. 61–69, esp. pp. 66f.

<sup>6</sup> After Kobayashi (see footnote 3), p. 61 between August 1748 and October 1749.

<sup>7</sup> There Carl Friedrich Zelter was the first to add the setting; see Crit. Report.

## Instrumentation and order of movements

For a wedding composition, the cantata is lushly orchestrated and it is remarkable that such a rich orchestral ensemble was available more than once. The opening movement presents itself as a mixture of two fugal sections, each of which is based on one of the two Psalm verses (Ps. 97:11–12), with concertante elements. The diversity of the scoring in the first strophe – at least from Version III onwards – is enhanced by the splitting of the vocal ensemble into solos (fugue) and ripienos (ritornellos).

The subsequent recitative, with its almost continuously moving bass figure, bears strong arioso characteristics. The following aria (movement 3) is baffling: Here, there must have been communication problems during the writing out of the parts as the woodwind parts are all too low and not even close to being playable on Baroque instruments. The oboe parts are largely playable if oboes d'amore are used instead of normal oboes. However, the oboes d'amore are referred to in the sources only for movement 4. This, however, is easily explained: The oboes (as well as the flutes) are not present at all in movement 3 of the score, whereas in movement 4 they are present in the score – as *Hautb. d'Amour* – and the copyist thus entered a change to oboe d'amore for the first time at this point.<sup>8</sup> The participation of the oboes only in the ritornellos was independently implemented by the copyist, clearly in accordance with Bach's instructions. The flute parts can only be realized in practice by merging passages from the two parts (or by merging the complete parts) as well as inserting additional rests (the set of parts of the present edition contains practicable suggestions). The aria is, with its Lombard rhythm, syncopations and sighing motives, unusually emotional for Bach. Peter Wollny considers it to be "the most stylish movement in the whole of Bach's cantata oeuvre."<sup>9</sup>

After an *accompagnato* with flurrying flute runs (movement 4), the first part ends before the wedding with a dance-like choral movement expressing gratitude using the full orchestral forces. Parts of the four-part vocal setting are again assigned to the soloists. A four-part chorale with obbligato horns and timpani concludes "Post Copulationem" the composition.

## Transmission

The transmission of the cantata is undoubtedly unique within Bach's vocal works. In addition to Bach and Noah, four further copyists were already active (see Crit. Report, Source A; a later addendum was made by yet another copyist) in copying the four vocal parts of the earlier transmitted layer (see above, Version III). Apart from Bach and

Noah, none of the other copyists of this source layer were involved in the copying of any other of Bach's sets of parts. This already astoundingly large number of copyists is even exceeded by the parts of the final source layer (Version V): here, 13 copyists in addition to Bach were involved, often with several changes of copyist within one part. Two further copyists also worked on the partial autograph score in addition to Bach (see Crit. Report, Source B).

The cantata was first published in volume 13 of the old Bach-Gesamtausgabe, edited by Wilhelm Rust. The foreword is dated 1864. The cantata already appeared in 1958 as part of the *Neue Bach-Ausgabe* (NBA) in volume I/33, edited by Frederick Hudson.

Stuttgart, May 2016  
Translation: David Kosviner

Uwe Wolf

<sup>8</sup> The notation at pitch of the oboe d'amore also in the parts occurs quite regularly in Bach's oeuvre; see Ulrich Prinz, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Stuttgart, Kassel, 2005 (= *Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart*, vol. 10), pp. 322ff., esp. pp. 333ff. and 353ff.

<sup>9</sup> Wollny, *Neue Bach-Funde* (see footnote 2), p. 35. The connection with BWV Anh. 13 that Wollny proposes remains, of course, speculation.

## Die ermittelbaren Werkstadien I–V

(zu Details der Datierungen siehe Krit. Bericht)

I: 1727/32, Titelblatt, Datierung nach Wasserzeichen. Besetzung offenbar mit Block- statt Traversflöten.

II: 1736, Textdruck, datiert auf 3.1.1736

III: 1740/42, Ripieno-Stimmen, Datierung nach Wasserzeichen und beteiligten Schreibern

IV: 1747/48, Textabschrift, datiert nach Schrift J. C. F. Bach

V: 1748/49, Datierung nach Schrift J. S. Bach, beteiligten Schreibern und Wasserzeichen. Spätestens hier Traversflöten.

## The ascertainable work stages I–V

(for details of the dating, see Crit. Report)

I: 1727/32, title page, dated according to watermark. Instrumentation manifestly with recorders and not transverse flutes.

II: 1736, text printing, dated 3 January 1736

III: 1740/42, ripieno parts, dated according to the watermark and the copyists involved

IV: 1747/48, text copy, dated according to J. C. F. Bach's handwriting

V: 1748/49, dated according to J. S. Bach's handwriting, the copyists involved and the watermarks. Here, at the latest, transverse flutes were used.

Fassung	I	II	III	IV	V
erhalten	nur Titelblatt	nur Textdruck	nur Ripieno-Stimmen	nur Textblatt	Partitur und Stimmen
<b>[1. Teil]</b>					
Satz 1	<b>Chor</b> (?): Dem Gerechten muss das Licht	<b>Chor</b> : Text wie I	<b>Chor</b> : Text wie I	<b>Chor</b> : Text wie I	<b>Chor</b> : Text wie I, Musik wie III
Satz 2	?	<b>Rezitativ</b> : Des höchsten unerforschten Führen	<b>Rezitativ</b> (Bass): Text ?	<b>Rezitativ</b> : Dem Freudenlicht gerechter Frommen	<b>Rezitativ</b> (Bass): Text wie IV
Satz 3	?	<b>Arie</b> : Habe deine Lust am Herrn	<b>Arie</b> (Tenor): Text?	<b>Arie</b> : Rühmet Gottes Güt und Treu	<b>Arie</b> (Bass): Text wie IV
Satz 4	?	<b>Rezitativ</b> : So tretet nun	<b>Rezitativ</b> (Alt): Text?	<b>Rezitativ</b> : Wohlan, so knüpfet denn ein Band	<b>Rezitativ</b> (Sopran): Text wie IV
Satz 5	?	<b>Chor</b> : Wir kommen, deine Heiligkeit	<b>Chor</b> : Text wie II	<b>Chor</b> : Text wie II	<b>Chor</b> : Text wie II, Musik wie III
<b>Nach der Copulation</b>			(2. Teil abgetrennt)		
Satz 6	?	<b>Arie</b> : Heilige Stätte, o Pforte des Himmels	?	<b>Arie</b> : Auf, und rühmt des Höchsten Güte	<b>Choral</b> : Nun danket all und bringet Ehr
Satz 7	?	<b>Rezitativ</b> : Wohlan, es sei dies ausgesprochne Wort	?	<b>Rezitativ</b> : Hochedles Paar, du bist nunmehr verbunden	–
Satz 8	?	<b>Duett mit Chor</b> : Gesegnet Paar, dein Herrscher zeigt sich	?	<b>Chor</b> : Höchster, schenke diesem Paar	–





# Dem Gerechten muss das Licht

*For the righteous light is sown*

BWV 195

Johann Sebastian Bach

1685–1750

## 1. Soli e Coro

Tromba I  
in Re / D

Tromba II  
in Re / D

Tromba III  
in Re / D

Timpani  
in d–A

Flauto traverso I  
Oboe I

Flauto traverso II  
Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Soprano  
in Ripieno

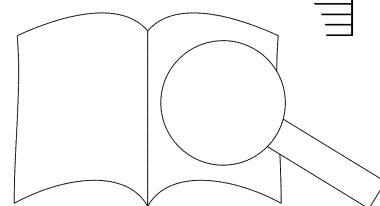
Alto  
in Ripieno

Tenore  
in Ripi

P

Ba.

Soli



6

6

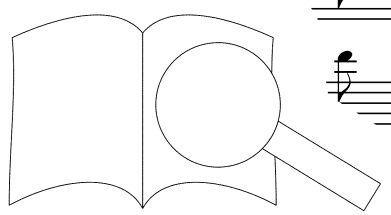
4  
2  
8

6

6

7

5



PROBEPARTITUR

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

Musical score for measures 9-10. The right hand features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The left hand has a simpler accompaniment with some rests.

Musical score for measures 11-12. It includes a grand staff with piano and violin parts. The piano part has a steady eighth-note accompaniment, while the violin part has a more melodic line. Fingering numbers 7, 5, 7, 5, and 6 are indicated below the piano part.

Musical score for measures 13-14. It includes a grand staff with piano and violin parts. The piano part has a steady eighth-note accompaniment, while the violin part has a more melodic line. Fingering numbers 6, 6, -, 6, 6, 5, 7, and # are indicated below the piano part. A trill (tr) is marked in the violin part. A magnifying glass icon is present in the bottom right corner.

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

Dem Ge - rech - ten, dem Ge - rech - ten, em. muss das Licht im -  
 For the righ - teous, for the righ - teous, zous light is sown, light

Dem Ge - rech - ten, dem G  
 For the righ - teous, for the

Dem Ge - rech - ten, der  
 For the righ - teous,

Dem Ge - rech - ten, -rech - ten,  
 For the righ - teous, the righ - teous,

Dem Ge - rech - ten, Ge - rech - ten,  
 For the righ - teous, the righ - teous,

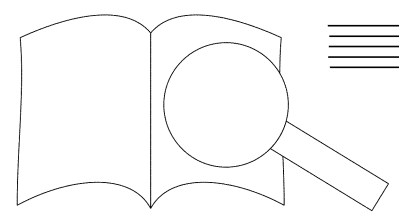
Dem Ge - rech - ten, dem Ge - rech - ten,  
 For the righ - teous, for the righ - teous,

- ten, dem Ge - rech - ten,  
 gh - teous, for the righ - teous,

Ge - rech - ten, dem Ge - rech - ten,  
 the righ - teous, for the righ - teous,

6 5 6  
 4 3

6 6  
 4 2  
 2



- mer wie-der auf-ge - - - - hen, ten, und  
 — and glad-ness are scat - - - - tered, right, and

dem Ge - rech - ten, dem  
 for the up - right, for

dem Ge - rech - ten,  
 for the up - right,

dem Ge - rech - ten,  
 for the up - right,

dem Ge - rech - ten, dem Ge - rech - ten,  
 the up - right, for the up - right,

dem Ge - rech - ten, dem Ge - rech - ten,  
 for the up - right, for the up - right,

dem Ge - rech - ten, dem Ge - rech - ten,  
 for the up - right, for the up - right,

dem Ge - rech - ten, dei  
 for the up - right, for

7 7

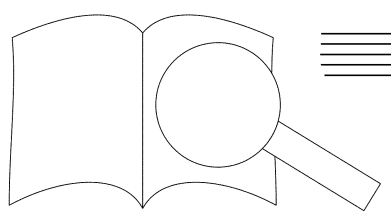
6 8  
4

6 6 5  
4 4 #

Freu - - - - - de - - - - - men Her -  
glad - - - - - .em - - - - - who fear -

— Ge-rech-ten muss das Licht im —  
— the righ-teous light is sown, light —

6 6 6 # 6 7



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

zen, und Freu - - - de, Freu - de den f n. den from - men  
 thee, and glad - - - ness, glad - ness for . who for them who

- - - hen und Freu - - -  
 - - - tered and glad - - -

dem Ge - rech - ten, dem Ge - mer wie - der auf - ge - -  
 for the righ - teous, for - at and glad - ness are scat - -

dem Ge - rech - ten,  
 for the righ - teous,

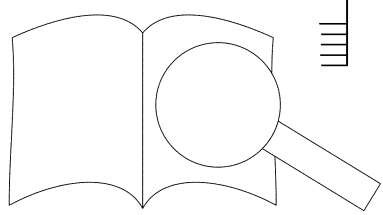
dem Ge - rech -  
 for the righ

dem  
 for

us,

dem Ge - rech - ten,  
 for the righ - teous,

6 6 6 6 6 6  
 4 4 4 4 5



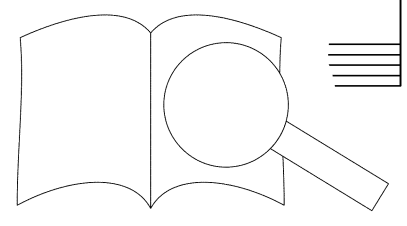
PROBENPAPIER  
 Ausgabegüte gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Her - zen muss das Licht im - mer ge - hen, auf -  
 fear - thee light is sown, light and - tered, are  
 - de, Freu - de, Freu - en Her - zen, wie - der auf -  
 - ness, glad - ness, glad - ness, glad - ness are  
 - hen und F - tered and

dem Ge - rech - ten, das Licht im - mer wie - der auf - ge -  
 for the righ - teous, light is sown, light and glad - ness are scat -  
 dem Ge - rech - ten, - ten,  
 for the righ - teous, - teous,  
 dem G -  
 for th

de - Ge - rech - ten,  
 the righ - teous,

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





Fl/Ob I

Fl/Ob II

Musical staves for Flute/Oboe I, Flute/Oboe II, and Piano accompaniment. The piano part includes a bass line with notes 5, 6, 6, 6, 6, 6, #.

ge - - - - - hen,  
 scat - - - - - tered,

ge - - - - -  
 scat - - - - -

dem Ge -  
 for the

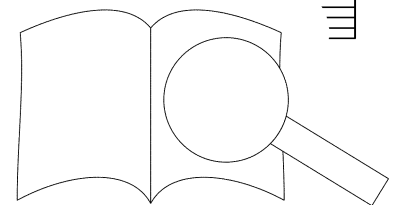
- hen, auf - ge - - - - - hen,  
 - tered, are scat - - - - - tered,

dem Ge - rech -  
 for the righ -

dem Ge -  
 for the

dem Ge -  
 for the

5 6 6 6 6 6 # 7



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

- ten muss das Licht im-mer wie  
 - teous light is sown, light and gl

- hen, dem Ge-rect im-mer  
 - tered, for the ris light and

rech - ten, dem Ge-rect  
 righ - teous, for sown, is sown, light and

dem Ge-rech - Ge - rech - ten muss das Licht im -  
 for the righ - the righ - teous light is sown, light

- ten,  
 - teous,

rech - ten  
 righ - te

dei. Ge-rech - ten, dem Ge - rech  
 for the righ - teous, for the rig

6 6 5 6 7 6 7 0 7 8 7 5

wie - der auf - ge - hen, dem Ge -  
 glad - ness are scat - tered, for th -

wie - - der auf - ge - hen, ech - ten,  
 glad - - ness are scat - tered, for righ - teous,

- mer - wie - der auf - ge - hen,  
 - and - glad - ness are scat - tered,

dem Ge - rech - - ten,  
 for the righ - - teous,

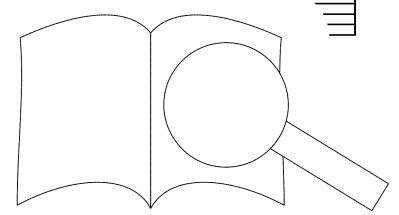
dem Ge - rech - - ten,  
 for the righ - - teous,

dem Ge - rech - ten,  
 for the righ - teous,

- der auf - ge  
 ad - ness are scat -

6 # 6 6 4 2 2 4 4

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



- - - - - hen, muss das Licht ir - - - - -  
 - - - - - tered, light is sown, ness ur - - - - -

dem Ge - rech - ten muss das Licht, - - - - -  
 for the righ - teous light is sown an - - - - - der auf -  
 dem Ge - rech - te mer - wie - der auf -  
 for the righ - - - - - and glad - ness are

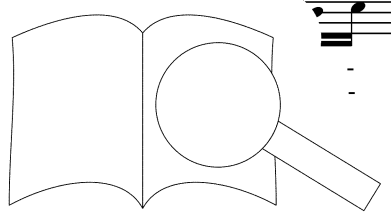
muss das Licht ir - - - - - auf - ge  
 light is sown, h\_e - - - - - ss are scat - - - - -

dem Ge - - - - -  
 for - - - - -

dem - - - - -  
 for - - - - - ous,

dem Ge - rech - ten, muss das Licht im mer - wie - der auf -  
 for the righ - teous, light is sown, light and glad - ness are

as Licht im - mer wie - - - - - der auf - ge  
 is sown, light and glad - - - - - ness are scat



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

hen, dem Ge - rech - ten, dem Ge - rech -  
 tered, for the righ - teous. the righ -

ge - hen, dem Ge - rech - ten, dem  
 scat - tered, for the righ - teous. for

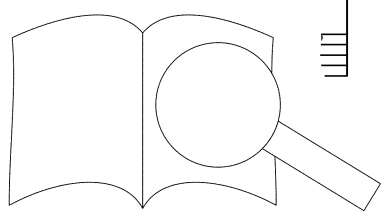
ge - hen, dem Ge - rech - ten, dem  
 scat - tered, for the righ - teous. for

hen, dem Ge - rech - ten, dem Ge - rech -  
 tered, for the righ - teous. the righ -

ge - hen, dem Ge - rech - ten, dem  
 scat - tered, for the righ - teous. for

hen, dem Ge - rech - ten, dem Ge - rech -  
 tered, for the righ - teous. the righ -

6 6  
 4 4  
 2 2



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

- ten - muss das Licht im-mer wie - der - hen,  
 - teous light is sown, light and glad - tered,

Ge - rech - ten muss das Licht im - auf - ge -  
 the - righ - teous light is sown, I' - less are scat -

8 - hen, muss das Licht - - ge - hen,  
 - tered, light is sown, are scat - tered,

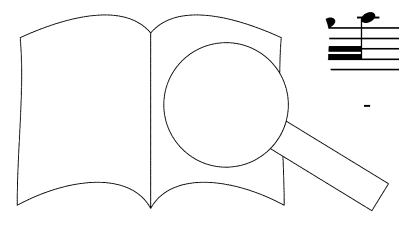
rech - ten wie - der auf - ge -  
 righ - teous I' glad - ness are scat -

das Licht im - mer wie - der auf - ge - hen  
 is sown, light and glad - ness are scat -

ass das Licht im-mer wie - der auf - ge - hen  
 light is sown, light and glad - ness are scat -

re - ten muss das Licht im-mer wie - der auf - ge -  
 - teous light is sown, light and glad - ness are scat -

7 5      7      7      7      6 5      #      7 5 2



PROBENPARTITUR

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

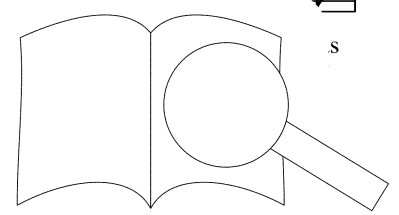
dem Ge - rec<sup>t</sup> dem Ge - rech - ten  
 for the r for the righ - teous

- - - - - muss das Licht im - mer wie  
 light is sown, light and glad -

dem ten muss das Licht im - mer wie - der auf  
 fo' teous light is sown, light and glad - ness are

Ge - rech - ten,  
 the righ - teous,

6 5  
 4 3



7 6

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

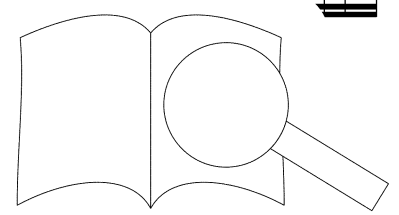
muss das Licht im - - - - - d Freu - - - - - de, und Freu -  
 light is sown, light - - - - - and glad - - - - - ness, and glad -

- der auf - g - - - - - hen und Freu - - - - - de, und Freu -  
 - ness are sc. - - - - - tered, and glad - - - - - ness, and glad -

- - - - - hen und Freu - - - - - de, und Freu -  
 - - - - - tered, and glad - - - - - ness, and glad -

der auf - ge - - - - - hen und Freu -  
 -ness are scat - - - - - tered, and glad -

7 6 7 7 6 9 7 7 5



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



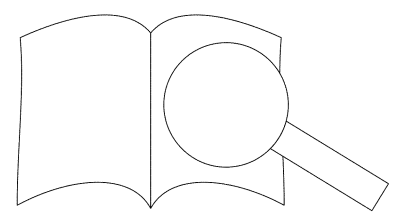
- de, und Freu - re, , from - men Her - - - -  
 - ness, and glad - - - - , or them who fear - - - -

- de, und Fr - - - - n from - men Her - - - -  
 - ness, and g. - - - - , or them who fear - - - -

- de. - re de, und Freu - de den from - men Her - - - -  
 - ness, and glad - ness for them who fear - - - -

s. ad - - - - de, und Freu - - - -  
 - - - - ness, and glad - - - -

6 9 7 7  
7 5

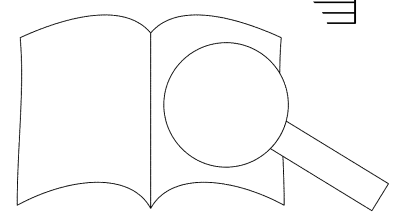


PROBEPARTITUR  
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

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

zen. thee. Solo 1 et euch des Herrn und dan - ket  
ful praise the Lord - and thank ye



VI I  
VI II  
Va

Solo

Ihr Ge - rech - ten, freu - - -  
All ye righ - teous, joy - - -

freu - - - et euch des Herrn und dan - ket ihm und r et  
joy - - - ful praise the Lord and thank ye him and in

ihm und prei - set sei - ne Hei - lig - keit, ihr Ge - rech  
him and wor - ship ye his ho - li - ness, all ye ric

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

et euch des  
ful praise th

und prei - set sei - ne Hei - lig - keit, ihr Ge - rech - ten,  
and wor - ship ye his ho - li - ness, all ye righ - teous,

sei - n  
ye ket ihm und prei - set sei - ne Hei - lig - keit, ihr Ge - rech - ten,  
ye his ho and wor - ship ye his ho li - ness, all ye righ - teous,

und dan - ket ihm und prei - set sei - ne Hei - lig - keit, ihr Ge -  
rd and thank ye him and wor - ship ye his ho ness all ye

Solo

Ihr Ge - rech - ten, freu - - -  
All ye righ - teous, joy - - -

ket

6 #      7 5      7      6 6 4 2      4 2

freu - - - et euch des Herrn, freu - - et euch, freu -  
 joy - - - ful praise the Lord, joy - - ful - ly, joy -

freu - - - et euch des Herrn, freu - - et euch, freu - - et,  
 joy - - - ful praise the Lord, joy - - ful - ly, joy -

8 rech - ten, freu - - et euch des Herrn, freu - - et euch, freu  
 righ - teous, joy - - ful praise the Lord, joy - - ful - ly, praise

ihm — und prei - set sei - ne Hei - lig - keit, freu -  
 him — and wor - ship ye — his ho - li - ness, joy -

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

Tr I

Fl I, Ob I

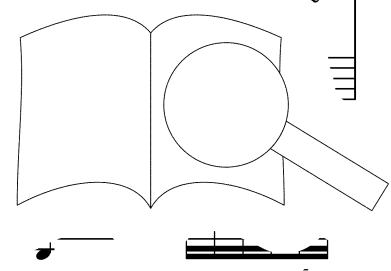
- et eu - - - ihr Ge - rech - ten,  
 ful nris all ye righ - teous,

euch prei - set sei - ne Hei - lig - keit, ihr Ge -  
 praise ank - ye him — and praise his ho - li - ness, all ye

ket ihm und prei - set sei - ne Hei - lig - keit  
 ye him and wor - ship ye — his ho -

- - - et euch  
 - - - ful praise

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



Fl II, Ob II

freu - - - - - d dan - ket ihm - und prei - set  
 joy - - - - - and thank ye him - and wor - ship

rech - ten, fre' des Herrn, ihr Ge - rech - ten, freu - - -  
 righ - teous, i se the Lord, all ye righ - teous, joy - - -

rech et euch des Herrn;  
 righ ful praise the Lord;

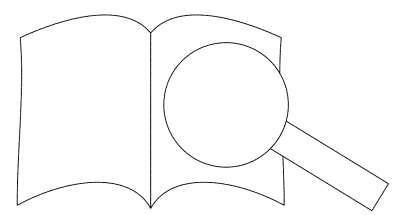
et euch des Herrn;  
 ful praise the Lord;

4 3 6 6 #  
 5

PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

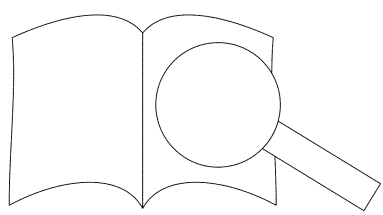
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.



sei - ne Hei - lig - keit, freu -  
 ye \_ his ho - li - ness, joy

- et euch des H - et euch des  
 - ful praise the Lord, joy - ful praise the

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

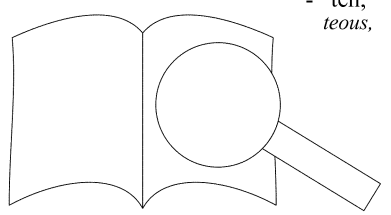


Herrn und dan - set sei - ne Hei - lig - keit, und prei -  
 Lord and thank ship ye his ho - li - ness, and wor -

*Tutti*  
 Ihr et euch des Herrn und dan - ket  
 All ful praise the Lord and thank ye

*Tutti*  
 - ten,  
 teous,

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





85

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

freu - et  
 joy - ful -

- set sei -  
 ship ye -

heit, freu - et euch, freu - et  
 ness, joy - ful - ly, joy - ness - ful -

ihm und  
 him an

Hei - lig - keit,  
 s ho - li - ness,

freu -  
 joy -

- et euch des Herrn, freu  
 - ful praise the Lord, joy

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

4

euch, freu - et euch  
 ly, joy - ful praise

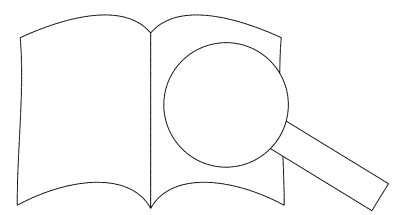
euch, freu  
 ly, joy

eu-et euch des Herrn,  
 joy-ful praise the Lord,

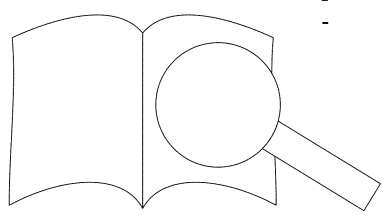
-u - - et euch des Herrn,  
 joy - - ful praise the Lord,

6 6 6 7 6 #  
 4

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



dan - ket ihm und prei - set  
 thank ye him and wor - ship  
 euch und dan - ket ihm und prei - set  
 praise and thank ye him and wor - ship  
 freu et euch, dan - ket ihm und prei - set  
 joy ful and thank ye him and wor - ship  
 freu et euch, ihr Ge - rech - t  
 joy ful praise, all ye righ - t



8 7 5 [6  
6 5 3  
4 #

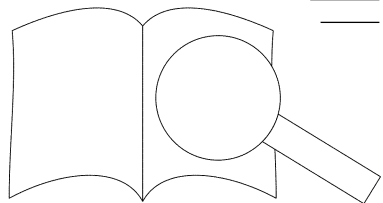
sei - ne Hei - lig - keit, dan - set sei - ne Hei - lig -  
 ye - his ho - li - ness, thank wor - ship ye - his ho - li -

sei - ne Hei - lig - keit ach, dan - - - ket ihm - und prei - set  
 ye - his ho - li - ness, ly, thank - - - ye him - and wor - ship

sei - freu - et - euch, dan - - - ket  
 ye - joy - ful - ly, thank - - - ye

term,  
 Lord,

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



4 [6] 6 6 7  
 2 4 2 #

Tr I

Tr II

Tr III

Timp

Musical notation for Tr I, Tr II, Tr III, and Timp. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves with rests and melodic lines.

Musical notation for the first system of the piano accompaniment, consisting of two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Musical notation for the second system of the piano accompaniment, consisting of two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Musical notation for the first system of the vocal line with lyrics. The lyrics are: "keit, ihr Ge - rech - ten, freu / ness, all ye righ - teous, joy et euch des Herrn und dan - ket / ful praise - the Lord - and thank ye".

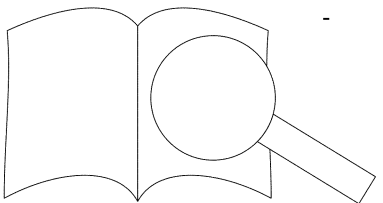
Musical notation for the second system of the vocal line with lyrics. The lyrics are: "sei - ne Hei / ye his ho - li - ness, praise his ho - li - ness, freu - et / joy - ful".

Musical notation for the third system of the vocal line with lyrics. The lyrics are: "ihm u / him u ne Hei - lig - keit, sei - ne Hei - lig - keit, freu - et / his ho - li - ness, his ho - li - ness, joy - ful".

Musical notation for the fourth system of the vocal line with lyrics. The lyrics are: "et ihm und prei - set sei - ne Hei - / ye him and wor - ship ye his ho - li - ness".

Musical notation for the fifth system of the vocal line with lyrics. The lyrics are: "et ihm und prei - set sei - ne Hei - / ye him and wor - ship ye his ho - li - ness".

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



6 4h [6] 4h 6 7 6 5h 6 5h

ihm — und prei - set vi - keit,  
 him — and wor - shi - ness,

euch, dan - ket praise, thank ye  
 en Na - men, ho - li name,

euch r prei - set sei - ne Hei - lig - keit, freu -  
 wor - ship his ho - li - ness, joy - -

eu - - et euch des Herrn, freu -  
 joy - - ful praise the Lord, joy - -

4 4 6 6  
 5 4

PROBEPARTITUR

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

tr. tr.

freu - - - eur Ge - rech - ten, freu - et euch - des  
joy - - - all ye righ - teous, joy - ful praise - the

freu - des Herrn, ihr Ge - rech - ten, freu - et euch - des  
joy - the Lord, all ye righ - teous, joy - ful praise - the

- et et euch des Herrn, ihr Ge - rech - ten, freu - et euch des  
- ful praise the Lord, all ye righ - teous, joy - ful praise the

euch, freu - et euch, ihr Ge - rech - te  
praise, joy - ful praise, all ye righ - te

6 7 7 6 9 8 7 5  
5 4 2 7 6

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

tr

Herrn, freu-et euch des Hr  
 Lord, joy-ful praise the

- ket ihm, und dan - ket ihm und  
 .nk ye him, and thank ye him and

Herrn, freu-et e  
 Lord, joy-ful

und dan - ket ihm, und dan - ket ihm und  
 and thank ye him, and thank ye him and

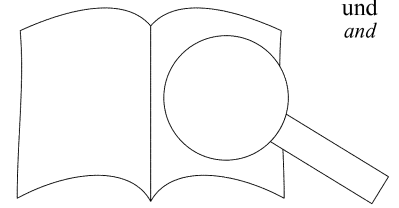
Herrn, fi  
 Lrd

und dan - ket ihm, und dan - ket ihm und  
 and thank ye him, and thank ye him and

use des Herrn  
 the Lord

und dan - ket ihm, und dan - ket ihm und  
 and thank ye him, and thank ye him and

6 4 7 5 7 3



PROBEPARTITUR

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



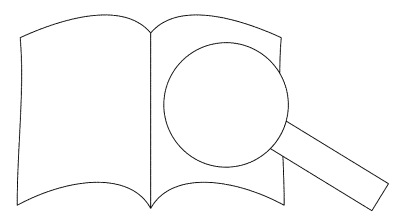
prei - - - - - ne Hei - lig - keit.  
 wor - - - - - his ho - li - ness.

prei - - - - - ne Hei - lig - keit.  
 wor - - - - - his ho - li - ness.

prei - - - - - set, prei - set sei - ne Hei - lig - keit.  
 wor - - - - - ship, wor - ship ye his ho - li - ness.

- - - - - set sei - ne H  
 - - - - - ship ye his l

7 9 8 7  
 7 6 5



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

## 2. Recitativo

Basso

Dem Freu - den - licht ge - rech - ter From - men muss stets ein  
*Each righ - teous soul adds light and lus - tre and new de*

Basso continuo

3

neu - er Zu - wach - s kom - men, der Wohl und Glück bei ih - nen mehr. Auch  
*light to all the faith - ful, aug - ments their wel - fare ev' - ry - where. This*

6

die - sem neu - en Paar, an dem man so - l. -  
*new - ly wed - ded pair, dis - tin - guished bo' ti*

8

als Tu - gend ehrt, ein Freu - den - licht be -  
*and gra - cious - ness, to all as - sem - bled*

10

reit, neu - es Wohl - sein dar. O, ein er - wünsch - t Ver -  
*here, both the best of cheer. Oh! how by fate u -*

13

so kön - nen Zwei ihr Glück, eins an  
*are these two fa - vored ones, each to*

\* Zu den Vorschlagsnoten in T. 4 und T. 6 siehe Krit. Bericht. / Concerning grace notes in m. 4 and m. 6, s

\*\* Siehe Krit. Bericht. / See Crit. Report.

### 3. Aria

Oboe *d'amore* I \*

Oboe *d'amore* II \*

Flauto traverso I \*  
Violino I

Flauto traverso II \*  
Violino II

Viola

Basso

Basso continuo

7

12

Rüh - met Got - tes - Güt und Treu  
Praise God for - his - grace to you,

\* Zu den Umfangsüberschreitungen in den Holzbläserstimmen vgl. Vorwort und Krit. Bericht.  
Concerning notes below the range of the wind instruments, see Foreword and Crit. Report.

18

Treu, rüh - met ihn mit re - ger Freu -  
 you, sing his praise with blithe re - joic -

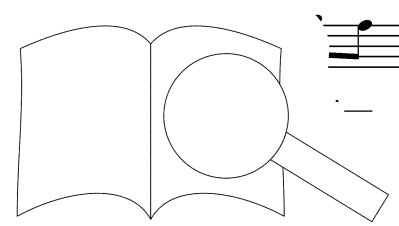
23

- de, - prei - set Gott, Ver - lob - ten b  
 - ing, praise ye God, you hap - py ise - set Gott, Ver - lob -  
 ye God, you hap -

29

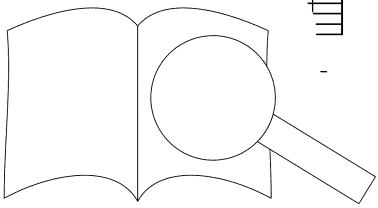
en - bei - de, rüh - met ihn  
 py - cou - ple, sing his prais

\* Siehe Krit. Bericht. / See Crit. Report.



Freu - de,            prei - set    Gott, Ver - lob    -    -    -    ter  
 joic - ing,            praise    ye    God, you - hap -    -    -    -    u -

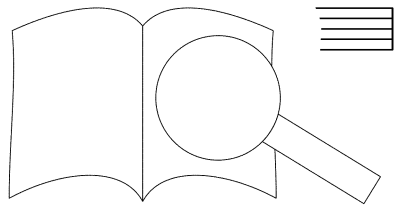
ihn    mit    re    ger    Freu -  
 praise with    blithe    re    joic -



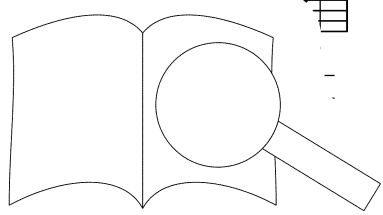
Gott, Ver - lob - ten - bei - de!  
 God, - you - hap - py - cou - ple.

PROBEPARTITUR

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



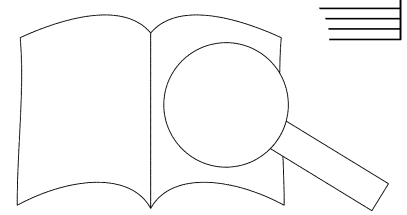
u - ges Ver - bin - den lässt eu  
 in love u - nit - ed, may yo



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

Se gen fin-den, Licht und Freu  
fäih be light-ed, hope and joy

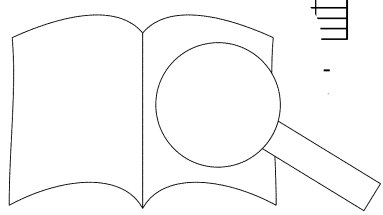
de wer - den neu, Licht und Freu  
to find a - new, hope and joy



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



Denn eu'r heu -  
Here to - day



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

bin - den \_ lässt \_ euch \_ lau - ter \_ Se - gen fin - den, Licht und  
 nit - ed, \_ may \_ your \_ path \_ by \_ faith \_ be light - ed, \_ hope and

Freu - de wer - den -  
 joy to find a -

ne - ues Licht und Freu - de wer - den neu, Licht und Freu -  
 hope and joy to find a - new, hope and joy

de - wer - den neu.  
to - find a - new.

Rüh - met Got .  
Praise - God for -

111

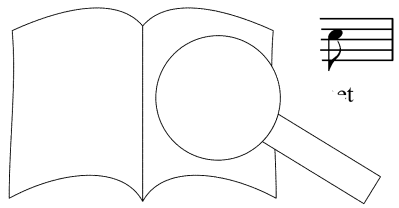
— Got-tes Güt\_ und\_ Treu, rüh - met\_ ihn\_ mit\_ re - ger\_ —  
 — for his grace to\_ you, — sing\_ his\_ praise\_ with\_ blithe\_ re -

116

Freu - - - de, \_ prei - set bei - - - de, prei -  
 joie - - - ing, \_ praise cou - - - ple, praise —

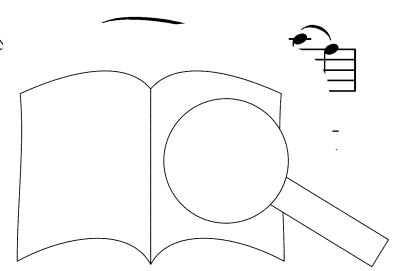
121

- set Gott, Ver - lob - - - ten bei - de,  
 ye God, you hap - - - py cou - ple,



ihn mit re ger Freu - de, prei  
 praise with blithe re joic - ing, praise

ten bei - de, rüh - met ihn mit  
 - py cou - ple, sing his praise witj

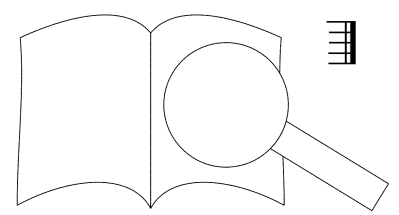


PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Freu - de, prei - set Gott, Ver - lob -  
joic - ing, praise - ye God, you - hap

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

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



# 4. Recitativo

Flauto traverso I  
 Flauto traverso II  
 Oboe d'amore I  
 Oboe d'amore I  
 Soprano  
 Basso continuo

Wohl - an, so knüp - fet denn ein Band y viel  
 Then come, and tie for them the kn - gurs

6

3

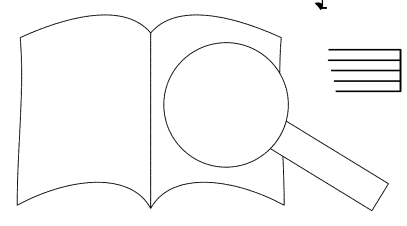
Wohl - sein pro - phe - zei - het. us Pries - ters Hand wird jetzt den  
 so much hap - pi - ness. The pas - tor's hand is on your

7 4 5 - 8

5

auf eu - ren E - he - stand, auf eu - re Schrit - t  
 so plight - ed there you stand where you will now

5 4 6 6 4 5  
 3 2 [4] 4 #





Und wenn des Se-gens Kraft hin - fort an euch ge - dei - het, so rühmt des Höchs - ten Va - ter -  
 And when this bless - ing makes your love to grow and flour - ish, then praise the hand

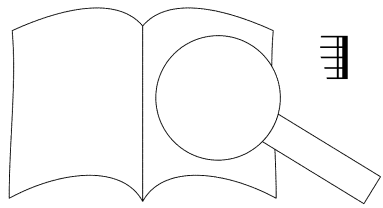
6 5 6 5 6

hand. Er knüpf - ie - bes - band und ließ das,  
 bove. Him - self sonds of love; what - ev - er

6 5 4 2

an - ge - fan - gen, auch ein er - wünsch - tes En  
 as thus be - gun by him will be com - pl

6 6 6 7 5 4 5



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

# 5. Chorus

Tromba I  
in Re / D

Tromba II  
in Re / D

Tromba III  
in Re / D

Timpani  
in d-A

Flauto traverso I  
Oboe I

Flauto traverso II  
Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano  
Solo e Ripieno

Alto  
Solo e Ripieno

Tenore  
Solo e P.

Bass  
Solo

PROBE PART FÜR

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

6

tr

p

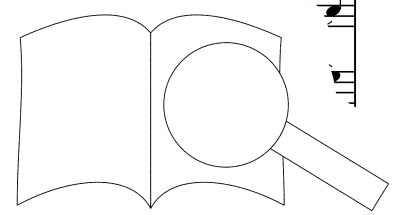
10

tr

p

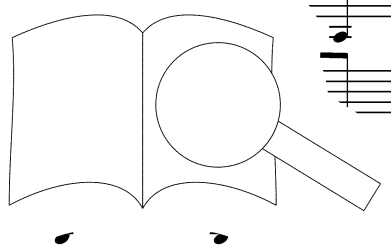
PROBEPARTITUR

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



PROBEPARTITUR

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



Musical score for the first system, consisting of four staves (two treble clefs and two bass clefs) with rhythmic notation.

Musical score for the second system, consisting of four staves (two treble clefs and two bass clefs) with rhythmic notation.

Musical score for the third system, consisting of four staves (two treble clefs and two bass clefs) with rhythmic notation.

Solo  
Wir kom - men, dei - ne Hei - lig - keit, un - end - lich gro -  
We come to praise thy ho - li - ness, e - ter - nal Lord

Solo  
Wir kom - men, dei - ne Hei - lig - keit, un - end - lich gro -  
We come to praise thy ho - li - ness, e - ter - nal Lord

Solo  
Wir kom - men, dei - ne Hei - lig - keit, un - end - lich gro -  
We come to praise thy ho - li - ness, e - ter - nal Lord

Wir kom - men, dei - ne Hei - lig - keit, un - end  
We come to praise thy ho - li - ness, e - ter

- ßer Gott, zu  
and God

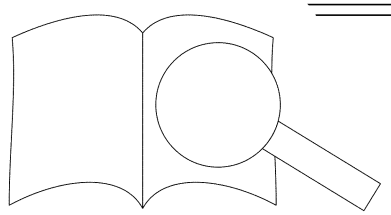
- ßer  
and G.

- rei - sen.  
- migh - ty.

- r Gott, zu rei - sen.  
and God Al - migh - ty.

PROBEPARTITUR

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



men, dei - ne  
to praise thy

Wir, wir kom - men, dei - ne  
Here, we come to praise thy

Tutti  
Wir, wir kom - men,  
Here, here we come to

Tutti  
Wir, wir,  
Here, here,

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

Hei - lig - keit, un - end -  
 ho - li - ness, e - ter

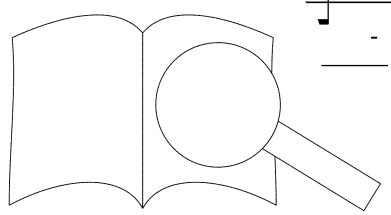
Hei - lig - keit, un - end - lich  
 ho - li - ness, e - ter - nal

gro - ßer Gott, zu  
 Lord and God Al -

gro - ßer Gott, zu  
 Lord and God Al -

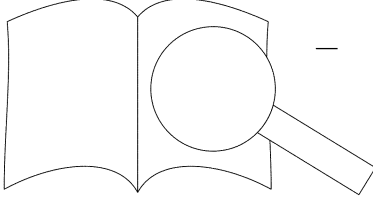
PROBE-PARTITUR

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





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



PROBE-PARTITUR

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

- - - - - sen, un - end - lich \_\_\_  
 - - - - - ty, e - ter - nal \_\_\_  
 - - - - - sen, un - end - lich \_\_\_  
 - - - - - ty, e - ter - nal \_\_\_  
 - - - - - , dei - ne Hei - lig - keit, un - end - lich gro - ßer Gott, un - end - lich \_\_\_  
 - - - - - ty, praise thy ho - li - ness, e - ter - nal Lord and God e - ter - nal \_\_\_

- - - - - keit, un - end - lich \_\_\_ gro - ßer Gott, zu  
 - - - - - ness, e - ter - nal \_\_\_ Lord and God Al

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

Musical score for four staves (treble and bass clefs) with rests.

Musical score for two staves with melodic lines and slurs.

Musical score for three staves with piano accompaniment.

gro - ßer Gott, Lord and God

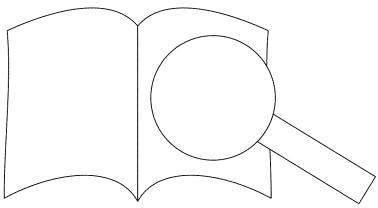
gro - ßer Lord and

zu prei Al - migh

sen; ty;

sen; ty;

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



Musical score for the first system, featuring four staves with rhythmic accompaniment.

Musical score for the second system, featuring two staves with melodic lines.

Musical score for the third system, featuring three staves with piano accompaniment.

Musical score for the fourth system, featuring a vocal line with lyrics.

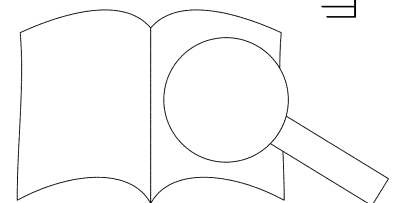
en - end - lich gro - ßer Gott, zu prei - -  
e - ter - nal Lord and God Al - migh - -

Musical score for the fifth system, featuring a vocal line with lyrics.

... - ne Hei - - - - lig - keit, \_\_\_\_\_  
praise thy ho - - - - li - ness, \_\_\_\_\_

Musical score for the sixth system, featuring piano accompaniment.

Musical score for the seventh system, featuring piano accompaniment.



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

un - end - lich gro - ßer Gott, zu prei -  
 e - ter - nal Lord and God Al - migh -

Solo  
 wir kom - men, dei - n  
 we come to praise

ach gro - ßer  
 r - nal Lord and

sen, un -  
 ty, e

and Gott, zu prei -  
 and God Al - migh -

sen, wir kom - men, dei - ne  
 ty, we come to praise thy

sen,  
 ty,

ss, un - end - lich gro - ßer Gott, zu prei -  
 e - ter - nal Lord and God Al - m

prei -  
 - migh

Fl / Ob I

Fl / Ob II

VII

VI II

Hei - - - - - lig - keit, zu - prei -  
ho - - - - - li - ness, Al - migh -

wir kom-men, dei - ne Hei-lig-keit, un - end - lich gro - ßer Gott.  
we come to praise thy ho - li - ness, e - ter - nal Lord and Go

wir kom-men, dei - ne Hei - - lig - keit, un - end - lich gr  
we come to praise thy ho - - li - ness, e - ter - nal

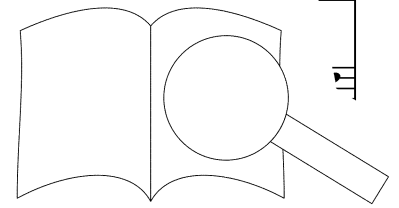
Hei - - - - - lig - keit, un - end - lich  
ho - - - - - li - ness, e - ter - nal

sen;

ty;

ser

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



Tr I

Tr II

Tr III

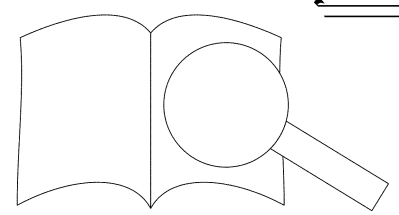
Timp

men, dei - ne  
to praise thy

wir kom - men, dei - ne  
we come to praise thy

wir, here, wir, here, wir kom - men, we come to

Tutti



PROBE-PARTITUR

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



Hei - lig - keit, un - end - lich  
 ho - li - ness, e - ter - nal

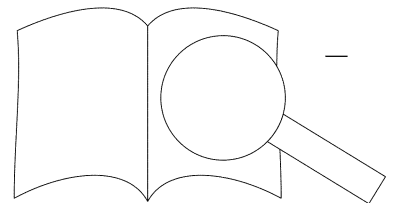
Gott, zu - prei - lich  
 God, Al - migh - ty

Hei - lig - keit, un - end - lich  
 ho - li - ness, e - ter - nal

Gott, zu - prei - lich  
 God, Al - migh - ty

dei - ner, un - end - lich  
 pr - a - se, e - ter - nal

gro - ßer Gott, zu - prei - lich  
 Lord and God, Al - migh - ty



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

Four empty musical staves (treble and bass clefs) for page 85.

First system of musical notation for page 85, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Second system of musical notation for page 85, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Third system of musical notation for page 85, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Fourth system of musical notation for page 85, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

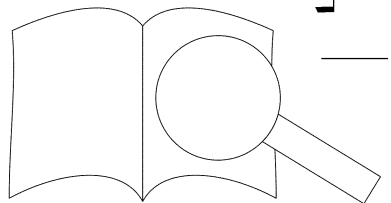
Fifth system of musical notation for page 85, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Sixth system of musical notation for page 85, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Seventh system of musical notation for page 85, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Eighth system of musical notation for page 85, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

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



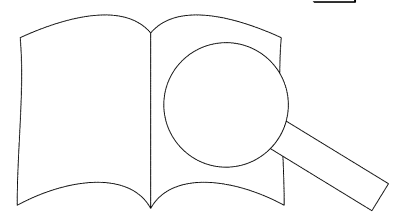
Musical score for the first system, consisting of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music consists of rhythmic patterns with rests, primarily in the right hand.

Musical score for the second system, consisting of two staves. The top staff is a treble clef and the bottom is a bass clef. It features melodic lines with slurs and some dotted lines.

Musical score for the third system, consisting of four staves. The top two are treble clefs and the bottom two are bass clefs. It shows complex melodic and harmonic structures with various note values and slurs.

Musical score for the fourth system, including vocal lines with lyrics. The lyrics are in German and English. The German lyrics are: "sen, wir, ty, here,". The English lyrics are: "sen, wir, ty, here,". The bottom line includes the lyrics: "men, dei - ne - to praise thy".

Musical score for the fifth system, featuring a single bass staff with a melodic line.



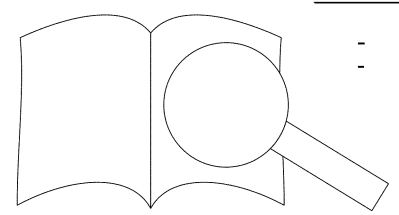
PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

wir,                      wir                      en.                      keit, un - end - lich                      gro - ßer                      Gott,  
 here                      we                                           - ness, e - ter - nal                      Lord                      and                      God

wir,                      e                      Hei - lig - keit, un - end - lich                      gro - ßer                      Gott,  
 here                      thy                      ho - li - ness, e - ter - nal                      Lord                      and                      God

wir                      an - men, dei - ne                      Hei - lig - keit, un - end - lich                      gro - ßer                      Gott,  
                     come to praise thy                      ho - li - ness, e - ter - nal                      Lord                      and                      God

                    lich                      gro - ßer                      Gott,                      zu                      prei -  
 2ss,                      - nal                      Lord and                      God                      Al                      migh -



PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Original evtl. gemindert

Ausgabequalität gegenüber

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

\* Beim „Da capo“ auszuhalten bis T. 99? / Should be sustained until m. 99 in the “Da capo”?

de - nen Hän - den, durch All - macht kannst du es voll - en - den und dei -  
 wrought cre - a - tion, thy might will gain for us sal - va - tion, thy bless -

de - nen Hän - den, durch All - macht kannst du es voll - en - den und dei -  
 wrought cre - a - tion, thy might will gain for us sal - va - tion, thy bless -

de - nen Hän - den, durch All - macht kannst du es voll - en - den und dei -  
 wrought cre - a - tion, thy might will gain for us sal - va - tion, thy bless -

de - nen Hän - den, durch All - macht kannst du es voll - en - den und dei -  
 wrought cre - a - tion, thy might will gain for us sal - va - tion, thy bless -

Fl / Ob I

Fl / Ob II

VI I

VI II

Va

nen Se - ge - tig, kräf - tig wei - sen.  
 ing free - er thou up - on us.

nen - - - - - tig wei - sen.  
 ing - - - - - er on us.

kräf - tig, dei - nen Se - gen kräf - tig wei -  
 show - er, free - ly show - er thou up - on

und dei - nen Se - gen kräf - tig we  
 thy bless - ing free - ly show - er on

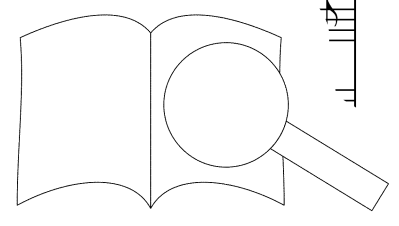


111

114

118

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



*p*

*p*

Tutti

Der An - fang rührt  
Thy hand it was

Tutti

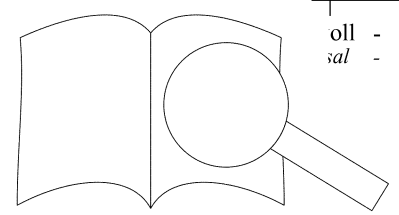
Der An - fa  
Thy hand i

Tutti

Der

rührt von dei - nen Hän - den, durch All - macht kannst du es voll -  
was that wrought cre - a - tion, thy might will gain for us sal -

*p*



PROBEPARTITUR

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



Empty musical staves for piano accompaniment, consisting of four staves (two treble and two bass clefs).

Musical notation for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs) with notes and rests.

Musical notation for piano accompaniment, consisting of three staves (two treble and one bass clef) with notes and rests.

en - den und dei - nen - Se - - - - - tig wei - sen.  
 va - tion, thy bless - ing - f - - - - - er on - - - us.

Musical notation for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs) with notes and rests.

en - den und dei - - - - - tig wei - sen.  
 va - tion, thy bless - - - - - er on - - - us.

Musical notation for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs) with notes and rests.

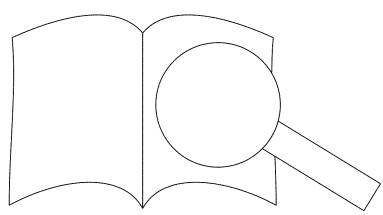
en - - - - - tig wei - sen.  
 va - - - - - er on - - - us.

Musical notation for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs) with notes and rests.

und dei - nen - Se - gen kräf - - - - - tig wei - sen.  
 thy bless - ing - show - er thou - - - - - er on - - - us.

Musical notation for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs) with notes and rests.

Musical notation for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs) with notes and rests.



Da cap

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

# Post Copulationem

## 6. Choral

Corno I  
in Sol / G

Corno II  
in Sol / G

Timpani  
in d-G

Flauto  
traverso I, II

Soprano  
Oboe d'amore I  
Violino I

Alto  
Oboe d'amore II  
Violino II

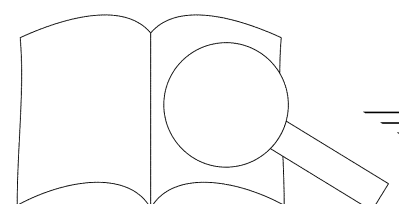
Tenore  
Viola

Basso

Nun dan - ket all und brin - get Ehr, ihr Men - schen in der  
 Now thank your God in songs of love, ye mor - tals here be -

all und brin - get Ehr, ihr Men - schen in der  
 ar God in songs of love, ye mor - tals here be -

Nun dan - ket all und brin - get Ehr, ihr Men - schen in der  
 Now thank your God in songs of love, ye mor - tals here be -



PROBEEPARTITUR

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

Welt, dem, des - sen Lob - der En - gel - Heer im Him - mel stets ver -  
 low; and like the an - gel - choir a - bove your praise and hom - age -

Welt, dem, des - sen Lob - der En - gel - Heer im Him - mel stets  
 low; and like the an - gel - choir a - bove your praise and hor -

Welt, dem, des - sen Lob - der En - gel - Heer im Him - r  
 low; and like the an - gel - choir - a - bove your praise

Welt, dem, des - sen Lob - der En - gel - Heer im mel - stets ver -  
 low; and like the an - gel - choir - a - bove yr and hom - age

Instr.: tr

meldt, mel and stets ver age - meldt.  
 show, and hom - ver age - show.

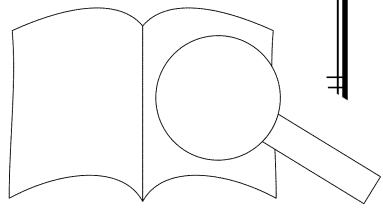
Oboe

meldt, Him - mel stets ver age - meldt.  
 show, praise - and hom - ver age - show.

im Him - mel stets ver  
 your praise - and hom - as


im Him - mel stets v  
 your praise - and hom - a

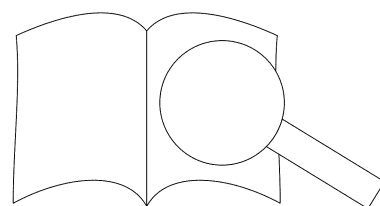
PROBENPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Carus 31.195 \* Va:

\*\* Siehe Vorwort und Krit. Bericht. / See Foreword and Crit. Report.

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



# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

**A.** 23 Originalstimmen. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B). Signatur: *Mus. ms. Bach St 12*.

Der originale Stimmensatz der Kantate gelangte über Carl Philipp Emanuel Bach an die Singakademie zu Berlin und von dort 1855 an die damalige Königliche Bibliothek Berlin, die heutige Staatsbibliothek zu Berlin.

Die Stimmen liegen in einem Umschlag, der von der Hand J. S. Bachs die folgende Aufschrift trägt: *Dem Gerechten muß das Licht immer wieder | aufgehen. | à | 4 Voci | 3 Trombe | Tamburi | 2 Hautbois è | Fiauti | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | Joh: Seb: Bach.*

Ganz oben auf der Seite hat Carl Philipp Emanuel Bach später ergänzt: *Copulations Cantata*. Auf der letzten Seite des Umschlages steht kopfstehend etwas unterhalb der Mitte *Carl*. Vermutlich ruht dies von der Erbteilung 1750 her.<sup>1</sup>

Als Wasserzeichen lassen sich im Umschlag die Buchstaben *AM* (oder *MA*), ohne Gegenmarke, erkennen (NBA IX/1, Nr. 122). Dieses Wasserzeichen ist in zahlreichen Bach-Handschriften aus der Zeit um 1730 (Februar 1727 bis Dezember 1731<sup>2</sup>) belegt. Das Papier deutet damit in eine deutlich frühere Zeit als die Stimmen selbst (s.u.).

Die 23 Stimmen lassen verschiedene Werkfassungen erkennen (siehe Vorwort) und stammen von einer ungewöhnlich großen Zahl an Schreiberhänden. Zahlreiche Versehen – ausgelassene und später angefügte Zeilen, vergessene Satzteile und demzufolge Verweisungen innerhalb der Stimmen, fehlende Tacet-Vermerke u.v.a.m. – zeigen, dass die Schreiber mit einer unzureichenden Vorlage arbeiten mussten (siehe dazu auch unter **B**).

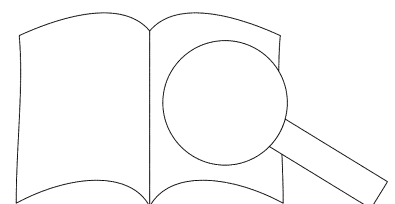
Die Stimmen im Einzelnen (zu Schreibern siehe

- A 1.** *Canto*. (2 Bll.)
- A 2.** *Alto* (2 Bll.)
- A 3.** *Tenore* (2 Bll.)
- A 4.** *Basso* (3 Bll., Bl. 3v unbeschriftet)
- A 5.** *Soprano in Ripieno*. (1 1/3 Bll.) vier Zeilen (Schluss von S... lesen die Überschrift „...“)
- A 6.** *Alto in Ripieno* (1 1/3 Bll.) erkennbar rechts möglicherweise eines „A“ (von einer...)
- A 7.** *Tenore in Ripieno* (2 Bll., Bl. 3v unbeschriftet)
- A 8.** *Basso in Ripieno* (3 Bll., Bl. 3v unbeschriftet)
- A 9.** *Clarinetto* (2 Bll., Bl. 3v unbeschriftet)
- A 10.** *Violino 1* (1 Bg. und ein Papierstreifen)
- A 11.** *Violino 2* (1 Bg. und ein Papierstreifen)
- A 12.** *Viola* (1 Bg.)
- A 13.** *Violoncello* (1 Bg.) Satz 1 beziffert
- A 14.** *Violone*. (1 Bg. und ein Papierstreifen)
- A 15.** *Continuo*. (1 Bg. und ein Bl.), beziffert

- A 13.** *Travers: 1*. (1 Bg. und ein Papierstreifen)
- A 14.** *Travers: 2* (1 Bg.)
- A 15.** *Hautbois 1*. (1 Bg., Bl. 2v leer)
- A 16.** *Hautbois 2* (1 Bg.)
- A 17.** *Violino 1*. (1 Bg.); als später Nachtrag in Satz 1: Passagen der Tromba I von der Hand C. F. Zelters
- A 18.** *Violino 1*. (1 Bg. und ein Papierstreifen)
- A 19.** *Violino 2*. (1 Bg. und ein Papierstreifen); als später Nachtrag in Satz 1: Passagen der Tromba I von der Hand C. F. Zelters
- A 20.** *Viola*. (1 Bg.)
- A 21.** *Violoncello* (1 Bg.) Satz 1 beziffert
- A 22.** *Violone*. (1 Bg. und ein Papierstreifen)
- A 23.** *Continuo*. (1 Bg. und ein Bl.), beziffert

An diesem Stimmensatz sind beteiligt (wir f...hend, auch in der Nomenklatur, NBA IX/1... Johann Sebastian Bach: in Stimme 1–2... Anna Magdalena Bach (1701–1760)... Johann Christian Bach (1735–1782)... 1746–1750): in Stimme 1, 2, ... Johann Nathanael Bammler (ca. 1745–1750): in Stimme 23... Carl Friedrich Barthel (1746–1750): in Stimme 2, 4, 1... Georg Heinrich Bach (1740–1742): in Stimme 1... Anon. L 125: in Stimme 5... Anon. L 126: in Stimme 5... Anon. L 127: in Stimme 6... Anon. L 128: in Stimme 7... Anon. L 144: in Stimme 20... Anon. L 145: in Stimme 4... Anon. L 146: in Stimme 14... Anon. L 147: in Stimme 7... Ein weiterer, unbekannter Kopist notierte Tacet-Vermerke in den Stimmen 2 und 3.

<sup>1</sup> Kohlen... zur Teilung des Bachschen Erbe“, in: *Acht Studien über Bach. Georg von Dadelsen zum 70. Geburtstag*, hg. vom Kollegium des Johann-Sebastian-Bach-Instituts, Wiesbaden 1992, S. 67–75.  
<sup>2</sup> Siehe J. J. Jurr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2. Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976, S. 138f. („MA mittlere Form“).



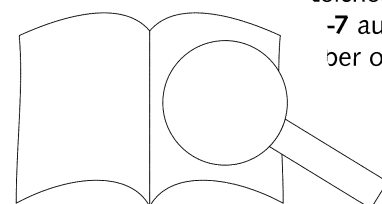
Die Verteilung der Schreiber auf die Stimmen  
(in Klammern: nur Tacet-Vermerk):<sup>3</sup>

		Satz 1	Satz 2	Satz 3	Satz 4	Satz 5	Satz 6
A 1	Canto.	Vt	(Bammler)	(Bammler)	Bammler	J. C. Bach	J. S. Bach
A 2	Alto	L 134	(unbek.)	(unbek.)	(unbek.)	J. C. Bach	J. S. Bach
A 3	Tenore	Barth	(unbek.)	(unbek.)	(unbek.)	J. C. Bach	J. S. Bach
A 4	Basso	L 134	Bammler	Bammler	(Bammler)	L 145	J. S. Bach
A 5	Soprano in Ripieno.	J. S. Bach L 125 L 126	(L 125)	(L 125)	(L 125)	L 125	J. S. Bach
A 6	Alto in Ripieno	J. S. Bach L 127	(L 127)	(L 127)	(L 127)	L 127	J. S. Bach
A 7	Tenore in Ripieno	J. S. Bach L 128 Noah	(Noah)	(Noah)	(Noah)	Noah L 147	J. S. Bach
A 8	Basso in Ripieno	J. S. Bach Noah	(Noah)	(Noah)	(Noah)	Noah	J. S. Bach
A 9	Clarin I.	Vr	Vr	Vr	Vr	Vr	
A 10	Clarin 2.	Vr	Vr	Vr	Vr	Vr	
A 11	Principal.	Vr	Vr	Vr	Vr	Vr	
A 12	Tympana.	Vr	Vr	Vr	Vr	Vr	
A 13	Travers: 1.	L 134	(fehlt)	Bammler	Bammler		
A 14	Travers: 2	L 146	(fehlt)	Bammler	Bammler		
A 15	Hautbois 1.	Vt	(fehlt)	Bammler	Bammler		
A 16	Hautbois 2	L 135	(Bammler)	Bammler	Bammler		
A 17	Violino 1.	Vr	(Vr)	Vr	(J. S. Bach)		
A 18	Violino 1.	Bammler	(Bammler)	Bammler	(J. S. Bach)		
A 19	Violino 2.	L 135	(Bammler)	Bammler		(An- auf extra (el) Bammler	J. S. Bach
A 20	Viola.	Barth	(Bammler)	Bammler		J. S. Bach L 144	J. S. Bach
A 21	Violoncello	L 135	L 135			L 135	J. S. Bach
A 22	Violone.	Barth	Bammler			L 135	J. S. Bach
A 23	Continuo.	J. C. Bach	J. C. Bach 2. Nr. Br		J. C. Bach	J. C. Bach Vr	J. C. Bach

Es lassen sich mehrere Wasserzeichen der kennen:

1. Heraldische Lilie mit ... a-  
be V, umgeben von ... NBA  
IX/1, Nr. 73). Es ... atzes in  
zwei Formen auf ... Abbildun-  
gen). Da br ... einer Stimme  
auftreten ... gleichzeitigen  
Verwend ... igen werden. Das  
Wasser ... partitur **B** sowie ande-  
r ... etzten Lebensjahre Bachs  
... h-Moll-Messe, BWV 232.  
... t auf in den Stimmen **A 1–4**

Gekrönter Doppeladler mit Herzschild auf Steg. Dieses Wasserzeichen lässt sich in den von Bach verwendeten Papieren in verschiedenen Formen und Varianten nachweisen, z.T. mit zusätzlichen Buchstaben. In NBA IX/1 wird das Zeichen in den Ripieno-Stimmen – unter Vorbehalt – der Nr. 67 zugeordnet; Radiographien<sup>4</sup> legen aber eher eine Übereinstimmung mit Nr. 65 nahe. Die einzige datierbare Handschrift mit diesem Zeichen, das Autograph zur Bauernkantate – in NBA IX/1 wiederum nur unter Vorbehalt Nr. 65 zugeordnet – stammt vom August 1742. Nach den Untersuchungen Kaisers handelt es sich aber beim Wasserzeichen der Ripieno-Stimmen und dem Autograph der Bauernkantate um dasselbe Zeichen. Dieses Wasserzeichen ist in NBA IX/1 aufgeführt; A 8 zeigt kein Wasserzeichen, aber offenbar um dasselbe



<sup>3</sup> ... folgen wir weitgehend NBA IX/3; dort etwas genauere Angaben zu den Wechslern. Diese tragen jedoch – ebenso wie noch zu klärende Details der Schreiberzuweisung – nichts zu Textredaktionen bei, können daher hier undiskutiert bleiben.

<sup>4</sup> Rainer Kaiser, „Neue Untersuchungen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* hier S. 208ff.

3. Buchstaben TA... ohne Gegenzeichen (NBA IX/1 deest).<sup>5</sup> Dieses Zeichen ist in den zusätzlichen Papierstreifen der Stimmen **A 7**, **A 8**, **A 13**, **A 18**, **A 19** und **A 21** zu finden – jeweils bruchstückhaft; vgl. die Rekonstruktion des Herkunftsbogens in Krit. Bericht NBA I/33, S. 99.

Aus Papier- und Schriftbefund ergibt sich, dass die Stimmen **A 5–8** aus der Zeit um 1742 stammen (Wasserzeichen der Bauernkantate, Beteiligung des Schreibers Noah). Dass Bach den Anfang des ersten Satzes in allen vier Stimmen selbst eingetragen hat, zeigt, dass die Aufteilung des Chorteils zwischen Soli und Ripieni nicht in der Vorlage notiert war. Da vermutlich bereits mindestens zwei Aufführungen vor 1742 stattgefunden hatten, dürfte diese Aufteilungen im Eingangschor erstmals in der Aufführung um 1742 verwirklicht worden sein. Den Tacet-Vermerken zufolge erklangen zwischen den Chorsätzen ein Bass-Rezitativ, eine Tenor-Arie (erhaltene Fassung: Bass-Arie) und ein Alt-Rezitativ (erhaltene Fassung: Sopran-Rezitativ). Ein zweiter Teil der Kantate wurde in diesen Stimmen mit einem Messer sauber abgetrennt. Zu erkennen ist teilweise noch die Überschrift „Post Copulationem“. An diesen Stimmen sind außer Bach selbst und seinem zeitweiligen Hauptkopisten Noah nur Schreiber beteiligt, die in keiner weiteren Bach-Handschrift nachweisbar sind.

Bei den verbleibenden Stimmen fällt auf, dass die Binnensätze 2–4 (außer Tacet-Vermerke) von Bachs zeitweiligem Hauptkopisten Bammmer geschrieben wurden – mit Ausnahme den Stimmdubletten **A 17** und **A 21** sowie der Continuo-Stimme **A 23**. Die beiden Ecksätze des ersten Teils hingegen stammen wiederum von einer größeren Zahl unterschiedlicher Schreiber, davon wieder einige, die nur aus diesem Stimmensatz bekannt sind. Sowohl das Papier als auch die aus anderen Handschriften bekannter Schreiber deuten auf Bachs letzte Lebensjahre.

Das Kopieren der Stimmen erfolgte offenbar aus verschiedenen Vorlagen, wobei die meisten der Kopisten den wohl unverändert aus einer Vorlage zu ein. den Ecksätze beteiligt waren. Gelegentlich anzutreffen unbeschriebene Systeme, vor allem vor Satz 5, darauf hin, dass die Sätze nicht sukzessive geschrieben, sondern zumindest in einigermaßen vor Eintrag der Binnensätze für die Binnensätze des ersten Satzes 6 wurde fast ausschließlich in **A 23** ist dies

**B.** Teilautographe Partitur. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B). Signatur: *Mus. ms. Bach P 65*.

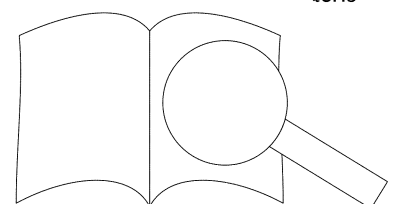
Die Partitur im für ein Vokalwerk J. S. Bach ungewöhnlichen Querformat (23,5 x 36,5 cm) besteht aus 22 Blättern. Das Papier ist nicht von Hand rastriert, sondern es handelt sich um vorgefertigtes, gedrucktes Notenpapier mit 12 Systemen pro Seite. Als Wasserzeichen ist eine heraldische Lilie mit einem Monogramm zu erkennen (Buchstabe V, umgeben von einem brezelartigen Gebilde (NBA IX/1, Nr. 73). Es ist auch das Wasserzeichen des größten Teils der Stimmen **A** und den letzten Lebensjahren J. S. Bachs zuzuordnen.

An der Partitur sind fünf Schreiber beteiligt:

Seite	Satz, Takte	Schreiber
1	Titelblatt	C. P. E. Bach. Das T... Copulations Car... rechten muß... a l 4 Voci l... Hautb. e... l Cont... Kor... Ba... egonnen, chstrichen).
2–17	Satz 1	Ba... egonnen, chstrichen).
18	Satz 1	Ba... egonnen, chstrichen).
19	Satz 1	Ba... egonnen, chstrichen).
20	Satz 1	Ba... egonnen, chstrichen).
21	Satz 1	Ba... egonnen, chstrichen).
22	Satz 1	Ba... egonnen, chstrichen).

Bei den Stimmen lassen die Schreiberwechsel und Irrtümer auch hier auf eine komplizierte Vorlagensituation schließen; diese bestand sicher nicht in einer durchgängigen Partitur. Das für Bach sehr ungewöhnliche Papier mit gedruckten Notenlinien lässt auf eine Entstehung außerhalb des Umfeld der Leipziger Thomaskirche schließen, auch wenn sein Hauptkopist J. N. Bammmer unter den Schreibern ist; vielleicht hier in der Funktion des Privatschülers.

Die Beteiligung Bammmers, die Schriftzüge der autographen Einträge und das Wasserzeichen lassen eine Datierung in die letzten Lebensjahre Bachs zu, jedoch vor Abreise J. C. F. Bachs nach Bückeburg (um die Jahreswende 1749/50), also wohl 1749. Die Schrift auf „nach August“



<sup>6</sup> Yoshitake Kobayashi, „Zur C... Bachs. Kompositions- und... in: *Bach-Jahrbuch* 1988, S. 7–12, hier S. 61.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 213.

C. Handschriftlicher Kantatentext (Fassung IV) sowie autographe Niederschrift von Satz 6. Quelle **B** beiliegend.

Der Querformatpartitur **B** liegt ein Bogen im Hochformat bei, der den Text der Kantate in einer abweichenden Form mit einem dreiteiligen zweiten Teil enthält (Arie – Rezitativ – Chor; siehe Vorwort und Tabelle S. VII), geschrieben von Johann Christian Friedrich Bach. Im ersten Teil entspricht der Text Fassung V.

Zur Datierung der Hs. siehe Vorwort. Als Wasserzeichen ist ein Doppeladler mit Herzschild mit der Gegenmarke TA... (NBA IX/1, Nr. 64) zu erkennen. Das Zeichen ist in Bachs Handschriften singulär und kann zur Datierung wenig beitragen.

Eine vollständige Umschrift des Textes ist wiedergegeben im Krit. Bericht NBA I/33, S. 105f. Mit einiger Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei den nur textlich erhaltenen Sätzen Arie und Chor um Parodien aus der Kantate „Angenehmes Wiederau“ BWV 30a (siehe Vorwort). Der Kantatentext füllt die ersten zweieinhalb Seiten des Bogens.

Auf der letzten Seite hat J. S. Bach den Schlusschoral der Fassung V in Partitur notiert (ohne Text). Diese Partitur war Vorlage des Ergänzungseintrags in den Stimmen **A** sowie von Zelters Niederschrift des Choralis am Ende der Partitur **B**. Kleinere Differenzen in der 2. Hornstimme zwischen **A** und **C** gehen offenbar auf *ad-hoc*-Veränderungen Bachs beim Ausschreiben der Hornstimme zurück; Zelters Abschrift stimmt an diesen Stellen mit der Partitur überein.

Im Falz des Bogen ist heute ein kleiner Zettel eingeklebt, der von der Hand Zelters zum dem Text des darüberstehenden Schlusschors der früheren Fassung („Höchster, schenke diesem Paar“) die Anmerkung trägt: *Mehr wahrscheinlich ist die Musik dieses | Chors früher auf dere Worte ge- | setzt gewesen. Ein Leipziger Kauf, ist immer noch | hochgeehrt unter solchen Tör begatten, die | noch lange leben werden Namens | leider nicht mehr gedenken könn,*

D. Textdruck einer Hochzeitsm... (Fassung II). Schlossmuseum... Enthalten in Signatur: Bs 2'

Der Textdruck dieser... von Peter Wollny im Bach-... und im Faksimile abge... den Text einer Kirchen-... und Kochischen Hochzeit-Fe... auf dem Titelblatt werde... J. P... J. C. Bach, Cantor | J. P... Neumann, Mus. Instrum. g... xtdichter werden nicht er... stadt gedruckt, doch bei den... dürfte es sich um den Ohrdrufer... op Bach d. J. (1702–1756) und den... en Johann Bernhard Bach (1700–1743) ... en, zwei Söhne von Bachs ältestem Bruder... stoph Bach (17671–1721), bei dem Johann

Sebastian nach dem Tod des Vaters 1695–1700 untergekommen war. Die Hochzeitsfeier dürfte also in Ohrdruf stattgefunden haben. Die damals erklungene Kantate war achtsätzig; fünf Sätze vor und drei Sätze nach der „Copulation“.

Der Satzfolge nach entspricht sie dem von J. C. F. Bach geschriebenen Textblatt (Quelle **C**; siehe Tabelle S. VII), allerdings mit abweichenden Texten, von zwei Ausnahmen abgesehen: Eingangsdictum und Schlusschor des ersten Teiles sind gleich. Während die Übereinstimmung des Dictums gut auf einem Zufall beruhen könnte, kann dies bei dem auf freier Dichtung beruhenden Satz 5 so gut wie ausgeschlossen werden. Wie Peter Wollny im Bach-Jahrbuch 1998 nachgetragen hat,<sup>8</sup> gibt es auffällige Übereinstimmungen im Text des Schlusssatzes der Ohrdrufer Kantate zum Text des Schlusssatzes der Trauungs-kantate BWV 34a „O ewiges Feuer, o Ursprung d...“, was die Annahme einer Aufführung einer K... Bachs zum o.g. Anlass bestärkt.

Zu einigen Abschriften des 19... bach-digital.de. Dort finde... Hauptquellen **A–C**.

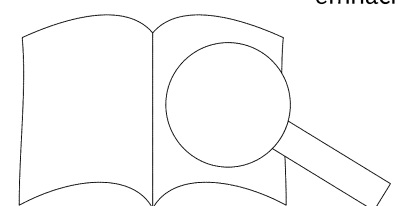
Zur Abhängigkeit

Auch wenn... m... nte, dass die Partitur **B**... n danach den Stimmen... die meisten Teile von **A**... e Abhängigkeit stellt sich... gigkeit charakteristische Ab... elanmerkungen zu entnehmen):

beruhen in Satz 1 vermutlich auf einem... ensatz. **B** weicht an etlichen Stellen cha... von **A** ab und hat häufig gegenüber **A** die... ere Lesart. Es gibt kleinere Textabweichungen, ... g abweichende (und in **B** oft nicht zur Balkung pas... ide) Textunterlegungen sowie Kopierfehler in **B**, die als Systemversehen gedeutet werden müssen (bei gleichzeitig richtiger Lesart in **A**). Eine Abhängigkeit der Stimmen **A** von der Partitur **B** kann ausgeschlossen werden.

Satz 2

Hier spricht die Tatsache, dass der Satz in **B** autograph und korrekturreich eingetragen ist, dafür, dass wir ein Kompositionsautograph vor uns haben, obwohl Satz 2 – nach Ausweis des Tacet-Vermerks in der frühen Stimme **A 6** – in Fassung III (siehe Vorwort) ebenfalls ein Bassrezitativ war. Vor allem in der Continuo-Linie gibt es zahlreiche Korrekturen in **B**; die Stimmen **A** zeigen fast ausnahmslos die Lesart... demnach aus **B** kopiert worde



<sup>7</sup> Peter Wollny, „Neue Bach-Funde“, *Bach-Jahrbuch* 1997, S. 7–50, hier S. 26–36.

<sup>8</sup> Peter Wollny, „Nachb... S. 7–50“, in: *Bach-Jahrbuch* 1998, S. ...–169.



Satz 3

Dieser Satz wiederum kann in den Stimmen keinesfalls von **B** abhängen. Am auffälligsten ist dies im Rhythmus. Viele der in den Stimmen **A** punktiert ausgeführten Stellen sind in **B** unpunktirt notiert. Darüber hinaus bestätigen etliche abweichende Lesarten (in der Regel ist **A** richtiger als **B**) sowie konträre Artikulationsmodelle, dass die Stimmen nicht auf die Partitur zurückgehen können.

Satz 4

Auch Satz 4 war in der frühen Fassung III noch für eine andere Stimmlage konzipiert (siehe Tacet-Vermerk in Stimme **A 8**). Das autographe Schriftbild in **B** sieht hingegen nicht nach einer Neukomposition aus, es könnte sich aber um eine korrekturarme Umarbeitung einer früheren Form des Satzes handeln. Einige kleinere Fehler in den Stimmen **A** lassen sich mit Unklarheiten in **B** erklären, umgekehrt spricht in diesem Fall nichts gegen eine Abhängigkeit der Stimmen **A** von **B**.

Satz 5

Satz 5 wiederum kann in **A** kaum auf **B** zurückgehen. Es gibt zahlreiche charakteristische Abweichungen, die eine solche Abhängigkeit erneut ausschließen – sowohl echte Fehler in **B** als auch Varianten.

Satz 6

Der Schlusschoral ist in **B** erst wesentlich später von C. F. Zelter eingetragen worden (nach **C**) und kann daher den Stimmen **A** nicht als Vorlage zur Verfügung gestanden haben. Nichts hingegen spricht gegen die Abhängigkeit dieses Satzes in den Stimmen **A** von der autographen Niederschrift in **C**. Einige Abweichungen in der 2. Hornstimme wären als *ad-hoc*-Änderungen Bachs beim Ausschreiben der Stimmen zu deuten; der Choral ist in fast allen Stimmen autograph eingetragen.

Binnenabhängigkeiten innerhalb des Stimmensa.

Die oft fehlerhaften Stimmen **A** erla... es. Stimmen von **A** als abhängig von... indem die Kopien alle Fehler der... zusätzliche Fehler aufweisen. hängigkeitsverhältnis aussr... mehrfach angedeuteten... ist dies jedoch nicht in alle.

Satz	Vorlage
1	A 15 (C) A 15 (C)
2	A 21 (Vc), A 22 (Vne) A 17 (VI I) A 21 (Vc), A 23 (Bc) A 21 (Vc) A 13 (Fl I) A 14 (Fl II) A 21 (Vc)

Die jew... Kopien wurden verglichen, aber zur Edition nicht herangezogen.

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.<sup>9</sup> Instrumentenangaben und Satztitle werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert.

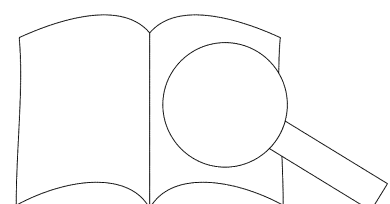
Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – z.B. die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel, Ergänzung bzw. Tilgung von Warnungsa... moderne Orthografie beim Singtext – hinaus in geeigneter Weise dokumentiert. Änderungen, etwa die Ergänzung von im dynamischen Bezeichnungen, Star... gen aufgrund eindeutiger Analyse behutsam erfolgen, werden... tisch (durch Kleinstich, Kur... Klammern) gekennzeichnet. Bericht keiner geson... Einzelanmerkungen werden... edition von den Quellen... jede zwischen den Quellen

III.

...ion ist der Stimmensatz **A**. Le... Satz 4 kommt **B** als Vorlage für die... (s.o.), für Satz 6 die autographe Par... Sätze wurden sowohl die Stimmen als... herangezogen; zu den anderen Sätzen... ausgewählte Lesarten von **B** mitgeteilt, als Be... die Eigenständigkeit von **A**. Nicht verwendet wur... auch die Stimmdubletten; siehe dazu im Abschnitt... die Quellen die Übersicht zur Binnenabhängigkeit in... innerhalb von **A**.

Abkürzungen:

- A = Alto, B = Basso, Beziff. = Bezifferung, Bc = Basso continuo, Bg. = Bogen bzw. Bögen, Fl = Flauto, Haltebg. = Haltebogen, Ob = Oboe, Obda = Oboe d'amore, rip = ripieno, S = Soprano, SBA = Stuttgarter Bach-Ausgabe, T = Tenore, T. = Takt, Timp = Timpani, Tr = Tromba, Va = Viola, VI = Violino.
- Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause; Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Quelle: Lesart/Bemerkung.



<sup>9</sup> *Editionsrichtlinien Musikforschungsinstitute in der G* Bernhard R. Appel und J Landgraf, Kassel 2000 (= *N* der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 30)

Satz 1

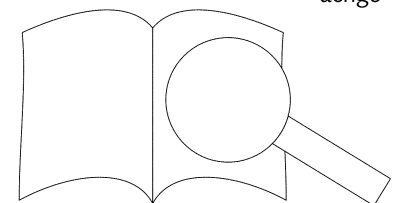
Enthalten in allen Stimmen **A** und in **B**. In Stimme **A 23** ist der Satz mit *Tutti* überschrieben; in allen anderen Stimmen **A** trägt er keine Überschrift. Alleinige Quelle für unsere Edition ist der Stimmensatz **A**; ausgewählte Lesarten der Partitur **B** werden mitgeteilt, um die Unabhängigkeit der Stimmen von der Partitur zu belegen.

Die Bezifferung folgt Stimme **A 23**. In ihr finden sich häufig Vorzeichenverwechslungen (vor allem ♭ statt ♮); möglicherweise stammt die Bezifferung ursprünglich aus einer verschollenen, transponierten Orgelstimme. Diese Abweichungen werden nicht einzeln angezeigt. Häufig stehen die Ziffern etwas zu weit rechts (eher zwischen den Notenn); auch darüber wird nicht im Einzelnen berichtet.

Lesarten der Zweitstimmen **A 13–14**, **A 17** und **A 21** bleiben unberücksichtigt.

1		<b>A 15–16:</b> Taktzeichen ♪ statt ♩
2	Fl/Ob II 2	<b>A 16:</b> <i>h<sup>1</sup></i> statt <i>g<sup>1</sup></i>
2	Fl/Ob II	<b>A 16:</b> ohne Artikulationspunkte
4	Tr II 6	<b>A 10:</b> ♭ statt ♮
4	Fl/Ob II 1–3	<b>A 16:</b> $\text{♪♪♪}$ statt $\text{♪♪♪}$
5	Bc 7	<b>A 23:</b> Beziff. $\frac{6}{4}$ , siehe aber VI II
5	Bc 8	<b>A 23:</b> ohne #
8	VI II 1	<b>A 19:</b> ♯ statt ♭
10	Timp 4–5	<b>A 12:</b> $\text{♪♪}$ statt $\text{♪♪}$
10	Bc 5	<b>B:</b> <i>cis</i> statt <i>A</i>
11	Timp	<b>A 12:</b> die Figur ♯ $\text{♪♪♪}$ ♯ 1x zuviel notiert
13	Timp 1	<b>A 12:</b> ♯ ♯ statt ♯
14	Bc 6	<b>A 23:</b> Ziffern zu weit links ( $\frac{6}{4}$ auf 5, $\frac{5}{4}$ auf 6)
15	Bc 8	<b>A 23:</b> Beziff. 7 bereits zu 6
16	Ob II 7	<b>A 16:</b> <i>g<sup>1</sup></i> statt <i>fis<sup>1</sup></i> ( <b>B:</b> hat das naheliegende <i>fis<sup>1</sup></i> )
17	B solo 1–4	<b>A 4:</b> Bg. erst ab 2
18	S solo, S rip 3–7	<b>A 1, A 5:</b> Bg. nur bis 6
18	A solo 1–4	<b>A 2:</b> Bg. nur bis 2
18	Bc 6	<b>A 23:</b> Ziffern zu weit links ( <i>f<sup>f</sup></i> auf 6)
19ff.	Singstimmen	<b>B:</b> häufig „wird das Licht das Licht“
22	Fl/Ob II 1–3	<b>A 16:</b> Terz höher / ohne Halt
22	S rip 3–7	<b>A 4:</b> Bg. nur bis h <sup>1</sup> (mangel)
27	S solo 5	<b>A 1:</b> <i>e<sup>2</sup></i> <i>s<sup>1</sup></i> gemindert zum
27	Bc 7	<b>A 1:</b> <i>s<sup>2</sup></i> statt am und <b>B</b>
28	Bc 1	
28	Bc 2	
29	B solo 7, 8	...5 mit); siehe aber ...2 ohne #, alle vor-
30f.		...is Taktende
30f.		#; # vor 3–4 im Vorzeichen- in der Zeit nicht zwingend er- reich, # vor 6–7 eigentlich zu er- arten; # vor 6 durch Beziff. bestätigt, # vor 14 durch A rip.
	Fl/...	<b>A 16:</b> $\text{♪♪♪}$ statt $\text{♪♪♪}$
		<b>A 16:</b> <i>e<sup>1</sup></i> statt <i>fis<sup>1</sup></i> (siehe aber VI II)
		<b>A 23:</b> hinter # der Beziff. waagrechter Strich mit unklarer Bedeutung
35	S solo 1–3	<b>A 1:</b> $\text{♪♪♪}$ statt $\text{♪♪♪}$ ; 2. Note <i>a<sup>1</sup></i> statt <i>h<sup>1</sup></i> ; siehe S rip

37f.	B solo	<b>A 4:</b> ganzer T. 37 und T. 38, 1. Note, ohne Text, T. 38, 2. Note, Text „hen“, siehe aber B rip; dessen Textverteilung entspricht auch der Balkensetzung im B solo
39	S Solo 4–8	<b>A 1:</b> Bg. nur zu 7–8
40	Fl/Ob II 16	<b>A 14:</b> Note fehlt (Papierschaden), siehe aber Ob II
40	T rip 5–6	<b>A 7:</b> statt dessen ♭ <i>e<sup>1</sup></i> , siehe aber T solo (auch <b>B</b> wie T solo)
40	B rip. 4–7	<b>A 8:</b> mit Bg.
41	S 3–4	<b>A 5:</b> ohne Haltebg.
43	Fl/Ob I, VI I, S	<b>A</b> und <b>B:</b> Uneinheitlichkeit des letzten Taktviertels entspricht den Quellen
43	A 4–5	<b>A 2:</b> ohne Haltebg.
43	B	<b>A 4:</b> ohne Bg.; <b>A 8:</b> Bg. nur bis Taktende
43f.	T	<b>A 7:</b> ohne Haltebg. zu T. 44
43	B 10–13	<b>B:</b> statt dessen ♭ <i>a</i>
44	VI I, II 8–13	<b>A 17–19:</b> Notation $\text{♪♪♪}$ 7 und <b>A 19</b> allerdings ohne ons-
45	Tr II 6	<b>A 10:</b> Pause fehl <sup>t</sup>
45	VI I 8–13	<b>A 18:</b> Rhythmu vgl. aber T
45	S 10	<b>A 1, A 5</b>
45	A 11	<b>A 6:</b> ...
45	T 12	<b>A</b> ...
46	Tr II 3	... <i>d<sup>2</sup></i> ... <i>we<sup>1</sup></i> ... zu 7? Siehe
46	Bc 8	... <i>d<sup>2</sup></i> ... <i>we<sup>1</sup></i> ... zu 7? Siehe
47	S 2	... <i>s</i> ... <i>sta</i> ...
48	Fl/C	... <i>tr</i> ...
48	S	<b>A</b> ... <b>A</b> ...
49		... <b>A 16:</b> ... statt $\text{♪♪♪}$
49		... <i>d<sup>1</sup></i> ... statt $\text{♪♪♪}$
51		... ohne #, siehe aber Tr I
		... ohne Bg.
		<b>A 2:</b> ♯ statt ♭
		<b>A 7:</b> ♯ (wie T solo), in SBA angeglichen an die anderen Ripieno-Stimmen
		<b>A 20:</b> <i>e<sup>1</sup></i> statt <i>d<sup>1</sup></i> (so in <b>B</b> )
		<b>A 1:</b> <i>d<sup>2</sup></i> statt <i>cis<sup>2</sup></i> (so in <b>B</b> )
		<b>A 2:</b> eher <i>a<sup>1</sup></i> statt <i>gis<sup>1</sup></i> , wir folgen der harmonischen Wahrscheinlichkeit; <i>gis<sup>1</sup></i> auch in <b>B</b>
		<b>A 23:</b> Beziff. 7, siehe aber VI I
		<b>A 19:</b> <i>a<sup>1</sup></i> statt <i>h<sup>1</sup></i> ( <b>B</b> hat ebenfalls <i>a<sup>1</sup></i> ), siehe aber S, A
		<b>B:</b> <i>D</i> statt <i>A</i>
		<b>A 9:</b> <i>h<sup>1</sup></i> statt <i>c<sup>2</sup></i>
		<b>A 15, A 18:</b> <i>e<sup>2</sup></i> <i>d<sup>2</sup></i> statt <i>d<sup>2</sup></i> <i>cis<sup>2</sup></i> , in <b>A 18</b> korr. in Lesart SBA; siehe auch S
		<b>A 5:</b> ♯ ♯ statt ♯ ♯
		<b>A 2:</b> <i>a<sup>1</sup></i> statt <i>e<sup>1</sup></i> , siehe aber B, Bc; wir folgen <b>B</b>
		<b>A 23:</b> Beziff. zu weit links (eher unter 1)
		<b>A 18:</b> ♮ statt # (4 mit #)
		<b>A 2:</b> ohne Haltebg.
		<b>A 6:</b> ohne ...
		... nachge-
82	S 1–2	
82f.	S 6	
83	S 5–6	
83	A 5	
84	S 4–8	
85	Va 1	
85	A	





- 8 Bc 16 B: statt Notenkopf nur Strich; Hals und # fehlen
- 8 Bc 16–18 A 23: Notengruppe fehlt
- 8 Bc 22 B: ohne #
- 9 Bc 7 A 23: ohne #
- 11 B 5–6 B: ohne Bg., vorhanden in A 4
- 13 Bc 9–14 B: ohne Bg., vorhanden in A 23 und A 23a
- 13 Bc 15–16 B: undeutliche Korrektur, gültige Lesart  $\text{♩ } e?$ ; A 23:  $\text{♩ } e c$  (mit  $\sharp$ ), A 23a:  $\text{♩ } e cis$  korr. in H (oder umgekehrt)
- 14 Bc 5–8 B, A 23a: A *Fis Fis A* (in B Tonhöhen sehr undeutlich), in A 23a, korr. in die plausible Lesart H G G H (= SBA), A 23: A *Fis G H*

Satz 3

Enthalten in den Stimmen A 4, A 13–23 und B. Die Satzüberschrift lautet *Aria*, z.T. mit Angabe der Besetzung (Tacet-Vermerk von A 3); in A 21 fehlt eine Satzüberschrift. In den Stimmen A 6 und A 7 lautet der Tacet-Vermerk *Aria Tenore tacet* bzw. *Aria Ten: tacet*. Da diese Stimmen aus einer frühen Quellenschicht herrühren, kann man daraus schließen, dass an dieser Stelle in der früheren Fassung (III) eine Tenor-Arie stand; siehe dazu oben.

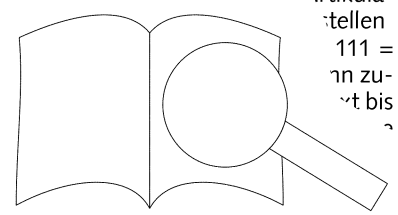
In B ist die Arie auf 5 Systemen ohne Besetzungsangaben notiert. Nach dem Rezitativ steht *Aria sequitur*; eine zusätzliche Satzüberschrift ist nicht vorhanden. Nur die erste Akkolade (T. 1–11) ist autograph als korrektorenlose Reinschrift eingetragen, der Rest von J. C. Bach (mit zahlreichen, teils durch Überklebungen ausgeführten Korrekturen).





Lesarten der Dubletten A 17, A 21 und A 23 bleiben wieder unberücksichtigt. Abweichung der übrigen Stimmen A von B werden nur in kleiner Auswahl mitgeteilt, um deren Unabhängigkeit von der Partitur B zu belegen.

Die Holzbläserstimmen sind teilweise unspielbar (siehe Vorwort). Wir nehmen an, dass die Oboenstimmen (Satz 4) auf der Oboe d'amore zu spielen sind. Für die weite Strecken zu tief liegenden Flöten geben wir Stimmen Alternativlesarten an, sofern man nicht ganz auf die Flöten verzichten will.

- 1 alle  $f$  nur in A 18
- 5 Fl/VI I 1–2 A 17 mit Bg. (Parallelstellen)
- 7 Fl/VI I 1 A 13:  $\text{♩ } sta^{++}$
- 7 Bc 3 A 22:  $a$
- 9 Fl/VI I A 18:
- 10 Fl/VI II A
- 12 Fl/VI I A 1. siehe auch
- 15 Fl/VI I
- 18 Fl/VI I
- 18 Fl/VI I Bg. ab 2. Note
- 20
- 22 könnten auch als Triole gelten. Wir folgen der Lesart von punktierten Umfeld glaubhafter
- nur  $p$  statt  $pp$
- A 20: ohne Artikulationspunkte
- A 18: Bg. erst ab 4
- A 14: Bg. zu 1–3 und 4–7, Artikulationspunkte wie SBA; A 19: ohne Bg., Artikulationspunkte nur zu 2–3; SBA gleicht an Fl/VI I an
- 32 Va, Bc A 20, A 22: ohne Artikulationspunkte

- 35 Fl/VI II A 19: ohne  $f$
- 37 Fl/VI I 1–2 A 13: ohne Bg.; A 18: Bg. zu 2–3 statt 1–2
- 38 Fl/VI I 3–4 A 13: 3. Note 32tel, 4. aber ohne Augmentationspunkt, Artikulationspunkte nur in A 13
- 41 Va A 20: Bg. recht kurz mittig im Takt
- 42f. Bc A 22: 2. Takthälfte T. 42 und erste Hälfte T. 43 ausgelassen (in allen drei Bc-Stimmen) und nachträglich über dem System ergänzt, wohl von J. S. Bach
- 43 Fl/VI I 1–2 A 13: ohne Bg.
- 46 Bc A 22: ohne  $f$
- 49 Ob I, Fl/VI I A 13, A 15, A 18: Bg. mit Punkten zu 2–3 und 4–7; angepasst an Parallelstellen in T. 4, 74, 106 und 143
- 50 Ob I A 15:  $\text{tr}$  erst zu 2
- 50 Fl/VI I  $\text{tr}$  nur in A 13
- 50 Bc A 22: Artikulationspunkte nur zu 2–3 (in A 23 auch zu 4–7)
- 53 Va A 20: Bg. recht kurz mittig im
- 55 Fl/VI I 1–2 A 18:  $\text{♩ } \text{sta}$  statt  $\text{♩ } \text{sta}$
- 56 Fl/VI I, II, Va, B, Bc B: ab hier häufig  $\text{♩ } \text{sta}$
- 56 Fl/VI I 5–8 A 13: ohne Bg.
- 57 Fl/VI I 1–2 A 13: ohne Bg.
- 59 Fl/VI I A 13: ohne  $r$
- 60 Fl/VI I 1–2 A 13: ohr
- 62 Fl/VI I 1–2 A 13:  $\text{c}$
- 62 Va 3–6 A 20:  $\text{sta}$
- 66 Bc A
- 68 Fl/VI I
- 69f. Va  $\text{sta}$  an allen anderen
- 71 B 3  $\text{sta}$
- 72 Pa
- 72  $\text{sta}$
- $\text{sta}$  korr. in *eis*, 2. Note *Eis*;  $\text{sta}$ , dort 1. Note *fis* (unten ver-  $\text{sta}$  in/aus  $e$  ?), 2. Note *Ais* (gestri-  $\text{sta}$  Lesarten *Fis* und *E*). Offenbar unklar  $\text{sta}$  Vorlage. SBA folgt B.
- A 13, A 15, A 18: Bg. zu 2–3 und 4–7; angepasst an Parallelstellen
- A 15:  $\text{♩ } \text{sta}$  statt  $\text{♩ } \text{sta}$
- A 14: nur 1 Bg. zu 1–3
- A 13, A 15, A 18, A 20: ohne Artikulationspunkte
- A 22: A
- A 18: 1. Bg. zu 2–4 statt 1–3, 2. Bg. zu 5–8; 4 ohne Artikulationspunkt
- A 20: Note herausgebrochen; SBA folgt B.
- A 22: Bg. nur zu 1–2, angeglichen an T. 4
- B: Textverteilung abweichend:
- $\text{sta}$
- 84 Va A 20:  $\text{♩ } \text{sta}$  statt  $\text{♩ } \text{sta}$  (so auch B)
- 85 Va A 20:  $\text{♩ } \text{sta}$  statt  $\text{♩ } \text{sta}$
- 88 Fl/VI I 1–4 A 18: ohne Bg.
- 88 B 1–4 A 4: Bg. kurz, erst ab 2?
- 90 Fl/VI I A 13: nur  $p$  statt  $pp$
- 93 Va A 20: Takt 2x eingetragen
- 101 Fl/VI I A 13: ohne Bg. ohne Artikulationspunkte; A 19: ohne Bg. ohne Artikulationspunkte
- 107 Fl/VI I B:  $\text{sta}$  111 =  $\text{sta}$  an zu  $\text{sta}$  bis  $\text{sta}$



- 108 Fl/VI I 1–8 **A 13**: ohne Bg.  
 109 Fl/VI I 5–6 **A 13**: ohne Artikulationspunkte  
 111 Fl/VI I **A 18**: Bg. erst ab 4 (Artikulationspunkte ab 2)  
 112 Fl/VI I **A 13**: Bg. zu 2–3 und 4–7, ohne Artikulationspunkte; **A 18**: Bg. erst ab 4 (Artikulationspunkte ab 2); angepasst an Parallelstellen  
 112 Fl/VI II **A 14**, **A 19**: Bg. zu 2–3 und 4–7; Artikulationspunkte nur zu 4–7; angepasst an Parallelstellen  
 113 Fl/VI I 1–2 **A 13**: ohne Bg.  
 114 Fl/VI I 1–2 **A 13**: ohne Bg.  
 117 Fl/VI I 1–4 **A 13**: nur 1 Bg. zu 2–4  
 117 Bc 4 **A 22**: *g* statt *fis*  
 118 B 2–3 **B**: *a* <sup>d1</sup> statt *d*<sup>1</sup> *d*  
 118 Bc 3 **A 22**: *c* statt *H*, in **B** *c* korr. in *H*  
 119 Fl/VI I 1–2 **A 18**: ohne Bg.  
 122 Fl/VI II 1–2 **A 14**, **A 19**: ohne Artikulationspunkte  
 122 Bc 1–2 **A 22**: ohne Artikulationspunkte  
 124 Fl/VI II **A 14**: Bg. zu 1–3 und 4–7; **A 19**: Bg. zu 1–2 und 2–7; angepasst an Parallelstellen  
 126 Fl/VI I **A 13**: ohne *f*  
 126 Fl/VI I **A 18**: ohne Artikulationspunkte  
 126 Va, Bc **A 20**, **A 22**: ohne Artikulationspunkte  
 128 Fl/VI I **A 18**: ohne Bg.  
 128 Fl/VI II 1–2 **A 19**: ohne Bg.  
 130 Fl/VI I **A 18**: ohne *p*  
 131 Fl/VI I 1–4 **A 13**: ohne Bg.  
 132 Fl/VI I **A 18**:  mit Bg. zu 1–2, 2–3 und 4–8, Artikulationspunkte zu 4–8; **A 13**: Rhythmus wie SBA, Bg. wie **A 18**; SBA gleicht an T. 38 an (**B**: , ohne Bg.)  
 133f. Fl/VI II **A 19**: Bg. jeweils zu 1–2, **A 14**: Bg. eher zu 2–3; siehe auch T. 39f.  
 136 B 1–3 **A 4**: Textsilbe „Freu-“ fehlt  
 139 B 5–7 **A 4**: Bg. nur zu 5–6  
 144 Bc **A 22**: Bg. zu 1–4 statt 2–6; angepasst an T. 5  
 145 Bc **A 22**: Bg. nur zu 1–3  
 147 Fl/VI I 3 **A 13**: mit überzähligem *f*  
 147 Fl/VI II 1–2 **A 14**: ohne Bg.  
 147 Va **A 20**: Bg. zu 1–3 statt 1–2 und 3–4  
 148 Va **A 20**: Bg. zu 1–3 statt 1–4  
 151 Fl/VI I 5 **A 18**:  statt   
 152 Fl/VI I 1–4 **A 13**: ohne Bg.

#### Satz 4






Enthalten in den Stimmen **A 1**, **A 13**

Wie oben dargelegt, dürfte bei der Niederschrift in **B** Vorlagenfehler sein.

Die Satzüberschrift lautet *Soprano*. In den Stimmen **A 15** und **A 16** mit dem Titel *2 d'Amour*. In Partitur für Oboe d'amore klingen die Stimmen für Oboe d'amore als *Recitativo*.

Die Besetzung enthält Singuläre Fehler, die in **B** nicht berücksichtigt sind.

- 3 **A 15**: *d*<sup>1</sup> statt *e*<sup>2</sup>; in **B** Notenkopf zu tief  
 3 **A 15**: Notenkopf sehr hoch, *fis*<sup>2</sup>? Allerdings melodisch und harmonisch unwahrscheinlich  
 3 **A 15**: *d*<sup>1</sup> statt *e*<sup>1</sup>; in **B** ebenfalls eher *d*<sup>1</sup> als *e*<sup>1</sup>; *e*<sup>1</sup> ist allerdings harmonisch unwahrscheinlich

- 4 Obda I 2–3 **B**: , letzte Note über letztem Achtel des S notiert; der Schreiber von **A 15** glücklicherweise dieses Versehen aus, indem der Punkt der 2. Note weggelassen wurde  
 7 Fl I 1 **A 13**:  statt ; Notation in **B** missverständlich  
 7 Fl II 4–5 **B**: Notenköpfe tief, auch als *d*<sup>2</sup> *c*<sup>2</sup> lesbar; **A 14**: 4 fehlt  
 8 Bc **A 23**: Beziff. *s*, die Harmonie verlangt allerdings die *s* bereits am Anfang des Taktes  
 10 Fl II 11 **A 14**, **B**:  statt   
 11 Obda II 2 **B**: nach dem 3. Viertel von T. 11 Seitenwechsel, daher ist die Halbe aufgespalten in 2 Viertel, deren 2. Bach auf der neuen Seite eine Terz zu hoch eingetragen hat (mit Haltebögen zur vorhergehenden wie zur folgenden Note)

#### Satz 5

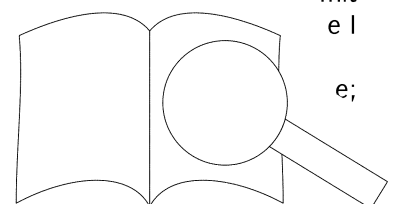
Enthalten in allen Stimmen **A** und in **B**. Satz **A 4**, **A 9–12**, **A 17**, **A 18**, **A 20–23** und **B A 14** und **A 19** hingegen *Chor.*, in der keine Satzüberschrift. In der Stimme **A 15** weist zusätzlich *Hautbois* wieder die normale Oboe entsprechend Hinweis.

In einigen Stimmen befindet sich eine Seite, obwohl die Seite davon keine Satzüberschrift ist (**A 14**, **A 16** und **A 19**). Der Niederschrift des – auf der Seite übernehmenden – Satz **A 19** beginnt zudem die Stimme **A 19** jeweils mit einer Korrektur des Satzes hat Bach später auf dem System (**A 18**) bzw. auf einem System. Der Grund hierfür ist nicht bekannt, in diesem Taktbereich Besonderheiten zunächst ebenfalls mit den Takten **A 19**, diese dann durchstrichen und auf der Seite mit T. 1 begonnen (siehe Quellenbeschreibung), dieser dann fortlaufenden Niederschrift ist Platz für etwa 2 Takte leer geblieben, mit T. 37 dann die folgenden Seite; dies lässt auf eine Seite mit mehr ermittelbare – Besonderheit der gemeinsamen Vorlage schließen.

In der Viola-Stimme **A 20** ging Bach wohl von demselben Fehler aus und ergänzte auf den freigebliebenen Systemen der Vorseite die T. 1–34, obwohl diese in der Va gar nicht fehlten. Die Verwirrung in dieser Stimme wird komplett dadurch, dass Bach dann die scheinbar falschen Pausen zu Anfang der Stimme ausstrich, womit der Übergang zu passen scheint, tatsächlich aber folgen erneut (nach der gestrichenen Pause) die Takte 3ff.

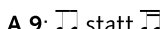
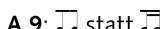
**B** enthält keine Besetzungsanweisungen, für die vier Holzbläser stehen zwei unbezeichnete Systeme zur Verfügung; die zweite Holzbläserstimme steht mit der Violine II statt, wie *colla parte*.

In den Stimmen fehlen in der darüber wird nicht berichtet. In den Stimmen stehen irgendwo in der jedoch zumeist klar und parallelstellen hinreichend belegt. Wir berichten darüber in...





Folgenden nicht im Einzelnen. Von **B** teilen wir nur ausgewählte Lesarten mit, um die Unabhängigkeit der Stimmen **A** von der Partitur **B** zu belegen.



Die Stimmdoubletten **A 13**, **A 14** und **A 21** bleiben im Folgenden unberücksichtigt. **A 17** kann in diesem Satz keine Kopie aus **A 18** sein (siehe v.a. T. 43ff.) und wird daher berücksichtigt.

5 Tr I 4–5 A 9:  statt 

8 Bc 2 A 22: *d* statt *e*

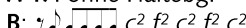
9 Fl/Ob I 3–5 A 15:  statt 

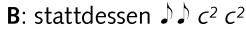
10 Va A 20: Bg. in der vorangestellten autographen Niederschrift dieser Takte vorne zu lang (fast ab 1), in der Kopisten-niederschrift ganz ohne Bg.; siehe T. 12

13 Tr II 2–3 A 10:  statt 

13f. Va 2–3 A 20: Haltebogen nur in der autogra-phen Niederschrift dieser Takte vorhan- den

14 VI I 2–3 A 17: ohne Haltebg.

15 Tr II B:  *c² f² c² f² c²*

16 Tr II 5–7 B: stattdessen  *c² c²*

17 Bc 2–3 A 22: ohne Haltebg.

18 Bc 2–3 A 22: ohne Haltebg.

19 VI I A 17: Bg. zu 4–5, 6–7 und 8–9 (statt ein Bg. von 4–9)



21 Timp A 12: *d* statt *c*

22f. A A 2: Bg. beginnt erst bei letzter Note in T. 22

26 B A 4: Text „-ber“ zu letzter Note, Bal- kung aber wie SBA

29 Bc 6 A 22: ohne *h*

30 Bc 3 A 22: *cis* statt *H*

32 VI I 6 A 17:  statt 

32 VI II, Va A 19–20: ohne Artikulationspunkte

35 Va A 20: mit Bg. zu 2–6

36 T A 3: Bg. platzbedingt zu kurz (nur bis 2)

37f. VI I, II A 18–19: ohne Artikulationspunkte (h- handen in A 17)

39 Tr II 1 A 10: *c²* statt *d²*, wir folgend (siehe auch T. 7)

39 VI II A 19: ohne Artikulationsr

39 S 3–4 A 5: ohne Bg.

39 A 1–2 A 2: ohne Bg.

40 VI I 2 A 18: ohne *tr* (vorne in

40 Bc 2 A 22: *cis* statt *a*

41 S 5–8 A 1, A 5: *n*


41 Bc 2 A 22:


41f. Fl/Ob I A 1:


42 S 6–9

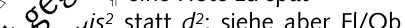
43 Fl/Ob II 1

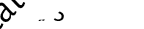
43–58 VI I A 21: *cis* statt *a*; so auch B

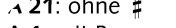
43  *d*: wie VI I; siehe aber

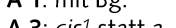
43  *d*.

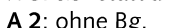
44  *h* eine Note zu spät

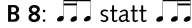
44  *cis²* statt *d²*; siehe aber Fl/Ob I

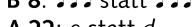
44  *a*: so auch B

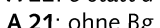
44  *a*: so auch B

44  *a*: so auch B

44  *a*: so auch B

44  *a*: so auch B

51  *a*: so auch B

51  *a*: so auch B

51 Bc 2 A 22: *e* statt *d*

51 Bc 4–9 A 21: ohne Bg.

52 Fl/Ob I A 15: ohne Haltebg. zu T. 53

52 VI II 1 A 19 und B wie SBA; NBA hat eine Kon- jektur zu *a¹* und lässt den Haltebg. von T. 51 weg; da der Quellenbefund ein- deutig ist, nehmen wir die Dissonanz auf der letzten Achtel von T. 51 und der ersten Achtel von T. 52 – zumal mit ein- er Haltebogen – als tolerierbar hin.

52 A 1–4 A 2: ohne Bg.

52 B 3–5 A 8: mit Bg.


52 Bc 2–3, 4–9 A 21: ohne Bg.



53 A 3–5 A 2: Bg. nur zu 4–5


53 T 3–5 A 3: ohne Bg.


55 Fl/Ob I 4 A 15: ohne *#*

58 Bc 3–5 A 22: *cis cis cis* statt *A H cis*

58–67 S, B B: Text auch in diesen Stimmen „wir kommen deine Heiligkeit“ (mit kleineren rhythmischen Anpassungen, v.a. T. 59 (S) bzw. 64 (B), 1–3  „heil-“, damit näher am Thema“ in B, T. 67 „sen“ statt „ke“



65 T 5 A 3:  statt 



67 Bc 3–4 B: stattdessen 




67 Bc 3–6 A 23: 



69f. S B: alle A labisch gro



70 S 1–2




70 A 5–6  *Str*  *nt* textiert


74 VI I 4–5  *ve*  *hnc*


74 B 4  *d*  *da*, allerdings 9 mit *#*; *da*  *nvoll*, wenn davor *c¹*


75  *il*  *ue* zu tief



7  *3*,  *Bg.*



7  *z*,  *z*  *zusammengebakt* (Text wie SBA)



7  *3*: ohne Bg.



7  *3*: ohne Bg.



7  *3*: ohne Bg.



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*



7  *7*  *h* statt *a*

7  *7*  *h* statt *a*

7  *7*  *h* statt *a*

7  *7*  *h* statt *a*


7  *7*  *h* statt *a*

7  *7*  *h* statt *a*

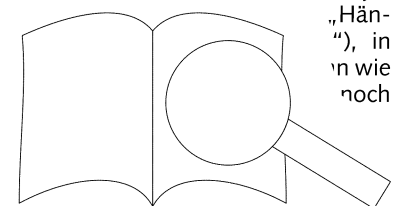
103f. Bc

107 Bc

107 Bc 5–6

110f. VI I 4–9  *g*.

102f. je- „Hän-“, in in wie noch



112	VI I 4–9	<b>A 18:</b> Bg. nur zu 6–9
113	Fl/Ob I 4	<b>A 15:</b> ohne # (7 mit)
113	VI I 4–9	<b>A 18:</b> ohne Bg.
113	Va	<b>A 20:</b> Bg. zu kurz, nur zu 2–5
115	Fl/Ob I 4–9	<b>A 15:</b> Bg. nur zu 6–9
117	Bc	<b>A 22:</b> ohne Bg.
118	VI I 3–6	<b>A 18:</b> ohne Bg.
118–120	VI II, Bc	<b>A 19, A 22–23:</b> ohne Artikulationspunkte, SBA ergänzt nach Va
119	VI I 5–6	<b>A 18:</b> ohne Bg.
119f.	Fl/Ob I	<b>A 15:</b> Bg. jeweils eine Note zu früh (also 1. Bg. bereits letzte Note T. 118 bis 1. Note T. 119, 2. Bg. T. 119, 2–3 etc.)
120	VI I	<b>A 18:</b> ohne Bg.
123	S 3–6	<b>A 5:</b> ohne Bg.
123	A 3–4	<b>A 2:</b> ohne Bg.
123	Bc 3–6	<b>A 22:</b> ohne Bg.
123–130	Fl/Ob I, II, VI I, II, Va	Artikulationspunkte vorhanden in T. 123: <b>A 15, A 20</b> ; T. 124: <b>A 15, A 17, A 20</b> ; ab T. 125: nur noch <b>A 17</b> und <b>A 20</b>
124–126	Bc	<b>A 22:</b> ohne Bg.
126	S 2–3	<b>A 5:</b> ohne Bg.
126	Bc 6	<b>A 23:</b> <i>gis</i> statt <i>ais</i>
128	Bc	<b>A 22:</b> ohne Bg.
129	VI I	<b>A 18:</b> Bg. zu 2–3 und 4–5 statt 3–4 und 5–6
129	VI II 3–4	<b>A 19:</b> Bg. zu 2–3 statt 3–4
130	VI I	<b>A 17:</b> Bg. zu 1–2 fehlt, <b>A 18:</b> Bg. zu 2–3 und 4–5 statt 1–2 und 3–4
130	Va 5–6	<b>A 20:</b> Bg. bereits ab 4
130	T	<b>A 3:</b> Bg. zu weit links (1–2 und 2–3 statt 2–3 und 4–5), Balken wie SBA
130	Bc	<b>A 22:</b> ohne Bg.
131	Bc	<b>A 22:</b> ohne Bg.; <b>A 23:</b> Bg. zu 2–3 und 4–5
132	Fl/Ob II 2	<b>A 16:</b> <i>fis</i> <sup>2</sup> statt <i>e</i> <sup>2</sup>
132	VI II, A 4	<b>A 2, A 5</b> und <b>A 19:</b> ohne #, siehe aber B, Bc
132	Bc	<b>A 22:</b> ohne Bg.
132f.	T	<b>A 6:</b> abweichende Textunterlegung: „wei-“ zu 132.1, „wei-“ zu 133.2; Balken wie SBA
133f.	A	<b>A 2:</b> 133.3 und 134: <i>d</i> <sup>1</sup> statt <i>c</i>
134	VI I, VI II, B, Bc	<b>A 4, A 18, A 19, A 22–23:</b> oh. mentationspunkt

18. Jhs. (er ist in allen geprüften Gesangbüchern gleichlautend).

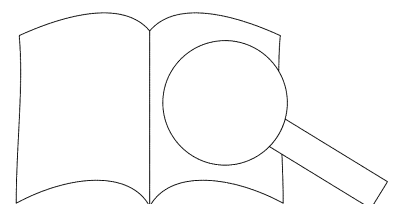
Die Bezifferung in T. 7 steht nur in **C**. In den Differenzen der 2. Corno-Stimme sind als *ad-hoc*-Änderungen Bachs beim Ausschreiben der Stimme anzusehen. In **C** stehen nur folgende Bg.: T. 5 Cor I; T. 6 A; T. 7 Cor I, S, A zu 1–2 und 8–9; T. 9 Cor I.

1–9	T	<b>A 20:</b> keine Bg.
2	Cor II 1	<b>C:</b> $\underline{c}^2 c^1$ statt $\underline{c}^2$
2	A 3	<b>A 2, A 6, A 19:</b> ohne <i>tr</i> ; vorhanden in <b>A 16</b> ; Bg. 3–5 nur in <b>A 19</b>
2	B 1–4	<b>A 8:</b> ohne Bg.
3	Cor II 3	<b>C:</b> $\underline{g}^1$ statt $\underline{f}$ ; Note korr. aus <i>c</i> <sup>2</sup> ?
3	Fl I, II 1–2	<b>A 13:</b> $\underline{g}^1$ statt $\underline{f}$
4	B 2–3	<b>A 8:</b> Bg. aus Platzmangel viel zu weit rechts
5	Cor I 3–4	<b>A 9:</b> ohne Bg.
5	S 3–6	<b>A 15, C:</b> ohne Bg.
5	T 2	<b>A 20:</b> <i>c</i> <sup>1</sup> (mit $\underline{h}$ ) statt <i>d</i> <sup>1</sup>
6	Timp 3	<b>C:</b> ohne Fermate
6	S 2–3	<b>A 15, A 17, C:</b> ohne Bg.
6	B 1–4	<b>A 8:</b> ohne Bg.
7	S 4	<b>A 1, A 5, A 18, C: 15</b> und <b>A 17</b>
7	S 4–6	<b>A 15:</b> ohne <i>tr</i>
7	A 3–4	<b>A 6:</b> ohne Bg.
7	A 5	<b>A 2, A 17</b>
7	A 5–7	<b>A 17:</b> „nc“ statt „ne“
7	A 8–9	<b>A 19:</b> $\underline{g}^1$ statt $\underline{f}$
7	T 8–9	<b>T 8–9:</b> „ne“ statt „nc“
7	B 1–2	<b>B 1–2:</b> „ne“ statt „nc“
7	B 3	<b>B 3:</b> „nc“ statt „ne“
7f.	B	<b>A 8:</b> höhere Variante mit <i>b</i> <sup>2</sup> zu 1–2 und 3–4 in T. 8; höhere Variante; letzte beiden in <b>C</b> zusammengebalkt, in T. 8 nur Zweierbalkungen <b>A 19:</b> $\underline{g}^1$ (korr. aus halber Pause) <b>A 2, A 6:</b> ohne Bg. <b>A 17:</b> Ausweichten für die Ob II steht nur in <b>A 16</b> . <b>A 3:</b> ohne Bg., <b>A 7:</b> Bg. nur zu 2–3 <b>A 18:</b> $\underline{g}^1$ statt $\underline{f}$ <b>A 3:</b> ohne Bg. <b>C:</b> <i>g</i> mit Tabulaturbuchstabe korr. in <i>fis</i> <b>A 8:</b> ohne Bg.

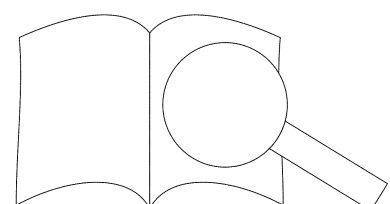
Satz 6

Die autografe Partitur zu diesem Satz stellt der Satz einen später bleibt unberücksichtigt. Der Satz autograph eingetragen. Satz 5, teils auf eir. Platz Satz 3 hat ihn J. C. Bach notiert. Änderungen der Partitur **C** werde Die Satzführ. **A 4–10, A 12, A 17, A 19**. In **A 11** fehlt ein Tacet. **A 9–10** ist zusätzlich zur *U* *se*l vermerkt: *Corne 1* bzw. *gabe der Transposition*); die *ellen* klingend notiert. In **C** trägt *eine* *irift*.

In *er* auf 9 Systemen notiert (ohne hoch-okta. *er*. Es sind weder Besetzungsangaben noch ein Vok. *er* vorhanden. Auch in den Stimmen **A 1–8** ist nur die erste Textzeile unterlegt. Die Vervollständigung folgt verschiedenen Leipziger Gesangbüchern des frühen



- |    |   |     |  |                            |   |
|----|---|-----|--|----------------------------|---|
| 1  | Wie schön leuchtet der Morgenstern                      | 69  | Lobe den Herrn, meine Seele  | 132                        | Bereitet die Wege, bereitet die Bahn              |
| 2  | Ach Gott, vom Himmel sieh darein                        | 70  | Wachet! betet! betet! wachet   | 133                        | Ich freue mich in dir                             |
| 3  | Ach Gott, wie manches Herzeleid                         | 71  | Gott ist mein König  | 134                        | Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß            |
| 4  | Christ lag in Todes Banden                              | 72  | Alles nur nach Gottes Willen   | 135                        | Ach Herr, mich armen Sünder                       |
| 5  | Wo soll ich fliehen hin                                 | 73  | Herr, wie du willst, so schicks mit mir  | 136                        | Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz       |
| 6  | Bleib bei uns, denn es will<br>Abend werden             | 74  | Wer mich liebet, der wird mein Wort halten   | 137                        | Lobe den Herren, den mächtigen König<br>der Ehren |
| 7  | Christ unser Herr zum Jordan kam                        | 75  | Die Elenden sollen essen   | 139                        | Wohl dem, der sich auf seinen Gott                |
| 8  | Liebster Gott, wenn werd ich sterben                    | 76  | Die Himmel erzählen die Ehre Gottes  | 140                        | Wachet auf, ruft uns die Stimme                   |
| 9  | Es ist das Heil uns kommen her                          | 77  | Du sollt Gott, deinen Herren, lieben   | 143                        | Lobe den Herrn, meine Seele                       |
| 10 | Meine Seel erhebt den Herren                            | 78  | Jesu, der du meine Seele   | 144                        | Nimm, was dein ist, und gehe hin                  |
| 11 | Lobet Gott in seinen Reichen<br>(Himmelfahrtsoratorium) | 79  | Gott, der Herr, ist Sonn und Schild  | 146                        | Wir müssen durch viel Trübsal                     |
| 12 | Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen                           | 80  | Ein feste Burg ist unser Gott  | 147                        | Herz und Mund und Tat und Leben                   |
| 13 | Meine Seufzer, meine Tränen                             | 81  | Jesus schläft, was soll ich hoffen   | - BWV 147a, reconstr.      |   |
| 14 | Wär Gott nicht mit uns diese Zeit                       | 82  | Ich habe genung<br>- version for Basso (MS) in C minor<br>- version for Soprano in E minor | - BWV 147, Leipzig version |   |
| 16 | Herr Gott, dich loben wir                               | 83  | Erfreute Zeit im neuen Bunde   | 148                        | Bringet dem Herrn Ehr                             |
| 17 | Wer Dank opfert, der preiset mich                       | 84  | Ich bin vergnügt mit meinem Glücke   | 149                        | Man singet mit Freu                               |
| 18 | Gleichwie der Regen und Schnee                          | 85  | Ich bin ein guter Hirt   | 150                        | Nach dir, Herr, vr                                |
| 19 | Es erhuh sich ein Streit                                | 86  | Wahrlich, wahrlich, ich sage euch  | 151                        | Süßer Trost, m                                    |
| 20 | O Ewigkeit, du Donnerwort                               | 87  | Bisher habt ihr nichts gebeten<br>in meinem Namen  | 152                        | Tritt auf dir                                     |
| 21 | Ich hatte viel Bekümmernis                              | 88  | Siehe, ich will viel Fischer aussenden   | 155                        | Mein Gr   |
| 22 | Jesus nahm zu sich die Zwölfe                           | 89  | Was soll ich aus dir machen, Ephraim   | 157                        | Ich la  |
| 23 | Du wahrer Gott und Davids Sohn                          | 90  | Es reißet euch ein schrecklich Ende  | 158                        | Dr  |
| 24 | Ein ungefärbt Gemüte                                    | 91  | Gelobet seist du, Jesu Christ  | 159                        | ehn   |
| 25 | Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe                  | 92  | Ich hab in Gottes Herz und Sinn  | 160                        | er  |
| 26 | Ach wie flüchtig, ach wie nichtig                       | 93  | Wer nur den lieben Gott lässt walten   | 161                        | er  |
| 27 | Wer weiß, wie nahe mir mein Ende                        | 94  | Was frag ich nach der Welt   | 162                        | er  |
| 28 | Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende                      | 95  | Christus, der ist mein Leben   | 163                        | er  |
| 29 | Wir danken dir, Gott, wir danken dir                    | 96  | Herr Christ, der ein'ge Gottessof  | 164                        | er  |
| 30 | Freue dich, erlöste Schar                               | 97  | In allen meinen Taten  | 165                        | er  |
| 31 | Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert                    | 98  | Was Gott tut, das ist woh!   | 166                        | er  |
| 32 | Liebster Jesu, mein Verlangen                           | 99  | Was Gott tut, das ist w  | 167                        | er  |
| 33 | Allein zu dir, Herr Jesu Christ                         | 100 | Was Gott tut, das ist w  | 168                        | er  |
| 34 | O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe                    | 101 | Nimm von uns, H' du  | 169                        | er  |
| 35 | Geist und Seele wird verwirret Δ                        | 102 | Herr, deine A'   | 170                        | er  |
| 36 | Schwingt freudig euch empor                             | 103 | Ihr werdet w   | 171                        | er  |
| 37 | Wer da gläubet und getauft wird                         | 104 | Du H'  | 172                        | er  |
| 38 | Aus tiefer Not schrei ich zu dir                        | 105 | H  | 173                        | er  |
| 39 | Brich dem Hungrigen dein Brot                           | 106 |  | 174                        | er  |
| 40 | Darzu ist erschienen die Liebe Gottes                   | 107 | Wa   | 175                        | er  |
| 41 | Jesu, nun sei gepreiset                                 | 108 | Er   | 176                        | er  |
| 42 | Am Abend aber desselbigen Sabbats                       | 109 |  | 177                        | er  |
| 43 | Gott fährt auf mit Jauchzen                             | 110 |  | 178                        | er  |
| 44 | Sie werden euch in den Bann tun                         | 111 |  | 179                        | er  |
| 45 | Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist                  | 112 |  | 180                        | er  |
| 46 | Schauet doch und sehet                                  | 113 |  | 181                        | er  |
| 47 | Wer sich selbst erhöht                                  | 114 |  | 182                        | er  |
| 48 | Ich elender Mensch                                      | 115 |  | 183                        | er  |
| 49 | Ich geh und suche mit Verl'                             | 116 |  | 184                        | er  |
| 50 | Nun ist das Heil und die                                | 117 |  | 185                        | er  |
| 51 | Jauchzet Gott in allen La.                              | 118 |  | 186a                       | er  |
| 52 | Falsche Welt, dir +                                     | 119 |  | 190                        | er  |
| 54 | Widerstehe do   | 120 |  | 191                        | er  |
| 55 | Ich armer Me  | 121 |  | 192                        | er  |
| 56 | Ich will den K  | 122 |  | 193                        | er  |
| 57 | Selig i   | 123 |  | 194                        | er  |
| 58 | Ac'   | 124 |  | 195                        | er  |
| 59 |   | 125 |  | 196                        | er  |
|    |   | 126 |  | 197                        | er  |
|    |   | 127 |  | 198                        | er  |
|    |   | 128 |  | 199                        | er  |
|    |   | 129 |  |                            |   |
| 65 | us Saba alle kommen                                     | 130 | Herr Gott, dich loben alle wir   |                            |   |
| 66 | Ert   | 131 | Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir<br>- version in G minor<br>- version in A minor      |                            |   |
| 67 | Halt im Gedächtnis Jesum Christ                         |     |  |                            |   |
| 68 | Also hat Gott die Welt geliebt                          |     |  |                            |   |



Δ = in ... bereitung, ...eparation