

Johann Sebastian
BACH

Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe
Ah, I see now, as I to the wedding bidden
BWV 162

Stuttgarter Bach-Ausgaben
Urtext



Carus 31.162

Johann Sebastian
BACH

Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe
Ah, I see now, as I to the wedding bidden

BWV 162

Kantate zum 20. Sonntag nach Trinitatis
für Soli (SATB), Chor (SATB)
Corno da tirarsi, Flöte (Rekonstruktion von Masaa!
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Frauke Heir

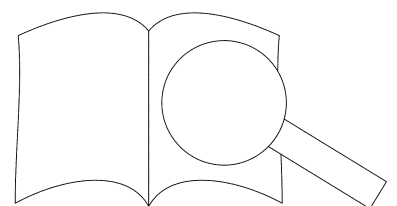
Cantata for the 20th Sunday
for soli (SATB), choir
corno da tirarsi, recorder (reconstr
2 violins, viola and ba
edited by F
English version h

Bach-Ausgaben · Urtext
Arbeitsgemeinschaft mit dem Bach-Archiv Leipzig

Partitur / Full score



Carus 31.162



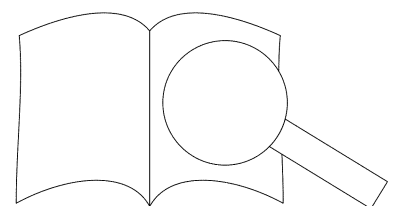
PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Inhalt

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

Das folgende Aufführungsmaterial vor:
Carus 31.162), Studienpartitur (Carus 31.162/07), Klavierauszug (Carus 31.162/03),
Carus 31.162/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 31.162/19).

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



Vorwort

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

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

Die autographe Partitur hat sich nicht erhalten. Die überlieferte Stimmensatz (vgl. Kritischen Bericht) ist unvollständig. Es fehlt wahrscheinlich eine obligate Instrumentalstimme zu Satz 3. Aufgrund der Fehlen der zahlreichen Pausen der überlieferten Stimmen anzunehmen, dass Bach nur eine Continuo-Begleitung vorgesehen hatte. Die Continuo-Partitur ist für ein Blasinstrument geeignet, wie dies auch für die Streicher schreiber vor.⁴ In der vorliegenden Edition ist die Continuo-Partitur mit Solo-Flöte, Oboen, Fagott und Violoncello besetzt. Die Continuo-Partitur ist in der gesamten Kantate in der Weimarer Fassung.

¹ Vgl. D. Schulz, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel/München 1979, S. 131ff.
² Vgl. J. Bartels, *Die Entstehungsgeschichte vgl. NBA I/2*, Kassel 1997.
³ Vgl. J. Bartels, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung*, Kassel u.a. 2005 (= Schriftenreihe der Internationalen Bach-Akademie, Bd. 10), S. 131ff.
⁴ Vgl. auch dazu NBA I/25, KB, S. 25f.

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

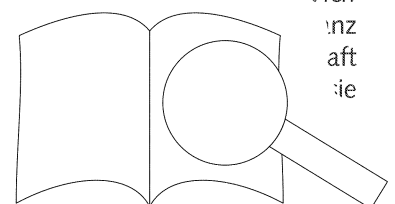
Das Libretto der Kantate findet sich in Salomon Francks *Evangelischem Andachts-Opfer* aus dem Jahr 1715.⁵ Es steht in engem Bezug zur Evangeliumslesung des 20. Sonntags nach Trinitatis, in der das Gleichnis des königlichen Hochzeitsmahles (Matthäus 22,1–14) erzählt wird.

Der erste Satz, eine Arie für Bass, leitet die Kantate mit dem Hinweis auf die Bedeutung von Gottes Einladung zur Ablehnung oder Annahme „Wohl und Wehe“ an den Menschen an. Die Arie ist in sich kreisend, alle Stimmen, die sich zu einem kunstvoll vereinen. Im folgenden Secco-Rezitativ wiederholt sich der Text Gottes Liebe zu, die die Einladung zum Mahl erweist. Die Continuo-Partitur im Zentrum der sich anschließenden Arie. Die begleitende Melodik eine aus dem Bass. Die Worte „ich bin matt“ sind in der Continuo-Partitur weiter entlegene. Die Arie ist bewusst diese Ruhe. Ein weiteres Rezitativ führt mit der Bitte um die Hilfe Gottes zum Mahl zu erweisen, über den ersten Satz. Die Begleitung des Duettensatzes ist ein weiteres Indiz dafür, dass die Continuo-Partitur verloren ging, da sich die Continuo-Partitur begleitete Sätze innerlich aufeinander gefolgt wären. Die Continuo-Partitur wirkt das Duett allerdings vollständiger, von großen Sprüngen geprägte Continuo erscheint als dritte, gleichwertige Stimme zwischen den beiden Singstimmen. Inhaltlich thematisiert die Arie hier die Gewissheit, dass Gott den gläubigen Menschen mit dem Ehrenkleid kleiden wird, das dem Hochzeitsmahl würdig ist und ihnen somit den Weg zum Himmel weist. Besonders in diesem Satz malt Franck mit den für ihn so typischen poetischen Gegensätzen („Seelengift und Himmelsbrot“ oder „Himmelsglanz und Höllenflammen“) ein eindruckliches Stimmungsbild. Dem Schlusschoral liegt eine Melodie des Liedes „Alle Menschen müssen sterben“ zugrunde, die zu Bachs Zeit nicht besonders häufig nachweisbar ist. In Weimar scheint sie dennoch gebräuchlich gewesen zu sein, so existiert neben Bachs Choralatz aus unserer Kantate eine Choralbearbeitung über dieselbe Melodie aus der Feder des Weimarer Stadtorganisten Johann Gottfried Walther.

Eine kritische Ausgabe der Kantate *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 ist in der Gesamtausgabe von W. W. Wüllner in Band 33 der Gesamtausgabe vorgelegt. Im Rahmen der Edition der Kantaten BWV 162–168 ist sie in Band 25, herausgegeben von W. W. Wüllner, erschienen.

Lucerne, im Sommer 2011

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



Foreword

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

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

The autograph score has not survived and the vocal parts (cf. Critical Report) is probably incomplete. It is presumed that an obbligato instrumental part for flute or flute and continuo is missing. Due to the voice leading and the numerous rests in the extant parts, it is rather improbable that there was intended a continuo part to provide harmonic support. The lost part was probably composed by Bach or by one of the extant string parts arranged by the continuo player. In the present edition, the flute part by Masaaki Suzuki is based on the original parts for flute and continuo.

For the continuo, the original parts for cello, violoncello, violone and bassoon are used. The original parts for the cello and violoncello are based on the original parts for the cello and violoncello, in some places adapted in the closing chorale, and in some places adapted in the closing chorale, and in some places adapted in the closing chorale. Bach's original parts for the cello and violoncello are based on the original parts for the cello and violoncello, in some places adapted in the closing chorale, and in some places adapted in the closing chorale.

1. Die Cantaten von Johann Sebastian Bach, Kassel/München 1927, Nr. 10–654.

2. Concerning the research regarding the genesis, cf. NBA 24f. (U. Bartels, 1997).

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

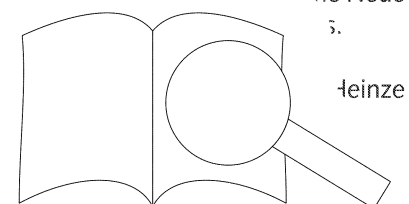
4. Cf. also NBA I/25, CR, pp. 25f.

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

The libretto of the cantata is to be found in Salomon Franck's *Evangelisches Andachts-Opfer* of 1715.⁵ It is closely linked to the Gospel reading of the 20th Trinity Sunday, in which the parable of the royal wedding feast (Matthew 22:1–14) is recounted. The first movement, an aria for bass, opens the cantata with a reference to the significance of God's invitation, upon whose rejection or acceptance the "weal and woe" of every individual depends. The motive, circling around itself, pervades all the parts, unifying them in an ornately polyphonic movement. In the subsequent *secco* recitative for tenor, the text turns to God's invitation which he bestows on humankind through the invitation to the feast. The plea for the bread of life is central to the soprano aria whose flowing melody is characterized by tranquility. At the words "ich bin müde, schwach und elend" [I am weary, weak and poor] the music moves to more distant keys, thus creating a sense of distance. A further *secco* recitative for tenor, which is a plea for help to be able to participate in the feast, leads into a duet for soprano and tenor. The soprano's indication that the obbligato instrumental part is missing is the fact that the duet is performed without the continuo: otherwise, four cori would be used. The instrumental part is missing in the four cori movements of the cantata, which is why the continuo cantata would be performed by continuo. However, in the duet, the continuo is used. In the duet, the continuo appears as a third, equal voice. In the content here, Franck expresses the certainty that God will adorn the wedding feast, and the path to Heaven. Particularly in this cantata, Franck paints an impressive atmospheric picture of the two opposite worlds ("Seelengift und Himmelsbrot" [soul poison and Heaven's bread] or "Himmelsglanz und Höllenflammen" [heavenly splendor and flames of Hell]) that are so typical for him. The concluding chorale is based upon the melody of the hymn "Alle Menschen müssen sterben" [All men are but mortal] which was not used very frequently during Bach's time. However, it seems that it was used in Weimar; thus – in addition to Bach's chorale setting in the present cantata – there is another chorale arrangement on the same melody by the Weimar city organist Johann Gottfried Walther.

A critical edition of the cantata *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 was first presented by Franz Wüllner in volume 33 of the complete edition of the Bachgesellschaft in 1887. It is based on the original parts of the Neue Bach-Ausgabe in volume 33.

Lucerne, summer 2015
Translation: David Krawinkel



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

Avant-propos

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

La partition autographe a disparu tandis que les partitions conservées (cf. apparat critique) sont probablement incomplètes. Il manque vraisemblablement la partition instrumentale obligée pour le Mouvement 3. En raison de la conduite des voix et des nombreuses variations d'articulation existantes, il est difficile d'imaginer qu'une partie de continuo comme celle de la partition disparue était sans doute destinée à être jouée à vent – les parties de continuo sont explicitement *tacet* dans le mouvement 3. Cette édition propose un complément à la partition de continuo pour les instruments à vent de basse et de violoncelle. Pour les instruments à vent de basse et de violoncelle, les partitions de Weimar. A l'occasion de la réimpression de cette édition, un passage de la partition de Leipzig a été révisé en fonction des partitions de Weimar. A l'occasion de la réimpression de cette édition, un passage de la partition de Leipzig a été révisé en fonction des partitions de Weimar.

Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe, von Johann Sebastian Bach, Kassel/Munich

1. Recherche concernant la genèse cf. NBA I/25 KB, p. 25 (1997).
2. Cf. Ullrich, *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Entstehung, Verwendungsbedingungen*, Kassel e. a., 2005 (= publication de l'Académie internationale Bach, T. 10), p. 131sq.
3. Voir aussi à ce propos NBA I/25, KB, p. 25f.


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

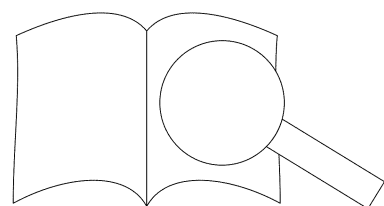
Le livret de la cantate figure dans l'*Evangelisches Andachts-Opfer* de Salomon Franck de l'an 1715.⁵ Il se réfère étroitement à la lecture de l'évangile du 20^{ème} dimanche après la Trinité qui relate la parabole des noces royales (Matthieu 22,1–14). Le premier mouvement, une aria de basse, introduit la cantate en rappelant la signification de l'invitation de Dieu qui détermine le destin de chacun, suivant qu'elle est refusée ou acceptée. Le motif qui tourne sur lui-même parcourt toutes les voix qui s'unissent dans une savante composition polyphonique. Dans le second mouvement, le texte se consacre à la prière du pain de vie est au centenaire de la naissance de Jésus-Christ. La prière du pain de vie est au centre du mouvement, dont la mélodie fluide exprime la transition du duo d'alto et de soprano à la transition du duo par le seul continuo. Le mouvement se termine par le fait qu'au cours de la cantate, le duo semble disparaître, car si le continuo est accompagné du cor, le duo semble disparaître au sein de la cantate en six mouvements. Dans le mouvement 3, le duo semble disparaître au sein de la cantate en six mouvements. Dans le mouvement 3, le duo semble disparaître au sein de la cantate en six mouvements. Dans le mouvement 3, le duo semble disparaître au sein de la cantate en six mouvements. Dans le mouvement 3, le duo semble disparaître au sein de la cantate en six mouvements.

Une édition critique de la cantate *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 fut présentée pour la première fois en 1887 par Franz Wüllner. Cette édition critique de la cantate *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 fut présentée pour la première fois en 1887 par Franz Wüllner. Cette édition critique de la cantate *Ach, ich sehe, itzt, da ich zur Hochzeit gehe* BWV 162 fut présentée pour la première fois en 1887 par Franz Wüllner.

Lucerne, été 2016
Traduction: Sylvie Coqui

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

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



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

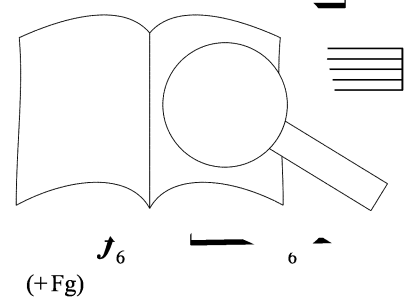
6 6 6 6 6 6 p 6 7
 (+Fg)

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

6 7 5 6 5 9

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

6 5 8 6 9 6 6 6 4 3 6 5
 5 5 5 2 6 6 5 4 3 4 5
 (-Fg) (+Fg)



6 6 7 7 # 6 7 # 6 #

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

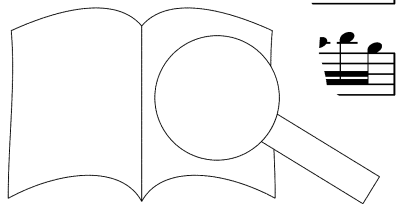
und Le - bens - brot, Him - mel, Höl - le, Le - ben, Tod,
 ath and bread of life, heav'n or - hell, and life or death,

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

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

See - len - Spir - it's

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



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

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

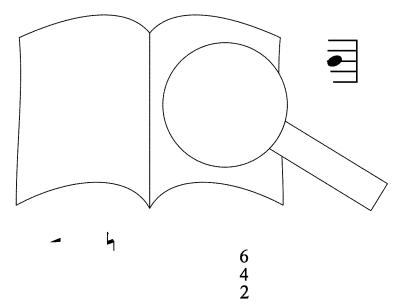
6 # (-Fg) 7 7 6 6 9 6 p# (+Fg)

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

9 6 9 6 9 6 7 6 7 5 6 7 5 6

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

(-Fg) 6 6 # 6 7 # 6 5 6 4 3 7 6 4 2



tr

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

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

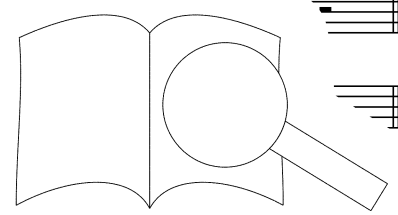
6 7 6 6 6 6 #
4 5 7 4 2 (-Fg) 5 6 4

tr

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

6 9 6 7 6 6 #
4 3 4 2 9 4 2 5 6 4

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



2. Recitativo

Tenore

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

Basso continuo

5 6 6 6

4

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

Basso continuo

6 5b

7

sich mit ihr der Sohn des Höchs - ten traut? O gro - Bes Hoch - zeit - Mo - men - tous mar - riag - lich zu mor - tal
 wed the on - ly Son of the most high? Mo - men - tous mar - riag - lich zu mor - tal

Basso continuo

7 6 #

10

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

Basso continuo

5b 6 4 7b 6 #

13

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

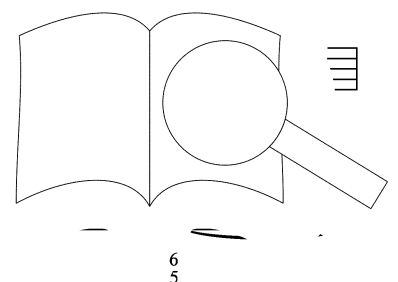
Basso continuo

5 6b 6

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

Basso continuo

5b 6b 6 5 4 3



19

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

22

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

3. Aria

Flauto*
 Soprano
 Basso continuo

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

10

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

13

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

16

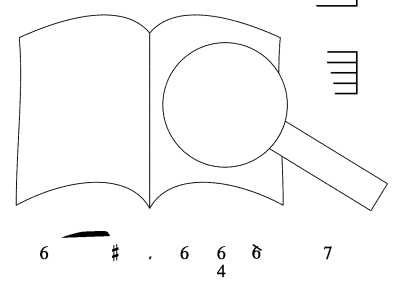
Gast, la - be mich e - len - den Gast, weil du n. weil du mich be - ru - fen guest, nour - ish me, a wretch - ed guest, since you have invit - ed

19

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

22

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



25

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

5 ̂ 6 5 # 6 6 7 5 # 6 5 7 5 9 8 7

28

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

5 ̂ ̂ 5 7 9 8 7 6 6 7 9 8 7 6 ̂

31

See - le, ach, er - qui - cke mei - ne See - le, ach, wie h
in - me, ah, re - vive your spir - it in - me, ah, - how hun -

7 ̂ 6 7 7 ̂ 7 ̂

34

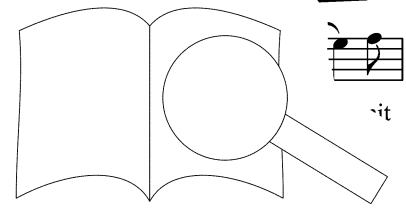
nach dir, ach
for you,

7 5 # 6 6 5 6 7 # 6 5

37

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

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



40

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

43

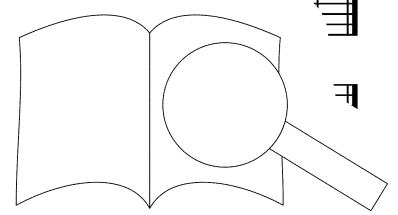
mir! Le - bens - brot, das ich er - wä - le, komm, komm, ver - ei -
me! Bread of life - which I - have cho - sen, come, come, u - nite

45

mir!
me!

48

51



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

4. Recitativo

Alto

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

Basso continuo

6 7 6

4

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

6 6 6
5 5 4 2

7

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

7 8 6 # 5
5 4 2

10

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

5 # 6 #

13

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

7 5
4 2 #

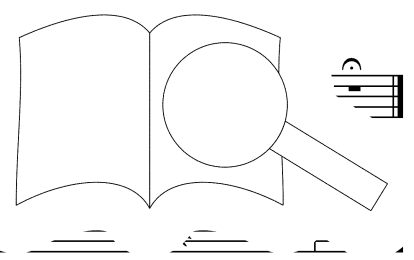
16

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

6 7 6
5 5

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

6 5 5 6 6 6
4 5



5. Duetto

Alto

Tenore

Basso continuo

6

11

In mei-nem
In God r

in ich-er-
is my-de-

16

In mei-nem
In my

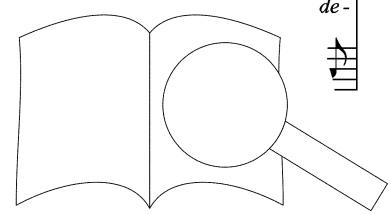
bin ich-er-freut,
is my-de-light,

freut,
light,

21

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

in
in



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7 5 6 # 7 # 6 4 2

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

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

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

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

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

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

7 6 7 6 7 8 6 7 6 7 #

ife ben. nal. In In

el ge - ben. In In

e - ter - nal.

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

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

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

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

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

7 6 6 7 6 7 8

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

bin ich er -
 is my de -

6 6 6 6 6 6 5 7 8 3 #
 4 5 4 5 4 5 5 6 5 7 3 #

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

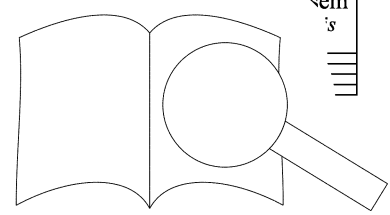
in mei er - freut,
 in God - my de - light,

7 6 6 8 7 5 #
 4 2 4 4 5 #

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

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

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



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

123

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

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

127

- - - - - ben der Eh - Bes
 - - - - - ver he will

- - - - - ben - ver

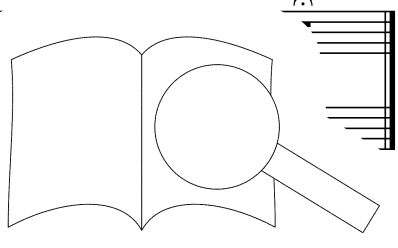
132

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

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

137

1.



PROBENPAPIER

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

6. Choral

1/5

Soprano
Corno da tirarsi
Violino I

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

Alto
Violino II

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

Tenore
Viola

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

Basso

Basso continuo

9

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

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

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

13

schau - e
Oh what

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

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

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

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

Der originale Umschlag (auf dem Bogen der Violonestimme **A 14**) trägt folgenden Titel von der Hand Johann Sebastian Bachs: *Dōica 20 post Trinit: / Ach! ich sehe, itzt da ich zur Hochzeit / gehe. / à 5 Str: 4 Voci / di / Joh: Seb: Bach.* Entsprechend der Werkgeschichte sind die Stimmen in zwei Gruppen entstanden (vgl. Vorwort). Für die Weimarer Erstaufführung entstand ein Stimmensatz in a-Moll (aus diesem fehlt heute die VI II-Stimme), zur Leipziger Wiederaufführung verwendete Bach die Weimarer Vokalstimmen erneut, ließ aber die Instrumentalstimmen nach h-Moll transponiert neu ausschreiben. Vermutlich hat er außerdem die Weimarer Continuo-Stimme wiederverwendet und in diesem Zusammenhang mit der Überschrift *Violoncello e l'Organo* versehen und beziffert. Die Stimmen im Einzelnen (sofern nicht anders angegeben zur Leipziger Stimmengruppe gehörig):

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

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

A 3: *Tenore* (1 Bl., 2 beschriebene Seiten, dazu ein Halbblatt von anderer Papiersorte mit beschriebener Vorderseite). Schreiber: Johann Martin Schubart (Text zu Satz 6), alles übrige Johann Sebastian Bach. Ursprünglich zum Weimarer Stimmensatz gehörig, wiederverwendet in Leipzig.

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

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

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

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

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

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

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

A 11: *Clarin* (1 Bl., 1 beschriebene Seite). Schreiber: Johann Sebastian Bach. Ursprünglich zum Weimarer Stimmensatz gehörig, wiederverwendet in Leipzig.

A 12: *Clarin* (1 Bl., 1 beschriebene Seite). Schreiber: Johann Sebastian Bach. Ursprünglich zum Weimarer Stimmensatz gehörig, wiederverwendet in Leipzig.

A 13: *Sotto* (1 Bl., 1 beschriebene Seite). Schreiber: Johann Sebastian Bach. Zum Weimarer Stimmensatz gehörig.

A 14: *Violono* (1 Bg., dazu 1 Bl., 4 beschriebene Seiten). Schreiber: Johann Sebastian Bach. Ursprünglich zum Weimarer Stimmensatz gehörig, wiederverwendet in Leipzig.

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

Die Stimmen der ersten Stimmengruppe (**A 1–4**, **A 10–14**) stehen in a-Moll und haben ein einheitliches Format von 34,5 x 20 cm (teilweise beschnitten), als Wasserzeichen ist ein Gekrönter sächsischer Rautenschild, beseitet von zwei A-Buchstaben, darüber ein gebogenes Schriftband mit der Buchstabenfolge *WEHRSICVBEW* erkennbar.¹ Die beiden zu **A 2** und **A 3** gehörigen Halbblätter vom Format 17 x 20 cm tragen das Wasserzeichen *P* in gabelüberhöhtem Schild mit den Buchstaben *MK* als Gegenzeichen.² Die späteren Stimmen (**A 5–9**) stehen in h-Moll. **A 5–6** und **A 8** haben das Format 35 x 21,5 cm. Die Stimme **A 8** ist auf Papier mit dem Wasserzeichen *MA* (oder *MAA*) in Doppelstrichig, kleine Buchstaben, jeweils zwischen *M* und *A* ohne Gegenmarke notiert.³

Es ist nicht bekannt, wer die Stimmen der ersten Stimmengruppe 1750 erhielt. Im Nachlass von Emanuel Bachs ist BWV 167 als Kantate nachgewiesen sind die Stimmen von Radowitz (Initialen v. *R* und *W*) in der Kantate im Katalog der *Thematisches Verzeichnis von Johann Sebastian Bachs* (D-B Mus. ms. Bach P 1159^{VIII}) als Besitz von Christian Gottfried Bachs *Thematisches Verzeichnis* (theor. K 437) nennt sie schließend als „Stimmen“. Wann genau sie spätestens seit April 1836 auf D-B Mus. ms. Bach P 1159^{VIII} gelangte, ist nicht bekannt. Die Sammlung Voss gelangte im Jahr 1851 an die Königliche Bibliothek zu Berlin.

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

II. Zur Edition

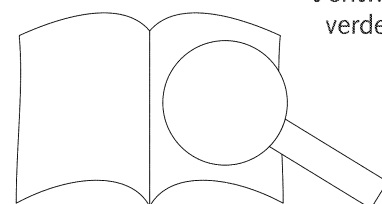
Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmäler-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

¹ NBA IX/1, Nr. 36.

² A.a.O., Nr. 43.

³ A.a.O., Nr. 123.

⁴ Vgl. *Editionsrichtlinie der Gesellschaft für Musikforschung*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Landgraf, Kassel 2000.



vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert. Vorschlagsnoten werden generell nicht mit Bogen an die Hauptnote angebunden. Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – z. B. die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel, Ergänzung bzw. Tilgung von Warnungsakzidentien, moderne Orthografie beim Singtext – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, werden bereits im Notentext diakritisch (durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch in Klammern) gekennzeichnet und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen:

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

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

1. Aria

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

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

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

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

3. Aria

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

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

4. Recitativo

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

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

5. Aria

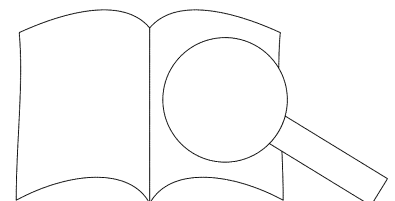
Satzüberschrift *Aria* bzw. *Aria.* in A 2–3. Satzüberschrift A 8 und A 10. Vermerk *Aria tacet* in A 4. Vermerk A 5–7. Vermerk *Aria Duetto tacet* in A 1. Vermerk

1–4	Bc	A 8: zunächst A, korrigiert in
13	Bc 1	„rig.“
15	Bc 1–5	„Da-“ NA fr ¹ und Ver-
58	Bc	„ue.“
73	Bc 3	„äh.“
83f.	Bc	„tu“ „chstaben „e“
85	Bc	„9.“ „(gestrichen) zwischen
88		„un“ ende Korrektur mit Tonbuch-
96		„ktur (verdickte Noten), durch die „erung mit den Korrekturen aus T. 88 „darüber) schwer lesbar „: Korrektur mit Tonbuchstaben „c“ und „f“ A 8: verdeutlichende Korrektur mit Tonbuchstaben „D“ A 8: Korrektur durch verdickte Noten und zusätzlich Tonbuchstaben 3. und 4. Bg. nur in A 8 A 8: überzähliger Takt (gestrichen) zwischen T. 114 und 115 A 8: Oktave tiefer, vgl. aber ähnliche Verläufe bspw. T. 40f. oder 81f. und A 10 A 8: Oktave höher, NA folgt A 10 A 8: <i>Da capo al segno</i> \curvearrowright

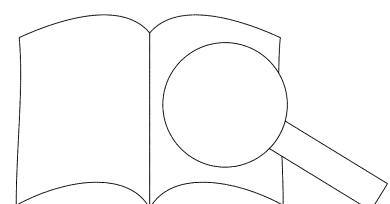
6. Choral

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

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



- | | | |
|--|--|--|
| 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 Wachtet! betet! betet! wachtet | 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 Δ |
| 6 Bleib bei uns, denn es will
Abend werden | 74 Wer mich liebet, der wird mein Wort halten | 137 Lobe den Herren, den mächtigen König
der Ehren |
| 7 Christ unser Herr zum Jordan kam | 75 Die Elenden sollen essen | 139 Wohl dem, der sich auf seinen Gott Δ |
| 8 Liebster Gott, wenn werd ich sterben | 76 Die Himmel erzählen die Ehre Gottes | 140 Wachtet 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
(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
- BWV 147a, reconstr.
- BWV 147, Leipzig version |
| 13 Meine Seufzer, meine Tränen | 81 Jesus schläft, was soll ich hoffen | 148 Bringet dem Herrn Ehr |
| 14 Wär Gott nicht mit uns diese Zeit | 82 Ich habe genug
- version for Basso (MS) in C minor
- version for Soprano in E minor | 149 Man singet mit Freu |
| 16 Herr Gott, dich loben wir | 83 Erfreute Zeit im neuen Bunde | 150 Nach dir, Herr, vr |
| 17 Wer Dank opfert, der preiset mich | 84 Ich bin vergnügt mit meinem Glücke | 151 Süßer Trost, m |
| 18 Gleichwie der Regen und Schnee | 85 Ich bin ein guter Hirt | 152 Tritt auf die |
| 19 Es erhob sich ein Streit | 86 Wahrlich, wahrlich, ich sage euch | 155 Mein Gr |
| 20 O Ewigkeit, du Donnerwort | 87 Bisher habt ihr nichts gebeten
in meinem Namen | 157 Ich la |
| 21 Ich hatte viel Bekümmernis | 88 Siehe, ich will viel Fischer aussenden | 158 Dr |
| 22 Jesus nahm zu sich die Zwölfe | 89 Was soll ich aus dir machen, Ephraim | 159 eh |
| 23 Du wahrer Gott und Davids Sohn | 90 Es reißet euch ein schrecklich Ende | 160 |
| 24 Ein ungefärbt Gemüte | 91 Gelobet seist du, Jesu Christ | 161 |
| 25 Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe | 92 Ich hab in Gottes Herz und Sinn | 162 |
| 26 Ach wie flüchtig, ach wie nichtig | 93 Wer nur den lieben Gott lässt walten | 163 |
| 27 Wer weiß, wie nahe mir mein Ende | 94 Was frag ich nach der Welt | 164 |
| 28 Gottlob! nun geht das Jahr zu Ende | 95 Christus, der ist mein Leben | 165 |
| 29 Wir danken dir, Gott, wir danken dir | 96 Herr Christ, der ein'ge Gottessof | 166 |
| 30 Freue dich, erlöste Schar | 97 In allen meinen Taten | 167 |
| 31 Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert | 98 Was Gott tut, das ist woh! | 168 |
| 32 Liebster Jesu, mein Verlangen | 99 Was Gott tut, das ist w | 169 |
| 33 Allein zu dir, Herr Jesu Christ | 100 Was Gott tut, das ist w | 170 |
| 34 O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe | 101 Nimm von uns, H' du | 171 |
| 35 Geist und Seele wird verwirret Δ | 102 Herr, deine A | 172 |
| 36 Schwingt freudig euch empor Δ | 103 nach dem G | 173 |
| 37 Wer da gläubet und getauft wird | 104 Ihr werdet w | 174 |
| 38 Aus tiefer Not schrei ich zu dir | 105 Du H' | 175 |
| 39 Bricht dem Hungrigen dein Brot | 106 H | 176 |
| 40 Darzu ist erschienen die Liebe Gottes | 107 Wa | 177 |
| 41 Jesu, nun sei gepreiset | 108 Er | 178 |
| 42 Am Abend aber desselbigen Sabbats | 109 | 179 |
| 43 Gott fähret auf mit Jauchzen | 110 | 180 |
| 44 Sie werden euch in den Bann tun | 111 | 181 |
| 45 Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist | 112 | 182 |
| 46 Schauet doch und sehet | 113 | 183 |
| 47 Wer sich selbst erhöht | 114 | 184 |
| 48 Ich elender Mensch | 115 | 185 |
| 49 Ich geh und suche mit Ver | 116 | 186a |
| 50 Nun ist das Heil und die | 117 | 190 |
| 51 Jauchzet Gott in allen La. | 118 | 191 |
| 52 Falsche Welt, dir + | 119 | 192 |
| 54 Widerstehe do | 120 | 193 |
| 55 Ich armer Me | 121 | 194 |
| 56 Ich will den K | 122 | 195 |
| 57 Selig i | 123 | 196 |
| 58 Ach | 124 | 197 |
| 59 | 125 | 198 |
| | 126 | 199 |
| | 127 | 200 |
| | 128 | 201 |
| | 129 | 202 |
| 65 | 130 | 203 |
| 66 | 131 | 204 |
| 67 | | 205 |
| 68 | | 206 |



Δ = in ... bereitung, ...eparation