

Johann Sebastian
BACH

○ **Ewigkeit, du Donnerwort**

Eternity, thou thundrous word

BWV 20

Kantate zum 1. Sonntag nach Trinitatis

für Soli (ATB), Chor (SATB)

3 Oboen, Zugtrompete

2 Violinen, Viola und Basso continuo

herausgegeben von Ulrich Leisinger

Cantata for the 1st Sunday after Trinity

for soli (ATB), choir (SATB)

3 oboes, slide trumpet

2 violins, viola and basso continuo

edited by Ulrich Leisinger

English version by Henry S. Drinker

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

Partitur / Full score



Carus 31.020

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3		
Parte prima		Parte seconda	
1. Coro (SATB)	7	8. Aria (Basso)	51
O Ewigkeit, du Donnerwort		Wacht auf, wacht auf, verlorenen Schafe	
<i>Eternity, thou thundrous word</i>		<i>Awake, awake, ye souls unnumbered</i>	
2. Recitativo (Tenore)	33	9. Recitativo (Alto)	58
Kein Unglück ist in aller Welt zu finden		Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt	
<i>Misfortune here on earth is ne'er so grievous</i>		<i>Forsake, O man, the vices of the world</i>	
3. Aria (Tenore)	34	10. Duetto. Aria (Alto e Tenore)	59
Ewigkeit, du machst mir bange		O Menschenkind, hör auf geschwind	
<i>Evermore! with dread I quiver</i>		<i>O child of man, reflect awhile</i>	
4. Recitativo (Basso)	40	11. Choral (SATB)	63
Gesetzt, es dau'rte der Verdammten Qual		O Ewigkeit, du Donnerwort	
<i>Suppose the torments of the damned</i>		<i>Eternity, thou thundrous word</i>	
5. Aria (Basso)	41	Anhang	
Gott ist gerecht in seinen Werken		9. Recitativo (Alto)	65
<i>Our God is just in all his judgements</i>		Fassung der Originalpartitur	
6. Aria (Alto)	46		
O Mensch, errette deine Seele		Kritischer Bericht	66
<i>O man, make haste to save thy spirit</i>			
7. Choral (SATB)	50		
Solang ein Gott im Himmel lebt			
<i>Eternal as is God on high</i>			

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
 Partitur (Carus 31.020), Studienpartitur (Carus 31.020/07),
 Klavierauszug (Carus 31.020/03),
 Chorpartitur (Carus 31.020/05),
 komplettes Orchestermaterial (Carus 31.020/19).

The following performance material is available for this work:
 full score (Carus 31.020), study score (Carus 31.020/07),
 vocal score (Carus 31.020/03),
 choral score (Carus 31.020/05),
 complete orchestral material (Carus 31.020/19).

Vorwort

Die Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 20 bildet den Auftakt für das wohl ehrgeizigste kompositorische Projekt, das Johann Sebastian Bach auf sich genommen hat: Die Kantate eröffnet den sogenannten Choralkantatenjahrgang, den der Thomaskantor als zweiten Jahrgang von Kirchenkantaten mit dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1724 in Angriff nahm. Mit dem Osterfest 1725 kam das Projekt zum Erliegen – möglicherweise durch den Tod des Textdichters, mit dem Bach offenbar eng zusammenarbeitete und der, begünstigt durch die Praxis, jeweils etwa sechs bis acht *Texte zur Leipziger Kirchenmusik* zusammenzufassen und im Druck herauszugeben, nur für wenige Wochen im voraus plante.

Der Kantate liegt das gleichnamige Lied von Johann Rist aus dem Jahre 1642 zugrunde, das in Leipzig durch das Gesangbuch von Gottfried Vopelius (1682 und öfter) in einer auf 12 (von ursprünglich 16) Strophen verkürzten Fassung bekannt war. Mit Ausnahme eines Rezitativs (Satz 4), das zwei Strophen der Lieddichtung zusammenfaßt, und zwei Zeilen aus Strophe 9, die Satz 9 zugeschlagen wurden, liegt jedem Kantatensatz eine Strophe des Liedes zugrunde. Dabei wurden die erste, die achte und die letzte Strophe unverändert übernommen. Die übrigen Strophen, die als Rezitative und Arien vertont werden sollten, halten sich eng an die Liedvorlage; nur in Satz 10 hat der Textdichter zudem eine Anspielung auf das Evangelium zum 1. Sonntag nach Trinitatis, das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus aus Luk. 16, 19–31, eingefügt.








Die besonderen Ambitionen Bachs lassen sich schon aus dem prächtigen Eingangssatz ablesen, der in der Form einer französischen Overtüre angelegt ist, in seinen Dimensionen aber durch die Choralstrophe bestimmt wird. Jedem der drei Teile liegen zwei Zeilen des Chorals zugrunde, so daß der raschere Mittelteil (mit dem Bach, wie einige ausgestrichene Takte in der Originalpartitur belegen, übrigens erst im zweiten Anlauf zufrieden war) gegenüber den langsameren Rahmenteilern recht knapp ausfällt.

Auf den Eingangssatz folgen zwei Satzpaare aus Rezitativ und Arie, von denen eines dem Tenor, das andere dem Baß zugewiesen ist. Das erste von ihnen beschreibt drastisch die ewige Verdammnis, die der Sünder auf sich heraufbeschwört; das zweite rechtfertigt sie durch den Verweis auf die unermessliche Gerechtigkeit Gottes. In der Alt-Arie (Satz 6) wird der Mensch aufgefordert, sich von den Sünden und damit von der Hölle frei zu machen. Die 8. Strophe des Kirchenliedes im schlichten vierstimmigen Choralatz bildet den Abschluß des ersten Teils der Kantate.

Nach der Predigt, vermutlich während der Austeilung des Abendmahls, erklang der zweite Teil der Kantate, der durch eine Baßarie eröffnet wird. Die Baßstimme ruft die Menschen auf, vom Sündenschlaf zu erwachen. Eine Zugs trompete (ihr Part enthält einige Töne, die außerhalb der Naturtonskala angesiedelt sind) prägt den Orchestersatz, der den Weckruf fanfarenartig musikalisch umsetzt. Hier auf folgen ein Altrezitativ und ein Duett für Alt und Tenor.

Dieses schließt sich inhaltlich an Satz 6 an und aktualisiert ihn durch die Anspielung auf das Sonntagsevangelium. Mit einer Wiederholung des vierstimmigen Choralsatzes (Satz 7), dem nunmehr die letzte Strophe des Liedes unterlegt wird, endet das überaus ambitionierte Werk.

Der Umfang der Textvorlage hat Bach wohl bewogen, alle auf den Eingangsschor folgenden Sätze knapp zu halten. So verzichtet er hier auf Accompagnatorezitative und ausgedehnte Da-Capo-Arien. Die Arien zeichnen sich aber durch eine auserlesene Instrumentation und damit durch eine individuelle Klangfarbe aus: Die Tenorarie (Satz 3) und die Altarie (Satz 6) haben die übliche Streicherbegleitung, in der ersten Baßarie (Satz 5) werden hingegen außer dem Continuo nur die Oboen herangezogen. Während die glanzvolle zweite Baßarie, die den zweiten Teil der Kantate eröffnet, das volle Orchester verlangt, verzichtet Bach im Duett auf die Mitwirkung der höheren Streich- und Blasinstrumente. Angesichts dieser planvollen Ausgewogenheit muß es überraschen, daß Bach die Verwendung eines Sopransolisten vermieden hat. Möglicherweise stand ihm seit dem Osterfest 1724 kein geeigneter Knabensolist zur Verfügung, denn auch die übrigen Kantaten dieser Zeit beschränken sich – mit Ausnahme der Kantaten für Pfingsten und Trinitatis, die jedoch nicht *ad hoc* komponiert wurden – darauf, den Sopran nur in technisch eher anspruchslosen Chor- und Choralätzen heranzuziehen.

Gemäß dem Verständnis des 18. Jahrhunderts sind die Punktierungen im Eingangssatz scharf zu nehmen; verbindliche Regelungen über die Ausführung von Gruppen der Gestalt  sind nicht bekannt. Hierfür kommen wohl  und  gleichermaßen in Frage. In Satz 8 sind Gruppen der Gestalt  in der Regel  auszuführen, wie aus parallel geführten Stimmen eindeutig hervorgeht. Gruppen wie  sind dementsprechend wohl als  zu verstehen; die Notierungsweise erklärt sich daraus, daß in der Bach-Zeit punktierte Pausen wenig gebräuchlich waren.

Die Originalquellen zur vorliegenden Kantate sind fast vollständig erhalten geblieben. Autographe Eingriffe, über die der Kritische Bericht im Detail Aufschluß gibt, belegen, daß die Kantate zu Bachs Lebzeiten in Leipzig wiederholt aufgeführt worden ist. Während die Originalpartitur im Zuge der Erbteilung an Wilhelm Friedemann Bach (und über die Familien Pistor, Rudorff und Hinrichsen an ihren derzeitigen Besitzer) gelangte, wurden die Originalstimmen Anna Magdalena Bach zugesprochen, die sie noch im Jahr 1750 an die Thomasschule verkaufte. Über die Nutzung dieser Stimmensätze im 18. Jahrhundert ist wenig bekannt; die Kantate gehörte aber zu jenen Werken, die der damalige Adjunkt und spätere Nachfolger des Thomaskantors Johann Adam Hiller, August Eberhard Müller, kurz nach 1800 öffentlich darbot, worüber auch die *Allgemeine Musikalische Zeitung* berichtete.¹ Die Originalstimmen dienten dabei als Vorlage für Neustimmen, die aller-

dings auf den ersten Teil des Werkes beschränkt blieben.² Johann Friedrich Reichardt konnte die Kantate daher im Jahre 1806 zu einer „der beliebtesten und berühmtesten Kirchenkantaten“ des Thomaskantors erklären.³ Obgleich es wahrscheinlich weitere Aufführungen im Umfeld der Berliner Singakademie im frühen 19. Jahrhundert gegeben hat, wurde die Kantate erst seit 1851 durch den Abdruck in Band 2 der Ausgabe der Bachgesellschaft, für den Moritz Hauptmann verantwortlich war, weiteren Kreisen bekannt. In der Neuen Bach-Ausgabe liegt sie, herausgegeben von James Webster, seit 1967 vor.⁴

Für die Neuausgabe wurden die Originalquellen herangezogen. Im Anhang wird die schlichtere Gestalt des Altrezitativs Satz 9 erstmals vollständig wiedergegeben. Für die Erlaubnis zum Abdruck und die Einsicht in die Originalpartitur, die durch Vermittlung der Paul-Sacher-Stiftung ermöglicht wurde, sei dem Besitzer des Autographs besonders gedankt. Die Edition wäre ohne den Zugang zur Quellensammlung und ohne die Arbeitsmaterialien im Bach-Archiv Leipzig, wo auch die erhaltenen Originalstimmen aufbewahrt werden, in der vorliegenden Form nicht möglich gewesen.

Leipzig, im September 1999

Ulrich Leisinger

Foreword

The cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 20 (Eternity, thou thundrous word), marked the beginning of what was probably the most ambitious compositional project ever undertaken by Johann Sebastian Bach: this cantata opens the annual cycle of so-called chorale cantatas, which the Thomaskantor began to compose as his second annual cycle of church cantatas with a work for the 1st Sunday after Trinity in 1724. The project was abandoned at Easter 1725 – possibly owing to the death of the librettist, with whom Bach had evidently collaborated closely, and who planned for only a few weeks in advance, assisted by the practice of collecting and publishing groups of six to eight *Texte zur Leipziger Kirchenmusik* (Texts for Leipzig Church Music).

This cantata is based on the hymn of the same name by Johann Rist, published in 1642, which was familiar in Leipzig through its inclusion in a hymn book assembled by Gottfried Vopelius (1682 with later reprints), in a version reduced from the original 16 verses to 12. With the exception of a recitative (No. 4) which combines two verses of the hymn, and two lines of verse 9 which are transferred to No. 9, each of the cantata movements is based on a verse of the hymn. The first, eighth and concluding verses are used unaltered. The other verses, set as recitatives and arias, follow the wording of the hymn closely; only in No. 10 has the librettist added a reference to the Gospel for the 1st Sunday after Trinity, the parable of the rich man and the beggar Lazarus from Luke 16:19–31.

The scale of Bach's ambition in this composition can be judged by the splendid opening movement, which is in the form of a French overture, although its dimensions are dependent on the hymn verse. Each of its three sections is based on two lines of the hymn, so the faster middle section (with which Bach was satisfied only after his second attempt, as can be seen from some bars crossed out in the original score) seems rather short by comparison with the slower first and last sections.

The opening movement is followed by two arias, each preceded by a recitative, one for tenor and the other for bass. The first describes eternal damnation, which the sinner brings on himself, in dramatic style; the second speaks of the immeasurable righteousness of God. In the alto aria (No. 6) mankind is exhorted to attain freedom from sin, and therefore from hell. The 8th verse of the hymn, in a straightforward four-part chorale setting, concludes the first part of the cantata.

After the sermon, presumably during the administration of Communion, came the second part of the cantata, beginning with a bass aria. The bass soloist calls upon mankind to awaken from the sleep of sin. A slide trumpet (its part includes some notes outside the natural harmonic series) colours the orchestral texture, which represents the call to awaken in music suggesting fanfares. This is followed by an alto recitative and a duet for alto and tenor, which is related in subject matter to No. 6, and includes a reference to the Sunday Gospel. A repetition of the four-part chorale

¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jg. 5, 1802/03, Sp. 246f.








² Heute in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. Bach St 75*.

³ *Berlinische musikalische Zeitung*, 2. Jg. Nr. 51, S. 201f. (mit einem Abdruck von kurzen Auszügen aus Satz 9 als Beleg für seine Kritik an Forkels Schrift *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802).

⁴ BG 2, S. 291–327, Kritischer Bericht auf S. XVI; NBA I/15, S. 133–178 (der Kritische Bericht ist 1968 erschienen).

(No. 7) now set to the last verse of the hymn, concludes this extremely ambitious work.

The dimensions of the text to be set probably caused Bach to keep all the movements after the opening chorus fairly brief. Consequently he avoided writing accompanied recitatives and lengthy da capo arias. The arias are, however, marked by subtleties of instrumentation and thus by individual tone colouring: the tenor aria (No. 3) and the alto aria (No. 6) have the usual string accompaniment, but in the first bass aria (No. 5), apart from the continuo only the oboes are used. While the splendid second bass aria, which opens the second part of the cantata, requires the whole orchestra, in the duet Bach does not use the upper string and wind instruments. In view of this carefully-planned balance it is surprising that Bach did not use a soprano soloist. It is possible that since Easter 1724 no suitable boy soloist had been available, because the other cantatas of this period – with the exception of the cantatas for Pentecost and Trinity, which were not composed *ad hoc* – also use sopranos only in technically undemanding choral movements.

In accordance with 18th-century practice, the dotted figures in the opening movement are to be articulated sharply; no binding rules are known regarding the performance of groups written as . Probably  and  are equally possible. In No. 8 groups written as  are generally to be played as , as is clearly evident from parallel passages. Groups such as  are probably to be understood as ; this form of notation is explained by the fact that dotted rests were seldom used in Bach's time.

The original sources of this cantata have survived almost complete. Autograph revisions, which are detailed in the Critical Report, indicate that the cantata was performed repeatedly in Leipzig during Bach's lifetime. The original score was among the music which passed at Bach's death to his son Wilhelm Friedemann Bach, and it found its way via the families Pistor, Rudorff and Hinrichsen to its present owner. The original parts were promised to Anna Magdalena Bach, who sold them in 1750 to the Thomasschule. Little is known concerning the use to which these performance parts were put during the 18th century, but this cantata was among the works which the then assistant and later successor to the Thomaskantor Johann Adam Hiller, August Eberhard Müller, performed publicly shortly after 1800, as was reported in the *Allgemeine Musikalische Zeitung*.¹ The original parts were used as the basis for producing new parts, but these contained only the first half of the work.² Johann Friedrich Reichardt was able to describe this

work in 1806 as “one of the best loved and most famous church cantatas” by the Thomaskantor.³ Although there were probably further performances associated with the Berlin Singakademie during the early 19th century, this cantata did not become more widely known until its publication in 1851, in Volume 2 of the Bachgesellschaft Complete Edition, for which Moritz Hauptmann was responsible. It has been available in the Neue Bach-Ausgabe, edited by James Webster, since 1967.⁴

The present new edition is based on the original sources; the simpler form of the alto recitative, No. 9, which is given in the Appendix, is published here in full for the first time. For permission to publish the work, and to examine the original score, which was made possible by the good offices of the Paul-Sacher-Stiftung, especial thanks are due to the owner of the original score. Making this edition would have been impossible without access to the collection of sources and to the working materials in the Bach-Archiv Leipzig, where the surviving original performance parts are kept.

Leipzig, September 1999
Translation: John Coombs

Ulrich Leisinger

Avant-propos

La cantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 20 (Éternité parole terrible) constitue le premier maillon du projet certainement le plus ambitieux conçu par Johann Sebastian Bach. La cantate ouvre en effet l'année dite de cantates de choral qui devait constituer la deuxième année de cantates d'église commencée par le cantor de Saint-Thomas à l'occasion du premier dimanche après la Trinité de 1724. Le projet fut interrompu à Pâques 1725, vraisemblablement par la mort du poète avec lequel Bach semble avoir travaillé très étroitement et qui, habitué qu'il était à résumer six à huit des *Texte zur Leipziger Kirchenmusik* et à les imprimer, n'avait besoin que de quelques semaines de délai.

La cantate se base sur le chant homonyme de Johann Rist datant de 1642, un chant connu à Leipzig par le Livre de chants de Gottfried Vopelius (plusieurs éditions à partir de 1682) dans une version abrégée retenant 12 des 16 strophes initiales. À l'exception d'un récitatif (4^e mouvement) qui regroupe deux strophes du chant et de deux lignes rajoutées à la 9^e strophe dans le 9^e mouvement, chaque mouvement de la cantate correspond à une strophe du chant, les 1^{ère}, 8^e et dernière strophes ayant été reprises sans modification. Les autres strophes qui devaient être mises en musique sous la forme de récitatifs et d'arias, suivent le texte original de très près ; le poète n'a procédé qu'à un seul rajout en évoquant dans le 10^e mouvement l'évangile du premier dimanche après la Trinité : la parabole du riche et du pauvre Lazare empruntée à Luc 16, 19–31.

Les ambitions particulières de Bach se laissent entrevoir dans l'introduction pompeuse écrite sous la forme d'une ouverture à la française, mais dont les dimensions sont dictées par la strophe du choral. Deux lignes du choral sont à la base de chacune des trois parties, si bien que la partie centrale plus rapide, et dont Bach ne fut d'ailleurs satisfait

¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 5th year, 1802/03, col. 246f.

² Now in the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Shelf no. *Mus. ms. Bach St 75*.

³ *Berlinische musikalische Zeitung*, 2nd year, No. 51, p. 201f. (with publication of brief excerpts from movement No. 9 to illustrate his criticism of Forkel's book *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802).








⁴ BG 2, S. 291–327, Critical Report on p. XVI; NBA I/15, p. 133–178 (the Critical Report appeared in 1968).

qu'au deuxième coup, comme le prouvent quelques mesures biffées dans le manuscrit original, semble particulièrement courte par rapport aux parties l'encadrant.

L'introduction est suivie de 2 paires de mouvements comportant toutes deux un récitatif et un aria confiés dans le premier cas au ténor, dans le second, au basse. La première paire dépeint de façon expressive la damnation éternelle encourue par le pécheur, la deuxième justifiant cette dernière par l'évocation de l'incommensurable justice divine. Dans l'aria de l'alto (6^e mouvement), l'homme est exhorté à se libérer de ses péchés et, par là même, de l'enfer. La 8^e strophe du chant religieux est écrite sous la forme d'un sobre mouvement de choral à quatre voix qui constitue la conclusion de la première partie de la cantate.

La deuxième partie de la cantate retentit après le sermon, vraisemblablement pendant la communion, et s'ouvre par un aria de basse. La voix de basse appelle les hommes à se réveiller du sommeil des péchés. Une trompette à coulisse (la partie contient quelques sons situés en dehors de la tessiture naturelle de la trompette) caractérise le mouvement d'orchestre traduisant en fanfare l'exhortation au réveil. Lui suivent un récitatif de l'alto et un duo pour alto et ténor. Ce dernier se rattache du point de vue du contenu au 6^e mouvement en l'actualisant par des allusions à l'évangile du dimanche. Cette œuvre très ambitieuse se termine par la reprise du mouvement de choral à quatre voix (7^e mouvement).

L'étendue du texte soumis à Bach l'a certainement incité à traiter avec concision tous les mouvements suivant le chœur initial. Il renonce donc aux récitatifs avec accompagnement et aux vastes arias à da capo. Les arias se caractérisent par contre par une orchestration choisie et donc par une sonorité individuelle. L'aria du ténor (3^e mouvement) et celui de l'alto (6^e mouvement) ont l'habituel accompagnement de cordes, alors que, dans le premier aria de la basse (5^e mouvement), il a été fait appel, en dehors du continuo, aux seuls hautbois. Alors que la magnifique deuxième aria de la basse qui ouvre la deuxième partie de la cantate recourt à l'orchestre au complet, Bach renonce dans le duo aux cordes de tessiture élevée et aux instruments à vent aigus. Il semble que Bach n'avait plus de soprano de qualité à sa disposition depuis Pâques 1724, car les autres cantates de cette époque se contentent elles aussi de confier au soprano des mouvements de choral d'une technique à l'ambition limitée, à l'exception des cantates pour la Pentecôte et la Trinité qui ne furent cependant pas composées *ad hoc*.

Conformément à leur signification au XVIII^e siècle, les notes pointées sont à prendre dans le mouvement initial dans leur sens rigoureux. On ne connaît aucune règle obligatoire concernant le groupe . Deux variantes sont vraisemblablement possibles :  ou . Dans le 8^e mouvement, les groupes représentés par  doivent être, en règle générale, interprétés comme , comme il en découle des voix parallèles. Des groupes tels que  doivent être donc en conséquence compris ainsi :  ; cette façon de noter s'explique du fait qu'à

l'époque de Bach, les silences pointés n'étaient pas d'usage courant.

Les sources originales de la présente cantate ont été conservées presque intégralement. Des corrections autographes commentées en détail dans l'apparat critique prouvent que la cantate a été redonnée du vivant de Bach à Leipzig. Alors que, lors du partage de l'héritage, la partition originale est passée à Wilhelm Friedemann Bach pour aboutir aux actuels possesseurs par les familles Pistor, Rudorff et Hinrichsen, les parties originales ont été adjudgées à Anna Magdalena Bach qui les a vendues la même année 1750 à l'École de Saint-Thomas. Peu de détails nous sont parvenus sur l'usage qu'il en fut fait au cours du XVIII^e siècle ; la cantate appartient cependant aux œuvres qu'August Eberhard Müller, adjoint, puis successeur du cantor de Saint-Thomas Johann Adam Hiller, présenta au public peu après 1800, comme nous l'apprend aussi l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*.¹ Les voix originales servirent alors pour la rédaction de nouvelles parties se limitant cependant à la première partie.² Johann Friedrich Reichardt pouvait donc déclarer en 1806 que cette cantate était une « des cantates d'église les plus aimées et les plus célèbres » du cantor de Saint-Thomas.³ Bien que les débuts du XIX^e siècle aient été certainement marqués par d'autres exécutions de l'œuvre dans les milieux proches de la Berliner Singakademie, la cantate ne fut largement connue qu'après 1851 grâce à sa publication dans le volume 2 de l'édition de la Bachgesellschaft due à Moritz Hauptmann. Dans la Nouvelle Bach-Ausgabe, elle a été éditée par James Webster dès 1967.⁴

La nouvelle édition a fait appel aux sources originales. C'est la première fois que la forme la plus sobre du récitatif de l'alto (9^e mouvement) est reproduite dans son intégralité. Nous remercions le propriétaire de la partition originale qui, grâce à l'intermédiaire de la Fondation Paul Sacher, en a permis la consultation et l'impression. L'édition eût été impossible sous cette forme sans le matériel de travail de la Bach-Archiv de Leipzig où sont conservées les voix originales.

Leipzig, septembre 1999
Traduction : Jean Paul Ménière

Ulrich Leisinger

¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, année 5, 1802/03, col. 246 et suiv.
² Aujourd'hui à la Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, cote : *Mus. ms. Bach St 75*.
³ *Berlinische musikalische Zeitung*, 2^e année, n° 51, pp. 201 et suiv. (avec l'impression de quelques passages du 9^e mouvement pour justifier sa critique à l'écrit de Forkel *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig, 1802).
⁴ BG 2, pp. 291–327. Apparat critique à la p. XVI ; NBA 1/15, pp. 133–178 (l'apparat critique est paru en 1968).

O Ewigkeit, du Donnerwort

Eternity, thou thundrous word

BWV 20

Parte prima

1. Coro

Johann Sebastian Bach

1685–1750

Oboe I

Oboe II

Oboe III

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
Tromba da tirarsi

Alto

Tenore

Basso

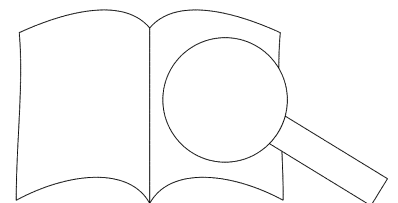
Con.

PROBEPARTITUR

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

6

6



Aufführungsdauer/Duration: ca. 33 min.

© 2000 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.020

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2017 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext

edited by Ulrich Leisinger

English version by Henry S. Drinker

7b

5

7

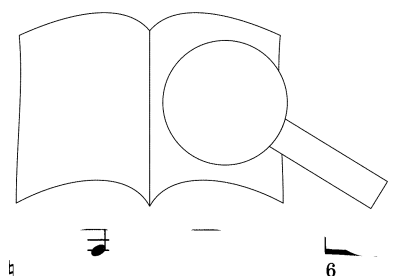
4

6

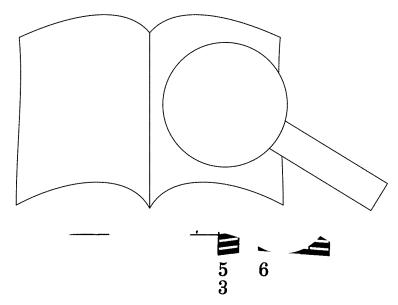
4

b

6

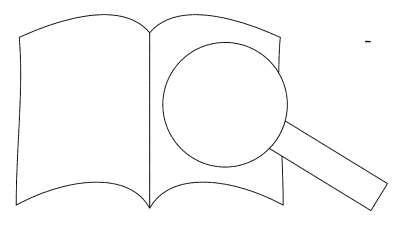


8



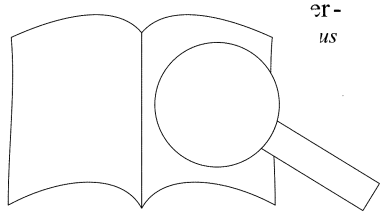
PROBE-PARTITUR

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



PROBE-PARTITUR
 Ausgabqualität 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



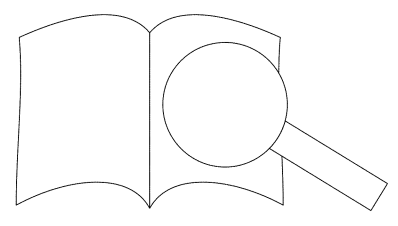
wort,
word!

wort,
word,

wort,
word,

ner-wort,
drous word!

du Don - ner-wort,
thou thun - drous word!



5 6 5 7 5 6 3 7 6

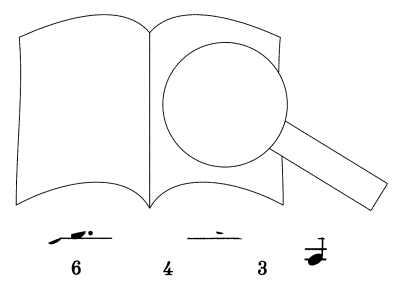
3 4 3 4 3 3 3 5

PROBEPARTITUR

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

7b 6 5 b 7b 5

5b 4 3



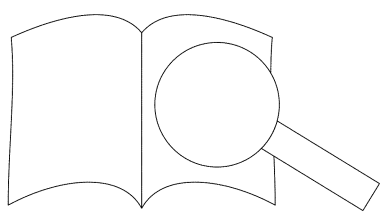
PROBE-PARTITUR

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

o Thou _____ Sch durch die
 Thou _____ Th das durch die
 8 Schwert, das durch die
 sword to pierce my
 Thou Schwert, das d'
 sword to t

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

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



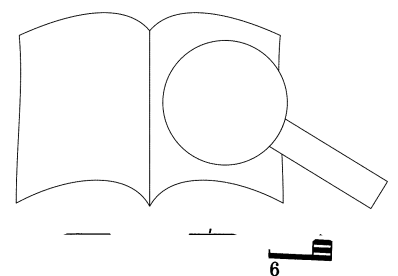
See - - le boh
 ver - - y se

See - - - die See - le bohrt,
 ver - - - ce my ver - y soul,

See - - - bohrt, das durch die See - le bohrt,
 ver - - - soul, to pierce my ver - y soul,

bohrt, das durch die See - le
 soul, to pierce my ver - y

5 6b 6 5 2 6
 b



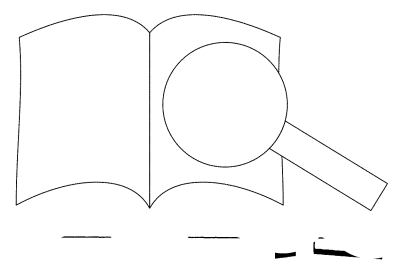
PROBEEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Musical score for three staves, measures 29-32. The top two staves contain long horizontal lines, likely indicating rests or a specific performance instruction. The bottom staff contains whole notes.

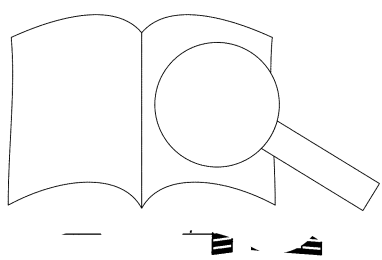
Musical score for three staves, measures 33-36. This section includes piano accompaniment with chords and melodic lines. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Four empty musical staves, likely for additional parts or a continuation of the score.

Musical score for one staff, measures 37-40. This section includes bass clef notation and figured bass notation (6, 7, 6, 6/4 [2], 6/5).



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



PROBE-PARTITUR

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

son - - der - - de!
nev - - er - - ing.

son - - der - - de!
nev - - er - - ing.

son
nev

En - - - - de!
end - - - - ing.

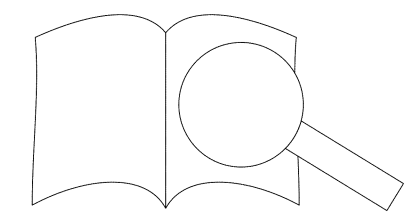
En - - - - de!
end - - - - ing.

er

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

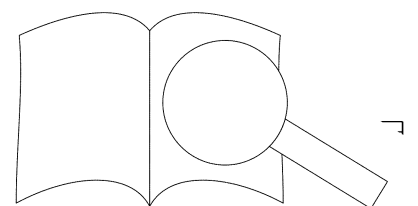
PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

7 5 7 6 7 6 7 6 5

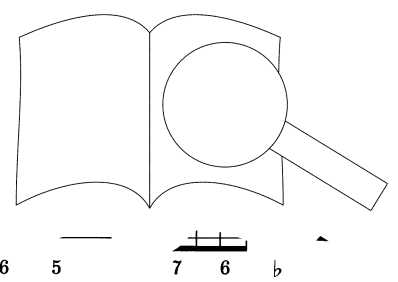


PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

vivace *



* Zu einem verworfenen Beginn des Mittelteils siehe Vorwort und Kritischen Bericht. / For an abandoned version of the middle section see Preface and Critical Report.



6 6 4+ 6 6 4 6 5 7 6 b

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

O E - - wig Zeit oh - -
 E - - ter - - ni thou time - -

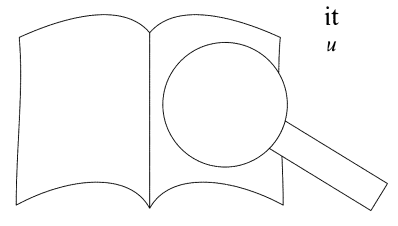
O F o E - - wig-keit, Zeit oh - ne
 E e - ter - - ni - ty, thou time - less

zeit, o E - - wig-keit, Zeit oh - ne
 ty, e - ter - - ni - ty, thou time - less

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

E - wig - keit, o E - wig - keit,
 E - ter - ni - ty, e - ter - ni - ty,

7b 8 7 7b 6b 5 7b 6b 5 3 5b 9 7 7b

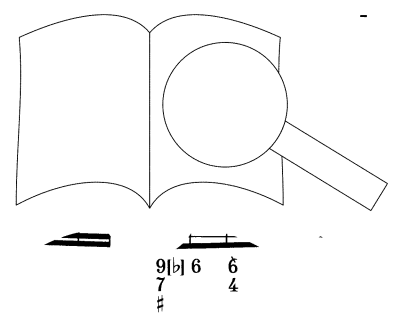


Piano accompaniment for the first system, measures 65-68. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Piano accompaniment for the second system, measures 69-72. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and includes a fermata over the final measure.

Vocal line with lyrics for the first system, measures 65-68. The lyrics are: "ich weiß gro - ßer", "I know in my". The melody is written on a single treble clef staff.

Vocal line with lyrics for the second system, measures 69-72. The lyrics are: "ich weiß vor gro - ßer Trau - bit", "I know not in my bit". The melody is written on a single treble clef staff. Below the lyrics, there are fingerings and breath marks.



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

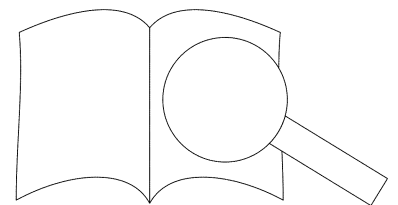
Trau - - - rig - - -
bit - - - ter

- - - rig - keit
- - - ter - - - gief

- - - rig - keit
- - - ter - - - gief

ro - ßer Trau - rig - keit
in my bit - ter - - - gief

9 6b 6 6 4+ 6 6 5 b 6 4 4 6 5b 4 5 5

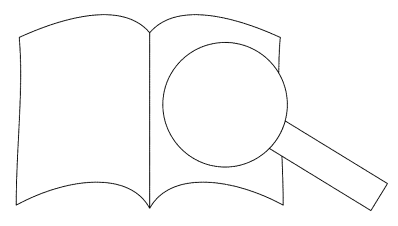


mich hin de.
now be me,

hin - wen hin de.
be - take be take me,

ich mich ich mich hin - wen de.
may now may now be - take me,

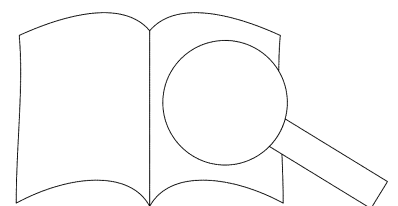
6 4 2 6b 7 b 7b 7 5 6 5 5b 7 b 6 4 3 7b 6 5b 5 3



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

tempo primo

85



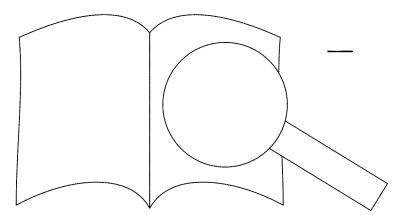
PROBE-PARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9 7 b 7^b 5 7 4 b 6^b 6 7^b 5

ganz er - -
dread and

Mein ganz er - schrok - - -
with dread and fright

Mein ganz er - schrok - - -
with dread and fright



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

schrok - - ken H - - bebt,
fright my my wrung

- - - - ken Herz er - bebt,
my heart is wrung

- - - - ken Herz er - bebt,
my heart is wrung

6 4 5 6 6 5 4 2 b 5b

PROBEEPARTITUR

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

98

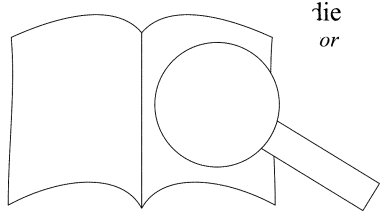
daß die Zung am
 a ror halts my

mir die Zung am Gau - -
 ter - - ror halts my pal - -

daß mir die Zung am Gau - - - men
 and ter - ror halts my pal - - - sied -

daß mir die Zung am Gau - me lie
 and ter - ror halts my pal - sie or

6 7 6 # 6b 6 9 4 7 5 7



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

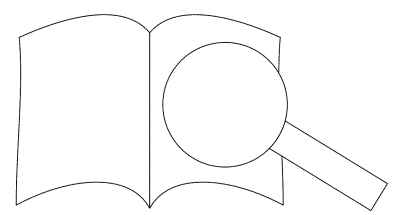
Gau - men klebt. _____
 pal - sied tongue. _____

- - men _____
 - - sied _____

klebt, _____
 tongue, _____
 ai _____

- - en _____
 - - sied tongue. _____

6 5 5 5 6 7^b 5 6 3 6 5 9 5 6
 5 2 3 5 5 3 5



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

2. Recitativo

Tenore

Kein Un-glück ist in al-ler Welt zu fin-den, das
Mis-for-tune here on earth is ne'er so griev-ous that

Continuo

6
5 1/2

3

e - - - - wig dau - ernd sei: Es muß doch end - lich
ev - - - - er it must last, for fi - nal - ly ther

a tempo

6/4 6/5 7/#

5

Zeit ein - mal ver - schwin - den. Ach! a der E - wig -
day when it will leave us. Yet, - nal tor - ment

7/# 5/3 6b 7/5

7

keit hat nur kein trei - bet fort und fort ihr Mar - ter -
no a - bate - m day by day its des - per - a - tion

7b/5 1/2 6/4 1/2 2

9

wie selbst Je - sus spricht, aus ihr ist kein Er - lö -
a, Christ has warned us well: "How can ye es - cape the pai

b 7b/5 6 6 6/4 1/2

u 4 5 b

3. Aria *

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Contino

Cont. tasto*

6[♯] 6 4[♯] 7 4 4 6
4 2 4 2 3

6

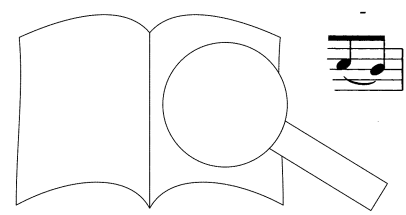
7 6 9^b 5 6 6 6 4[♯] 6
4 4 5 4 5^b b

12

er - more! wig-keit, di

p

* Zur Bezifferung in T. 4f. und 39ff. sowie zur abweichenden Phrasierung der Violinstimme in der Original.
 * For the bass figures in bars 4ff and 39ff and for a diverging articulation of the violin part in the original score.



Preface critical ed.

18

8

ge, e - - - - -
er, ev - - - - -

4^h 7 6 7 8 7 7
2 2 4 4 4 5^b

24

8

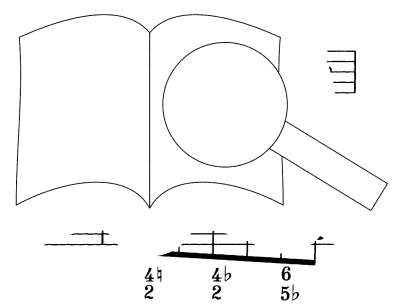
wig, e - wig ist - - - - - ge!
er, ev - er - - - - - er!

6 9^b 4^h 6^h 7^h 8
5^b 7 2 5^b 4 4

30

hier gilt für-wahr kein Scherz, ach, hier gilt fü
this hor-ror bodes me ill, ah, this hor-ro

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



gilt für-wahr kein Scherz.
hor-ror bodes me ill.

f *f* *f*

tr

tasto

6 5 6 4 b 6 6 4 2 7 4 2

p

7^b 6 7^b 6 5^b

3 4

p *p*

die auf e-wig bren - - - -
t is for-ev-er flam - - - -

5 9 7 b 8 6

50

nen, ist kein Feu - er gleich zu -
 ing, rag-ing fire be - yond all -

6 9 8 6b 7 5
 5b 7 6 5 5

54

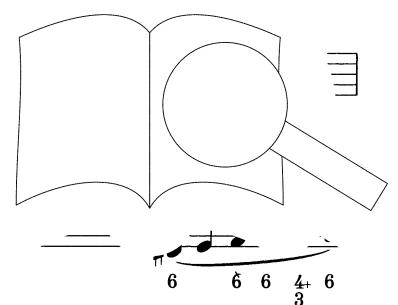
nen-nen, Flam - men, die auf e - wig bren-nen, ist kein Feu -
 tam - ing, fire that is for - ev er flam - ing, rag - ing fire

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

58

zu nen - nen;
 nd all tam - ing!

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



64

es er-schrickt und bebt__ mein Herz, es er-schrickt und bebt__
 Ter - ri - fied, my heart__ stands still, ter-ri - fied, my heart__

4+ 5 6 5
 3 2 4 #

p 7b 5

b 6 4 |b|

69

mein Herz, we. Je - den - - -
 stands still, im - pend - - -

6# 6 6# 4 4 6 7

4b

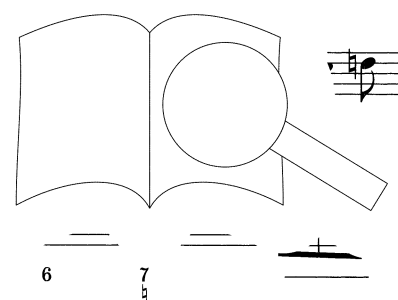
7 9 6 7b 9 6 5 7

75

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

[5b]

6 7



80

Pein be - den - ke und den Sinn zur Höl - len len
 woe im - pend - ing, pain and tor - ment nev - er end

[] 7 6 4 3 6 6 6 4 6 6

85

ke.
ing!

6 4 3 4 6 7 6 9b 5 4

92

5 2 7 5 6 5b 6 6 6 4 6 4 5 4

4. Recitativo

Basso

Ge - setzt, es dau'r-te der Ver-damm-ten Qual so vie - le Jahr, als an der
Sup - pose the tor-ments of the damned to last as man - y years as there are

Continuo

6 5

3

Zahl auf Er-den Gras, am Him-mel Ster-ne wä-ren; ge - setzt, es sei die Pein
blades of grass on earth, or stars a - bove in heav-en; sup - pose they suf - fer ther

6 5 4 2

6

stellt, als Men-schen in der Welt von An-be-gi - se, wä - re doch zu -
birth of man up - on the earth, the Al - pha tion? but is it tru - ly

6 5

8

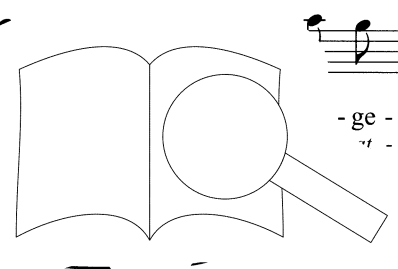
letzt der-sel-ben? sie müß-te doch ein-mal auf - hö-ren. Nun
so? Is there nc Is their or - deal with - out ces - sa - tion? Con -

4 2 6 b 4 4 b

1.

a - du die Ge-fahr, Ver - damm-ter, tau-send Mil - li - o - nen
sid sh; the lost one fears dam - na - tion, for a hun-dred mil - lion

6 5b 6 5b 3 4 2



stan - den, so ist doch nie der Schluß vor - han - den; die Zeit, so nie-mand zäh-len
 tend - ing, and e - ven then his pain not end - ing! for time, be - yond the count of

5 \sharp 7 \sharp 6 4 3 7 \sharp

kann, fängt je-den Au-gen-blick zu dei-ner See-len ew-gem Un-ge-lück sich stets von neu-em an.
 man, each in-stant starts a - fresh, our souls in e - vil for-tune to en-mesh; 'tis so since time be-gan.

3 4+ 2 6

5. Aria

Oboe I

Oboe II

Oboe III

Basso

Continuo

staccato

6 6 6 6 6 6 5 6 6

4

6 6 5 6 6 6 6 6 7 \flat 6 6 7 6 6

5 3 4 4 4 5 4 4 5 4 4

18

Gott ist ge-recht, Gott ist ge-recht, Gott ist ge - recht, ist ge-recht, Gott ist ge -
 our God is_ just, our God is_ just, our God is_ just, God is_ just, our God is_

6 5b 9 8 6 5 7 4 9 6 6 4 3 7 4 3 7

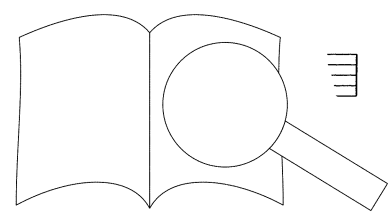
21

recht in_ sei-nen Wer - en Wer - ken:
 just in_ all_ his judge - his judge - ments.

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

24

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



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

doch die Welt dies mer - - - ken, ach woll-te doch die Welt dies mer - ken!
 that, my fel - low mor - - - tals, ah, mark you that, my fel - low - mor - tals,

Kurz ist die Zeit,
 for death is swift

ge-schwind, be-den-ke dies, o Men-schen-kief thy-span, re-mem-ber this, thou son of

47

Tod ge-schwind, be - den - - - ke dies, be - den - ke dies, o Men-schen-
 brief thy span, re - mem - - - ber this, re - mem - ber this, thou son of

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

50

kind, be - den - ke dies, be Men - schen-kind!
 man, re - mem - ber this, son of man!

7 5 4+ 5 6 6 5#

2 2+ 4 4 5#

Da capo

6. Aria

Violino I

Violin

Continuo

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

5 5 5 5 2 5 5 5

7

O Mensch, er - ret - te dei - ne See - le, - ent - flie - -
 O man, make haste - - to save thy spir - it, - es - cape - -

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

14

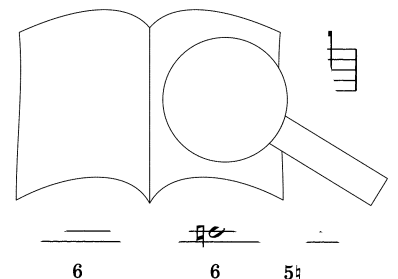
- he Sa - tans Skla - ve - rei und ma - den frei, da - mit in je -
 the dev - il's slav - er - y, and il free that it may not, -

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

20

- fel - höh - le der Tod, so die Ver - damm - ten |
 and brim - stone at death be damned - to writhe in |

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



nicht dei - ne See - le e - - - wig
or there be - doomed for - aye - - - to -

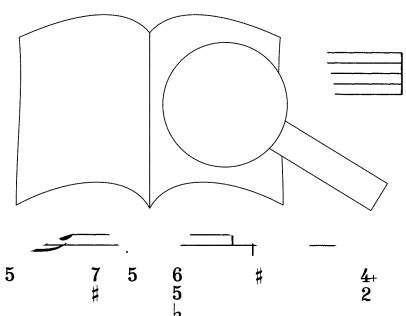
4+ 6 7 6b 6 5 9 8 6 6 6 4+ 3
2

nagt. O Mensch, er - ret - te c
dwell. O man, make haste

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

Mensch, er - ret - te dei - ne See - le!
man, - make haste - to save - thy spir - it.

6 4+ 6 6 6 6 6 6 5 6 5 7 5 6 5 4+
4 2+ 5 5 4 6 5 4 # 5 # 5 b 2



7. Choral

Soprano
Tromba da tirarsi
Oboe I, II
Violino I

Alto
Oboe III
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

1 (7)

So - lang ein Gott im Him - mel lebt und ü - ber al - le
Es wird sie pla - gen Kält und Hitz, Angst, Hun - ger, Schrek - ken,
E - ter - nal as is God on high, en - throned a - bove the
We suf - fer end - less heat and cold, star - va - tion, ter - ror;

So - lang ein Gott im Him - mel lebt und ü - ber al - le
Es wird sie pla - gen Kält und Hitz, Angst, Hun - ger, Schrek - ken,
E - ter - nal as is God on high, en - throned a - bove the
We suf - fer end - less heat and cold, star - va - tion, ter - ror;

So - lang ein Gott im Him - mel lebt und ü - ber
Es wird sie pla - gen Kält und Hitz, Angst, Hun - ger
E - ter - nal as is God on high, en - throned a - bove the
We suf - fer end - less heat and cold, star - va - tion, ter - ror;

So - lang ein Gott im Him - mel lebt und ü - ber al - le
Es wird sie pla - gen Kält und Hitz, Angst, Hun - ger, Schrek - ken,
E - ter - nal as is God on high, en - throned a - bove the
We suf - fer end - less heat and cold, star - va - tion, ter - ror;

6 6

7 7 7
5 2

4 (10)

Wol - ken und schwebt, wird und ter wä - ren:
Feu'r und Blitz und at ver - zeh - ren.
clouds and sky, our a. nev - er ceas - ing:
grief un - told, and nies in - creas - ing.

Wol - ken und che doch Mar - ter wä - ren:
Feu'r und doch nicht ver - zeh - ren.
clouds and are nev - er ceas - ing:
grief un - o - nies in - creas - ing.

Wol - ken und sol - che doch Mar - ter wä - ren:
F und sie doch nicht ver - zeh - ren.
our woes are nev - er ceas - ing:
and ag - o - nies in - creas - ing.

No. 1
Feu'r und schwebt, wird und sol - che doch Mar - te
and und Blitz und sie doch nicht ver
un - told, and ag - o - nies in

7 6 6 6 9 6 5 6

6 5

Denn wird sich en - den die - se Pein, wenn Gott nicht mehr wird e - wig sein.
 As God for - ev - er more shall be, our pain will last e - ter - nal - ly.

Denn wird sich en - den die - se Pein, wenn Gott nicht mehr wird e - wig sein.
 As God for - ev - er more shall be, our pain will last e - ter - nal - ly.

Denn wird sich en - den die - se Pein, wenn Gott nicht mehr wird e - wig sein.
 As God for - ev - er more shall be, our pain will last e - ter - nal - ly.

Denn wird sich en - den die - se Pein, wenn Gott nicht mehr wird e - wig
 As God for - ev - er more shall be, our pain will last e - ter - nal - ly.

6 6 6 7 4 # 6# | 8 7 1 8 7 5

5 4 3

8

Instr.

Sopr

Parte seconda
 8. Aria

Tromba da tirarsi

Oboe I
 Violino I

Oboe II
 Violino II

Oboe III
 Viola

Basso

Continuo

3

6 7 6 5 # 6 7 6 4

5

6 5 4 3 8 7b 6

7

Wacht auf, wach
A - wake, it auf, wacht auf, wake, a - wake,

tr p p p

6 6 5

9

auf, wacht auf, wa
wake, a - wake, a - wake,

Ob Ob III

p

6 6 7b

Ob I

VII

Scha-fe, er-mun - tert euch vom Sün - den - schla - fe, er-mun - tert euch,
 num-bered, be - stir ye who in sin have slum - bered, be - stir your-selves,

6 4 7 # 7 # 6 6 f

er - mun - tert euch,
 be - stir your-selves,

rt euch vom Sün - den -
 ye who in sin have

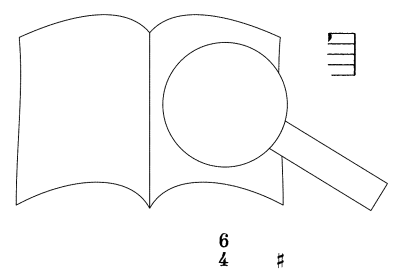
5 3 4 p 7 5 7 # 6 6 6

VII

VII II

fe und bes -
 bered, and mend

6 6 5 4+ 2 # 6 4 #



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

* Zur Führung der Oboen siehe den Kritischen Bericht. / For the disposition of the oboe parts see the Critical Report.

17

f

f

f

f

bald!
all!

f

19

p

p

n

Wacht auf
A - wach

6 #

6 #

7 #

21

p

Ob III

Va

3

3

3

auf, eh die Po - sau - ne schallt,
- wake! and heed the trum - pet's call,

simile

4+
2

6

6+
4

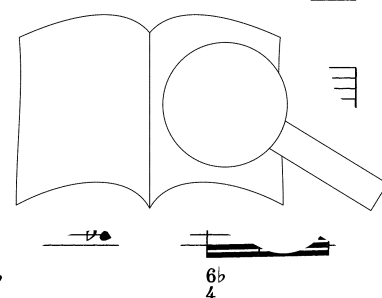
PROBENPARTITUR

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

wacht auf, wacht auf, wacht auf, eh die Po - sau - ne
a - wake, a - wake, a - wake! and heed the trum

schallt,
call,

mit Schrek - ken, mit Schrek-ken aus der
se, in ter - ror; in ter - ror quit the



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

35

Musical score for measures 35-36. The score includes staves for the first violin, piano (right and left hands), and Oboe III/Viola. Measure 35 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 36 continues with similar rhythmic complexity. A large watermark 'PROBEPART' is overlaid diagonally across the page.

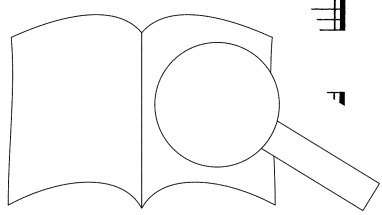
37

Musical score for measures 37-38. Measure 37 contains a dense texture of sixteenth-note passages. Measure 38 shows a continuation of this texture. Fingerings are indicated with numbers 6, 7, 6, 4, 5, 3, 8, and 7b. A large watermark 'PROBEPART' is overlaid diagonally across the page.

39

Musical score for measures 39-40. Measure 39 features a melodic line with a trill (tr) and a flat (b). Measure 40 continues with similar melodic and trill patterns. Fingerings are indicated with numbers 6, 4, 2, 6, 5, and 6. A large watermark 'PROBEPART' is overlaid diagonally across the page.

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



9. Recitativo *

Alto

Ver - laß, o Mensch, die Wol - lust die - ser Welt, Pracht,
 For - sake, O man, the vi - ces of the world, pride,

Continuo

3

Hof-fahrt, Reich-tum, Ehr und Geld; be - den-ke doch in die-ser Zeit an -
 splen-dour, rich - es, praise and gold, be - think thee now, be - fore 'row-est

6

noch, da dir der Baum des Le-bens grü-net, was dir zu dei- tie-ne Viel-
 old, ere soon thy youth and vig-our leave thee, will God in Her da, Per -

9

leicht, ist dies der letz - te Tag, kei- er ster - ben mag. Wie
 chance is this thy fi - nal day, man ten he must a - way. How

11

leicht, wie bald Man kann noch die - se Nacht den Sarg vor dei - ne Tü - re
 quick, how soon Per-chance this ver - y night thy corpse may from thy door be

14

sei vor al - len Din - gen auf dei-ner See - len F
 so long hast thou now tar - ried, con - sid - er well thy s

* Fassung der Originalstimmen. Die einfachere Fassung der Originalpartitur ist im Anhang, S. 65, wiedergeg.
 * Version of the original set of parts. The simpler version from the original score is given as an appendix, see infra p. 65.

10. Duetto. Aria

Alto

Tenore

Continuo

7

tr

O Men - schen - kind,
O child of man,

o Men-schen - kind
O child of r

O Men - schen - kind,
O child of man,

o M
O - a -

14

schwind, hör auf ge - schwind, o Men-schen - kind ge - schwind, die Sünd,

while, re - flect a - while, O child of man re - flect a - while on sin,

schwind, hör auf ge - schwind, hör auf ge - schwind, die

while, re - flect a - while, re - flect, re - flect, ge - schwind, die

on

18

pleas -

nd zu lie -

nd - ly - pleas -

ben!
ure!

tr

ben!
ure!

f

Ach spie - le dich am rei - chen Mann, ach spie - le dich am rei - chen Mann
Think how the rich man cried in vain, think how the rich man cried in vai

Ach spie - le dich am rei - chen Mann, ach spie - le dich am r
Think how the rich man cried in vain, think how the rich ma

tor der in

p

der in der Qual, in der
tor - tured in hell, down in

Qual, in d in der Qual,
hell, down down in hell,

auch nicht ein - mal ein Tröpf - lein Was -
no drop of cool - ing wa

ir Qual auch nicht ein - mal ein Tröpf - lein Was -
in hell, no drop of cool - ing wa - ter, thirst -

65

ser, nicht ein-mal ein Tröpf-lein Was-ser ha-ben kann, ach spieg - le
 ing, not one drop of cool-ing wa-ter might ob-tain, think how the

ser, nicht ein-mal ein Tröpf-lein Was-ser, ein Tröpf-lein Was-ser ha-ben kann,
 ing, not one drop of cool-ing wa-ter, of cool-ing wa-ter might ob-tain,

9 6 7 6 6 5^b 6 5 # 4 6 6 6 # 5 6

4 2 4 4 2 5 4 2

69

dich am rei-chen Mann, ach spieg - - le dich am rei-chen Mann, dei
 rich man cried in vain, think how the rich man cried in vain,

ach spieg - - le dich am rei-chen Mann, ach spieg - - le dich am rei-chen Mann,
 think how the rich man cried in vain, think how the rich man cried in vain,

5 6 6 6 6 7 5 # 6⁴ 7 7 6^b 7^b

4 # 4 #

73

Qual,
 hell,

der in der Qual,
 tor-tured in hell,

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

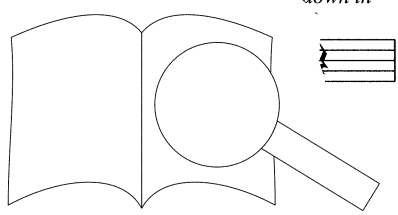
5^b 4^b 5^b 5 7 4 2 5 5 2

79

in der Qual der in der
 d- down in

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

3 2⁴ # b # 2 4 5 #



4 (10)

See - le bohrt, o An - fang son - der En - de!
 Trau - rig - keit nicht, wo ich mich hin - - wen - de.
ver - y soul, be - gun but nev - er end - ing!
bit - ter grief, where I may now be - - take me.

See - le bohrt, o An - fang son - der En - de!
 Trau - rig - keit nicht, wo ich mich hin - - wen - de.
ver - y soul, be - gun but nev - er end - ing!
bit - ter grief, where I may now be - - take me.

See - le bohrt, o An - fang son - der En -
 Trau - rig - keit nicht, wo ich mich hin - - wen -
ver - y soul, be - gun but nev - er end -
bit - ter grief, where I may now be - - to' -

See - le bohrt, o An - fang son - d- de!
 Trau - rig - keit nicht, wo ich mich hin - - wen - de.
ve - ry soul, be - gun but nev - er end - ing!
bit - ter grief, where I may now be - - take me.

7 6 6 6 9 6 6 5

13

Nimm du mich, wenn es Je - su, in dein Freu - den - zelt!
In thy good time, r dwell, O Lord, in joy with thee.

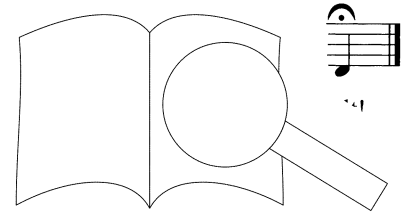
Nimm du mich, wenn es dir - fällt, Herr Je - su, in dein Freu - den - zelt!
In thy good time, re - ceive thou me, to dwell, O Lord, in joy with thee.

Nimm du mich, wenn es dir ge - fällt, Herr Je - su, in dein Freu - den - zelt!
In thy good time, re - ceive thou me, to dwell, O Lord, in joy with thee.

Nimm du mich, wenn es dir ge - fällt, Herr Je - su, in dein Freu - den - zelt!
In thy good time, re - ceive thou me, to dwell, O Lord, in joy with thee.

6 6 6 7 4 # 6 8 7 8 7 15 | 4 3

15 | 4 3



Anhang

9. Recitativo (Fassung der Originalpartitur)

Alto



Ver - laß, o Mensch, die Wol - lust die - ser Welt, Pracht,
For - sake, O man, the vi - ces of the world, pride,

Continuo



3



Hof-fahrt, Reich-tum, Ehr und Geld; be - den-ke doch in die
splen-dour, rich - es, praise and gold, be - think thee now, be - fr



6



noch, da dir der Baum des Le-bens grü-net, was dir zu d a, Viel-
old, ere soon thy youth and vig - our leave thee, will God in ' Per -




9



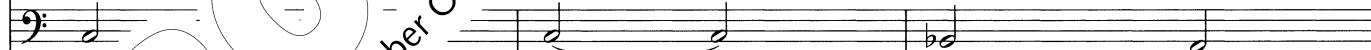
leicht, ist dies der letz - te Tag, er ster - ben mag. Wie
chance is this thy fi - nal day, he must a - way. How



11



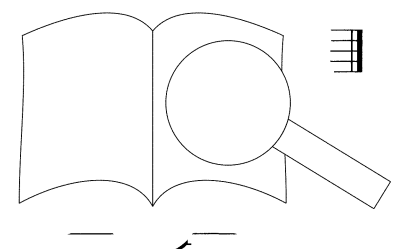
leicht, wie bald Man kann noch die - se Nacht den Sarg vor dei - ne Tü - re
quick, how sc old! Per-chance this ver - y night thy corpse may from thy door be



1



ren um sei vor al - len Din - gen auf dei - ner See - len Heil
Too long hast thou now tar - ried, con - sid - er well thy spir



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Zur Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 20 von Johann Sebastian Bach sind die autographe Partitur (im weiteren: Quelle **A**) und der Originalstimmensatz (im weiteren: Quelle **B**) mit Ausnahme der Dubletten der Streicherstimmen erhalten geblieben.

A: Die Originalpartitur

Die autographe Partitur besteht aus 6 Bogen im Format 35,5 x 21,5 cm; sie befindet sich seit 1982 in schweizerischem Privatbesitz und wird in der Paul-Sacher-Stiftung Basel verwahrt. Der autographe Kopftitel auf der ersten Notenseite lautet: *JNDNJC*. [= In Nomine Domini Nostri Jesu Christi] *Concerto Doica 1 post Trinitat*. Die Handschrift liegt im originalen Umschlag, der einst auch den Originalstimmensatz eingeschlossen hatte; dieser ist von Johann Andreas Kuhnau wie folgt beschriftet: *Domin: 1 post Trinit: / O Ewigkeit du Doñer Wort etc. / â / 4. Voc: / Tromba / 3. Hautbois / 2 Violini / Viola / è / Continuo / di Sign: / J S Bach*. Die Partitur ist auffallend großzügig disponiert und verhältnismäßig korrekturarm niedergeschrieben; Umfang und Art der Korrekturen belegen, daß das Werk in allen Teilen – vielleicht mit Ausnahme des vierstimmigen Choralatzes Satz 7 bzw. 12 – eine Neukomposition darstellt. Artikulationsangaben und dynamische Bezeichnungen sind in **A** nur vereinzelt zu finden. Für die Originalpartitur wurde ein Papier mit dem Wasserzeichen Kleiner Halbmond mit Gegenmarke *IMK* verwendet (NBA IX/1, Nr. 97), das bei Bach in den ersten Leipziger Amtsjahren regelmäßig nachgewiesen werden kann.

Ein Vermerk auf der Innenseite des Umschlags „ist durchsehen etc.“ geht offensichtlich auf eine Bestandsaufnahme im Zuge der Erbteilung 1750 zurück (erweiternder Eintrag steht in den Originalquellen).¹ Der Vermerk BWV 39, mit der Bach seinen dritten Jahrgang

B: Der Originalstimmensatz

Die 13 erhaltenen Stimmen aus dem Originalstimmensatz werden heute im Bach-Archiv in Leipzig aufbewahrt. Der Umschlag, der im Zuge der Erbteilung 1750 angefertigt wurde und den Wortlaut der Partitur enthält, ist orthographisch als *Originalstimmensatz* beschriftet. Als Hauptschreiber dient Johann Gottlieb Gerlach, der den Originalstimmensatz im Auftrag von Sebastian Bach durchgesetzt hat. In dem Originalstimmensatz sind dynamische Angaben und Artikulationsangaben (mit Sicherheit die *tasto*-Angaben) eingetragen oder eingetragene Korrekturen (vielleicht auch die Revision des Rezitativen) in Teil der Korrekturen, die in der Partitur vorgenommen wurden²). Die Dubletten zu Violine I und II, die einst vorhanden gewesen sein müssen, sowie wahrscheinlich auch eine dritte Continuo-Stimme sind

wohl bei der Erbteilung in Wilhelm Friedemann Bachs Besitz über- und spätestens im 19. Jahrhundert verlorengegangen. Erhalten sind die folgenden Stimmen:

1. *Soprano* (1 Blatt)
2. *Alto* (1 Bogen)
3. *Tenore*. (2 Bogen, S. 1 Stimmenbezeichnung, S. 2 und 8 leer)
4. *Basso* (2 Bogen, S. 1 Stimmenbezeichnung, S. 2 und 8 leer)
5. *Tromba* [nachträglich ergänzt durch J. S. Bach: *da Tirarsi*] (1 Blatt)
6. *Hautbois Primo* (1 Bogen)
7. *Hautbois 2do* (1 Bogen)
8. *Hautbois 3*. (1 Bogen, S. 4 leer; Satz 8 von S. Bachs Hand)
9. *Violino Primo* (1 Bogen)
10. *Violino 2do* (1 Bogen)
11. *Viola* (1 Bogen)
12. *Continuo* (2 Bogen)
13. *Continuo* (2 Bogen; als Copie disponiert; autographe Brüche)

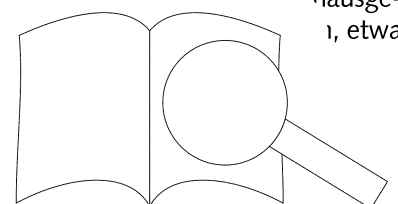
Alle Stimmen sind in einem Umschlag, der dem Kantatentitel versehen ist, eingeschlossen. Das Papier (35,5 x 21,5 cm) weist überwiegend ein Wasserzeichen Kleiner Halbmond ohne Gegenmarke auf. In den Aufschlägen **A** und **B** 4 auch – wie in der Partitur – ein Wasserzeichen Kleiner Halbmond mit Gegenmarke *IMK* verwendet. Die Partitur ist auffallend großzügig disponiert und verhältnismäßig korrekturarm niedergeschrieben; Umfang und Art der Korrekturen belegen, daß das Werk in allen Teilen – vielleicht mit Ausnahme des vierstimmigen Choralatzes Satz 7 bzw. 12 – eine Neukomposition darstellt. Artikulationsangaben und dynamische Bezeichnungen sind in **A** nur vereinzelt zu finden. Für die Originalpartitur wurde ein Papier mit dem Wasserzeichen Kleiner Halbmond mit Gegenmarke *IMK* verwendet (NBA IX/1, Nr. 97), das bei Bach in den ersten Leipziger Amtsjahren regelmäßig nachgewiesen werden kann.

Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmälerausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.³ Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht numeriert.

Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmälerausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.³ Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht numeriert.

Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – etwa die Ersetzung heute unüblicher Zeichen – hinausgehen, werden dokumentiert.

¹ In Stimme **B** 1 stammt immerhin der Bogen in der ersten Stimme aus dem Originalstimmensatz.
² Siehe hierzu die Aufschlüsse.
³ *Editionsrichtlinien für die Denkmälerausgaben*. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikwissenschaftliche Editionen, Kassel 1970.



die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, können bereits im Notentext durch Kleinstich, Kursivdruck oder auch Klammern gekennzeichnet werden und bedürfen damit im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Editionen von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

Die deutschen Texte werden in Orthographie und Zeichensetzung an die Erfordernisse unserer Zeit angepaßt, wobei historische Lautformen und grammatikalische Wendungen beibehalten und gegebenenfalls erläutert werden.

In der für Bachs Leipziger Kantatenschafften typischen Weise sind für die Textherstellung Partitur und Stimmen relevant. Die Partitur ist nämlich nur sparsam bezeichnet, während Bach für die Ausfertigung der Stimmen die Besetzungsangaben (durch mündliche oder schriftliche Anweisungen) präzisiert hat und dynamische Bezeichnungen und Artikulationsangaben überwiegend erst in die von seinen Kopisten angefertigten Stimmen eingetragen hat. Obgleich Bach bei der Durchsicht der Stimmen zahlreiche Fehler bemerkt und korrigiert hat, sind dort einzelne Schreibversehen unkorrigiert geblieben, insbesondere an Stellen, wo die Originalpartitur flüchtig geschrieben oder nach Korrekturen schwer lesbar ist. Die im Vorwort genannte Abschrift, die August Eberhard Müller um 1802 veranlaßt hat, ist als Kopie nach dem Stimmensatz **B** ohne Quellenwert; gleiches gilt für weitere Abschriften des 19. Jahrhunderts, die auf die erhaltenen Originalquellen zurückgehen.

Über die zahlreichen für Kompositionspartituren typischer Korrekturen in **A** wird nur berichtet, wenn die Lesart *post correcturam* nicht zweifelsfrei ermittelt werden kann. Die Korrekturen bei der Anfertigung des Stimmensatzes zu Mißverständnissen geführt haben.

III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Soprano, T. = Takt, T = Tenore, Tr = Violino. Zitiert wird in der Reihenfolge (Note oder Pause) – Quelle – Lautform und Zeichen im Takt bezieht sich auf die Taktart.

Satz 1

A und **B** ohne Haltebogen. Der erste Takt ergibt sich in **A** nur aus dem Schlußstrich. Die Takte 26–29 sind in den Stimmen **B** 6, **B** 7 und **B** 9.

- 18: punktierte 16tel-Note statt f^2 (vgl. Ob I)
- 26 B: **B** 13: ohne Haltebg.
- 30, 31 B: **B** 6: 16tel-Noten
- 30 Bc 7: **B** 4: Bg. von fremder Hand?
- 32 Ob III 5: **B** 13: 16tel- statt 32tel-Noten
- 34–35 VI I: **B** 13: mit Bezifferung $\frac{6}{3}$
- 18: **B** 8: f^1
- 26 B: **B** 9: p erst in T. 35

44–47 A: verworfener Beginn des Mittelteils:

- 51 Ob III 2: **B** 8: d^1 statt c^1 (vgl. Va)
- 79 VI I: **A**: Bg. von 4–5 und 6–9; **B** 10 ohne Haltebogen (vgl. an **B** 7)
- 83 Ob I 2: **A**: f^1 (vgl. aber VI I und Bc)
- 90 Ob I, VI I: **B** 6, **B** 9: Fermate von fremder Hand
- 93 Bc 6: **B** 13: mit Verlängerungsstrich
- 95 VI II 4: **A**: nach Korr. unklar, ob f^1
- 96 Bc 3: **B** 12: Achtel- statt Viertelnote
- 97 Bc 1: **B** 13: mit Bezifferung

Satz 2

Die Satzbezeichnung lautet *Andante* und ist auch in **A** und **B** 12 bruchlos. Das System für die Singstimme ist ein 3-stimmiges System.

- 2 T 2: $\frac{3}{4}$ statt $\frac{3}{8}$
- 3 Bc: $\frac{3}{4}$ statt $\frac{3}{8}$
- 4 T 2: $\frac{3}{4}$ statt $\frac{3}{8}$

Satz 3

Die Satzbezeichnung lautet *Allegro* und ist auch in **A** und **B** 12 bruchlos. Das System für die Singstimme ist ein 3-stimmiges System.

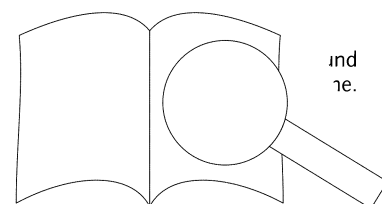
A: abweichende Bogensetzung:

- 11 Bc 5: **B** 13: mit Bezifferung $\frac{4}{2}$
- 17–18 VI I: **A**: ohne Haltebg.
- 26 Bc 1: **B** 13: mit Bezifferung $\frac{5}{2}$
- 38 Bc 3–6: **B** 12: paarweise mit Bg.; **B** 13: ohne Bg.
- 38 Bc 5: **B** 13: mit Bezifferung $\frac{7}{2}$
- 46 T 3–6: **A**: ursprünglich mit anderer Textverteilung
- 53 Bc 6: **B** 13: mit $\frac{4}{2}$
- 63 Bc 5: **B** 13: mit Bezifferung $\frac{4}{2}$
- 65 VI I: **A**, **B** 9: überzählige Viertelpause
- 70 VI I 1: **A**: mit $\frac{4}{2}$

Satz 4

Die Satzbezeichnung lautet *Requies* und ist auch in **A** und **B** 12 bruchlos. Das System für die Singstimme ist ein 3-stimmiges System.

- 1 B 4–5: **A**, **B**: $\frac{3}{4}$ statt $\frac{3}{8}$
- 10 B 4: **A**: Vi $\frac{3}{4}$ statt $\frac{3}{8}$
- 15 Bc 1: **A**, **B**: $\frac{3}{4}$ statt $\frac{3}{8}$
- 16 B 4–5: **A**: 16tel- statt Achtelnoten (autogr. Korr. in **B** 4)



Satz 5

Die Satzbezeichnung lautet *Aria 3 Hautb.* in **A**, *Aria staccato* in **B 12**, **B 13**. Die Vortragsbezeichnung *adagio* (T. 52) steht nur in **B 13**.

- 2 Ob III 9 **B 8:** d^1 statt e^1
- 5 Bc 4 **B 13:** mit Bezifferung $\frac{6}{2}$
- 22 Ob III 9 **A:** Viertelpause fehlt (in **B 8** nachgetragen)
- 24 Ob II 7 **B 7:** a^1 statt b^1
- 26 Ob II 6 **B 7:** c^2 statt d^2
- 30 Bc 5 **B 13:** Bezifferung unklar (undeutliches Zeichen unter der Ziffer 7)
- 47 Ob III 7–8 **A, B 8:** Viertelnote statt Achtelnote und Achtelpause (angeklippt an Ob II)

Satz 6

Die Satzbezeichnung in **A** lautet *Versus 7.*, zusätzlich ein Besetzungshinweis *Violin:*; in **B 2** und **B 9–13** *Aria*. Eine größere Korrektur betrifft VI I, T. 24–35, in **A**.

- 22 Bc 2 **B 13:** mit Bezifferung $\frac{5}{2}$
- 23, 46 Bc 2–6 **B 13:** mit Bg.
- 30 Bc 5 **B 13:** mit Bezifferung $\frac{6}{4}$
- 32 Bc **B 12:** Bg. über 2.–3. und 4.–6. Note?; **B 13:** ohne Bg.

Satz 7

Die Satzbezeichnung lautet *Chorale* in **B 13**; *Choral* in **A** und der Mehrzahl der Stimmen; sie fehlt in den Singstimmen (außer **B 3**) und in **B 11**. Der Satz ist in **A** auf 4 bzw. ab T. 13 aus Platzmangel auf 3 Systemen notiert; dort findet sich nur eine Textmarke beim Tenorsystem. Über Fermaten oder Bg., die in einzelnen Stimmen fehlen, wird nicht berichtet.

- 14 T **B 3:** versehentlich mit Vorzeichnung eines Altsschlüssels (wegen Notierung von A)
- 16 S 1–2 **A, B 1:** Halbenote (vgl. aber Satz 11)

Satz 8

Satzbezeichnung nur in **B**. Die Oboen haben in **A** keine eigenen Systeme erhalten; Johann Andreas Kuhnau erhielt beim Ausschreiben der Oboenstimmen offensichtlich den Auftrag, bei erkennbaren Umfangsschwereigungen (T. 14–15) entsprechende Lücken zu lassen, die in **B 6** befolgt wurde. In **B 7** (nicht aber in **B 8**) sind die Takte von Bach geändert. Der Satz ist in **B 8** (vielleicht der lichen Umschrift aus dem Altsschlüssel) autograph. Bezifferung in **B 13** steht bei Gruppen der Form $\frac{6}{4}$ oft schief. Pausenzeichen. **A** ist nur in T. 18, 3. Note bezeichnet. Die W Eingangsritornells wird in den Quellen dargestellt ab T. 34 vorgeschrieben.

- 5 Tr 16 **B 5:** ohne
- 6, 39 Ob I, VI I 4 **B 5:** nur in
- 12 Tr 4–6 **A:** 1
- 13 VI I 3 **A:** 1
- 15–16 Ob III **B:** 1
- 17 Ob III **B:** 1
- 27 Bc 5 **B:** 1
- 29 Bc 1 **B:** 1
- 30 Bc 4 **B:** 1
- 31 **B:** 1
- 3: **B:** 1

Die Satzbezeichnung lautet *Recit* in **A** und **B 12–13** bzw. *Recitat.* in **B 2**. Die Stimmen sind hier auf ein Orientierungssystem. **A** und **B 12** fertigt.

- 11, 1: **A:** erste Pause ist Achtelpause
- 11, 15 Bc 1 **A, B 12:** Bezifferung nur $\frac{4}{2}$

Satz 10

Die Satzbezeichnung lautet *Duetto. Aria* in **A**, *Duetto* in **B 2** und im autographen *tacet*-Vermerk von **B 8**, in den übrigen Stimmen *Aria*. **A** enthält größere Korrekturen, so nach T. 34 (3 gestrichene Takte), T. 55–59 und 86–89 (1 Takt gestrichen); das Baßsystem ist in **A** in den Takten 67–71 aus Platzmangel in deutscher Tabulatur notiert. Die Akzidentiensetzung in **A** ist in T. 43 und 87 nicht eindeutig, da Vorzeichen weder wiederholt noch aufgehoben werden.

- 12 Bc 3 **A:** Viertelpause fehlt
- 27 Bc **B 12:** *forte* erst unter 4. Note
- 42 Bc 4 **B 13:** mit Bezifferung $\frac{6}{4}$
- 43 Bc 2 **B 13:** mit Bezifferung $\frac{6}{4}$
- 48 Bc 1 **B 13:** mit Bezifferung $\frac{6}{5}$
- 83 A 1–2 **B 2:** mit Bg.

Satz 11

Die Satzbezeichnung steht nur in **B 5**, **B 7** und **B 9–13**. Der Satz ist in **A** auf 4 Systemen (untextiert) notiert; in **B 8** steht nur ein Vermerk auf Satz 7 (*Choral sub signo*). Beim Ausschreiben der Stimmen wurde offenbar nicht nach der Originalpartitur, sondern nach dem Satz 7 der betreffenden Stimme kopiert. Über die in einzelnen Stimmen fehlen, wird nicht berichtet.

- 16 S, B 1–2 **B 1, 4:** Halber

Die folgenden Korrekturen wurden vorgenommen, ohne daß festgestellt werden konnte, ob sie alle in der ersten Aufführung erfolgt sind.

Satz 1

- 16–17 Ob III **A:** 1
- 32 VI I 2 **A:** 1
- 84 VI I, **B 6:** 1
- Sa **A:** 1
- B 13:** korr. aus f^1

A, B 11: hinzugefügt

