

Johann Sebastian
BACH

Süßer Trost, mein Jesus kömmt

BWV 151/BC A 17

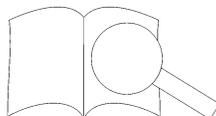
Kantate zum 3. Weihnachtstag
für Soli (SATB), Chor (SATB)
Querflöte, Oboe d'amore (ad lib.)
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Klaus Hofmann (Herf)

Comfort sweet, that Jesus c
Cantata for the third Day of
for soli (SATB), choir
flute, oboe d'amor
2 violins, viola and ba.
edited by Klaus F
English version b

Carus-Ausgaben · Urtext
Studienpartitur / Study score



Carus 31.151/07



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

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	2
1. Aria (Soprano) Süßer Trost, mein Jesus kömmt <i>Comfort sweet, that Jesus came</i>	5
2. Recitativo (Basso) Erfreue dich, mein Herz <i>Rejoice thee now, my heart</i>	16
3. Aria (Alto) In Jesu Demut kann ich Trost <i>In Jesus' meekness is my hope</i>	16
4. Recitativo (Tenore) Du teurer Gottessohn <i>Beloved son of God</i>	22
5. Choral Heut schließt er wieder auf die Tür <i>The gates of heaven open wide</i>	23
Anhang Flötenpart des 1. Satzes in der Violinfassung des autographen Nachtrags der Stimme B 7	24
Kritischer Bericht	26

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

Aufführungsmaterial erschienen:
Aria Sopran (Carus 31.151/03),
Aria Alt (Carus 31.151/05),
Aria Tenor (Carus 31.151/09),
Aria Bass (Carus 31.151/11),
Violoncello/Contrabbasso (Carus 31.151/12),
Violoncello/Contrabbasso (Carus 31.151/13),
Violoncello/Contrabbasso (Carus 31.151/14),
Organo (Carus 31.151/49).

Vorwort

Bachs Kantate auf den 3. Weihnachtsfeiertag *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* (BWV 151) ist nach Ausweis der Quellenbefunde im dritten Amtsjahr des Leipziger Thomaskantors zum 27. Dezember 1725 entstanden.¹ Die Kantatendichtung entstammt dem 1711 in Darmstadt gedruckten Textzyklus *Gottgefälliges Kirchen-Opfer* des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717), auf dessen Texte Bach in nicht weniger als zehn seiner erhaltenen Kantaten zurückgegriffen hat. Bei dem abschließenden Choral handelt es sich um die Schlusstrophe des wohlbekanntesten Kirchenliedes „Lobt Gott, ihr Christen alle gleich“ von Nikolaus Herman (1500–1561).

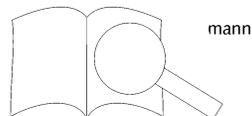
Bachs Kantate ist in der autographen Partitur und 13 originalen Stimmen überliefert. Die Mitwirkung der Oboe d'amore war von Bach offenbar ursprünglich nicht vorgesehen. Sie ist in der Partitur nicht enthalten und liegt nur in einem Exemplar des größten Teil von Bach selbst geschriebenen Autographen der 1. Violine verstärkt. Der Gesangs-Blasinstrument reizvoll um ein Vielfaches zu sein, doch ist der Partesatz – und auf dem Violoncello/Contrabbasso – beherrlich, weshalb wir ihn in der Fassung des Autographen dem Vermerk „ad libitum“ vorgezogen haben.

Bei der zweiten Aufführung der Kantate ist die instrumentale Obligatpartitur der Oboe d'amore, ohne diese Besetzung für die Aufführung zu verwenden. Anders in den Stimmen der Oboe d'amore, die in der Stimme der Oboe d'amore verstärkt. In dem Exemplar der beiden Stimmen für die Oboe d'amore und die Stimme der Viola dagegen die Stimme der Viola dagegen kalabschnitten, sie bilden also ein einheitliches Instrument. Geht man davon aus, dass die Violinpulte einfach besetzt wurden, dies, dass die Vokalabschnitte jeweils von einer Violine und nur einer Violine begleitet wurden. Man darf freilich daran nicht sklavisch zu binden haben. Im Falle der Aufführung ohne Oboe d'amore mag eine stärkere Violinbesetzung angebracht sein.

Die Kantate wurde für eine Leipziger Wiederaufführung, die um 1728–1731 stattgefunden haben dürfte² und für die offenbar kein geeigneter Flötist zur Verfügung stand, hat Bach den Flötenpart der Eingangsarie einer Solovioline zugewiesen und in das zu diesem Zweck erweiterte erste Stimmexemplar der Violine I eingetragen. Dabei hat er die Stimme ausgiebig mit Vortrags- und Ornamentzeichen versehen. Wir geben die Stimme, die dem Flötisten für die Gestaltung seines im Original eher spärlich bezeichneten Parts als Anregung dienen mag, im Anhang wieder.

Den Kunstsammlungen der Veste Coburg und der Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, die die Quellen dieser Kantate zu ihren Schätzen zählen, sei für die Erlaubnis der ersten Editionserlaubnis verbindlich gedankt.

Göttingen, im März 2001



¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie Bachs*, Zweite Auflage: Mit Anmerkungen, Druck aus *Bach-Jahrbuch* 1977, S. 105.
² Ebenda, S. 105.

Foreword

Bach's cantata for the 3rd day of Christmas, *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* (BWV 151), is known from the source material to have been written for 27 December 1725, during Bach's third year in the position of Thomaskantor in Leipzig.¹ Its words are from the cycle of cantata texts entitled *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, printed at Darmstadt in 1711, by the Darmstadt Court poet Georg Christian Lehms (1684–1717), from which Bach employed texts for no fewer than ten of his surviving cantatas. The final chorale of this work is the last verse of the well-known hymn "Lobt Gott, ihr Christen alle gleich" by Nikolaus Herman (1500–1561).

Bach's cantata has survived in his autograph score and also 13 original parts. He evidently did not originally intend to use an oboe d'amore. It is not contained in the score, and it exists only in the form of a separate part, written primarily by Bach himself, which was intended to strengthen the 1st violin. The orchestral sound is enriched with charming pastoral color by the use of the wind instrument. However, from a compositional standpoint and for performance it is dispensable, which is why the part is marked "ad libitum" in the present edition.

In the second aria of Bach's score the obbligato instrumental part is marked "Violini e Viola in unisono," without indicating any change in the scoring for the passages in the voice part. However, the situation is different for the orchestral parts: the obbligato line is given completely only in the oboe d'amore part and in the first of the two violin I parts; the second violin I part, both the violin II parts and the viola part have rests whenever the singer enters; thus they comprise a ripieno which plays only in *forte* sections. Assuming that in Bach's performances only one violinist played at each desk, this means that the vocal sections were accompanied by only the oboe d'amore and one violin. It is not necessary to adhere slavishly to this scheme today. Especially in a performance without oboe d'amore, more violinists might well be used.

For a later Leipzig performance that must have around 1728–1731,² for which evidently no suitably available, Bach allotted the flute part in the opening to a solo violin, adding it in the copy of the original part. He also added numerous ornaments to the part. We have put in brackets articulation only sparingly, which may be of use to the flautist.

Our grateful thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin, who number the sources of the cantata, for kindly granting them to us.

Göttingen, Klaus Hofmann

Avant-propos

La Cantate de Bach pour le 3^{ème} jour de la fête de Noël *Süßer Trost, mein Jesus kömmt* (BWV 151) a été écrite selon les sources dans la troisième année de service du cantor de Saint-Thomas à Leipzig pour le 27 décembre 1725.¹ Le texte est issu du cycle *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* du poète de la cour de Darmstadt Georg Christian Lehms (1684–1717), imprimé en 1711 à Darmstadt, Bach ayant puisé dans ses textes pour au moins dix de ses cantates conservées. Le choral de conclusion est la dernière strophe du célèbre chant d'église « Lobt Gott, ihr Christen alle gleich » de Nikolaus Herman (1500–1561).

La Cantate de Bach est conservée dans la partition autographe et 13 voix originales. Bach n'avait manifestement pas prévu à l'origine l'intervention du hautbois d'amour. Sa partie n'est pas contenue dans la partition et n'existe que sous la forme d'une partie séparée écrite en grande partie elle-même pour renforcer le 1^{er} violon. La sonorité enrichie avec charme par l'instrument à vent pastoral mais la voix n'est pas indispensable. De ce point de vue de l'exécution, ce pour quoi nous l'avons marquée « ad libitum » dans l'édition présente.

Dans la seconde aria, la partie instrumentale obligée instrumentale « Violini e Viola in unisono », sans modifier cette distribution dans les passages de voix. Cependant, la situation est différente pour les parties orchestrales : la ligne obligée est donnée complètement seulement dans la partie de l'oboe d'amore et dans la première des deux parties de violon I ; les parties de violon II et de la partie de alto ont des pauses quand le chanteur entre ; elles forment donc un ripieno qui ne joue que dans les passages vocaux, formant ainsi un ripieno qui ne joue que dans les passages *forte*. Si l'on suppose que dans les performances de Bach, les pupitres de violon étaient occupés par un seul violon, cela signifie que les passages vocaux étaient accompagnés par l'oboe d'amour et un seul violon. Il n'est pas nécessaire d'adhérer strictement à ce schéma aujourd'hui. En particulier, dans une exécution sans hautbois d'amour, plus de violons peuvent être utilisés.

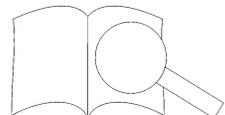
Pour une reprise à Leipzig qui dut avoir eu lieu vers 1728–1731, pour laquelle évidemment aucune source n'était disponible, Bach a attribué la partie de flûte de l'aria d'entrée à un violon solo et l'a inscrite dans le premier exemplaire de voix du Violon I agrandi dans ce but. Il a ici doté la voix de riches signes d'interprétation et d'ornement. Nous rendons en annexe la voix qui devait servir d'inspiration au flûtiste pour l'agencement de sa partie plutôt maigre dans l'original.

Tous mes remerciements aux collections d'art de la Veste Coburg et au Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, qui comptent à leurs trésors les sources de cette Cantate pour l'autorisation d'édition aimablement accordée.

Göttingen, en mars 2006 Klaus Hofmann
Traduction : Sylvie Coquillat

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, 2nd edit., Kassel, 1957, p. 84.
² Ibid., p. 105.

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie* Deuxième tirage : avec postface du *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel, 1957, p. 105.
² Ibidem, p. 105.



Süßer Trost, mein Jesus kömmt

BWV 151

I. Aria

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Molt'adagio

Flauto traverso

Oboe d' amore
(ad lib.)

Violino I
piano sempre

Violino II
piano sempre

Viola
piano sempre

Soprano

Continuo
Organo
Org
piano sempre

The first system of the musical score includes staves for Flauto traverso, Oboe d' amore (ad lib.), Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Continuo/Organo/Org. The Flauto traverso part features a complex melodic line with many sixteenth notes. The strings and continuo play a steady accompaniment. The tempo is marked 'Molt'adagio'.

3 *tr*

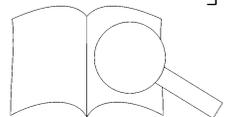
The second system continues the musical score. It features a triplet of sixteenth notes with a trill (tr) in the flute part. The other instruments continue their respective parts. The score is watermarked with 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert' and 'Evaluation Copy - Quality may be reduced'.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 18 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.151/07

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Klaus Hofmann (Herbipol.)
English version by Henry S. Drinker



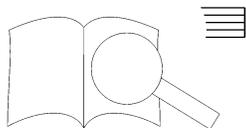
6

Musical score for measures 6-7. The score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 6 features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The vocal line begins in measure 7 with a trill (tr) over a dotted quarter note. The system concludes with a double bar line.

8

Musical score for measures 8-9. The score continues from the previous system. Measure 8 features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The vocal line begins in measure 9 with a trill (tr) over a dotted quarter note. The system concludes with a double bar line.

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

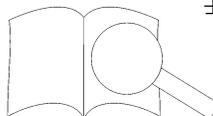


10

Sü - - ßer Trost, — me!
Com - - fort sweet, — me!

13

t, sü - - ßer Trost, Je - sus wird — an -
com - - fort sweet, prom - ised long — and



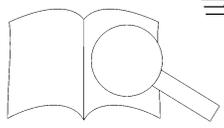
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

15

ren, sü - - - - ßer Trost, sü - ßer
ed, com - - - - fort sweet, com-fort

17

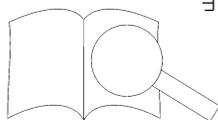
kör sü - ßer Trost, Je - sus wird an - itzt
Je - sus came, prom-ised long and long



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

sü - ßer Trost, sü
com - fort sweet, c

st, mein Je - sus kömmt, mein Je - sus kömmt, Je - sus
weet, that Je - sus came, that Je - sus came, prom-ised



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

23

bo - ren, sü - ßer Trost, Je - sus wird an - itzt
 pect - ed, Je - sus came, prom - ised long and long

25

bo - ren, sü - ßer Trost, Je - sus wird an - itzt
 pect - ed, Je - sus came, prom - ised long and long

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



27

29

tr *V*

staccato

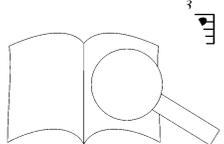
staccato

staccato

Fine *staccato*

Herz und See-le,
Heart and spir-it,

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



32

et sich, Herz und
- ous be, - heart and
mein the

35

t hat mich nun zum Him - mel aus-er - ko - ren, zum Him
cho - sen thee to his heav n with his e - lect - ed, his heav n

iel t hat mich nun zum Him - mel aus-er - ko - ren, zum Him
cho - sen thee to his heav n with his e - lect - ed, his heav n



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

38

Herz und See-le, heart and spir-it, Herz und See-le_ freu - joy - - -

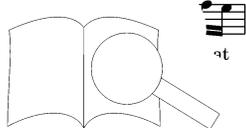
41

Herz und See-le freu - et_ heart and spir - it, joy - ous_

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

et sich, denn mein lieb - ster Gott hat
ous be, that the Lord has cho - s

as - er - ko - ren, Herz und See - le freu - et sich,
his e - lect - ed, heart and spir - it, joy - ous be,

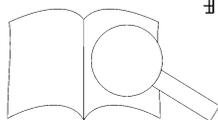


Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

mich nun zum Him - mel aus - er - ko-ren, zum Him - mel aus - er-ko -
 thee to his heav n with his e - lect-ed, his heav n with his e - lect

ren, zu lect - - - - - ren, zu ed, h

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



2. Recitativo

Basso

Er - freu - - e dich, mein Herz, denn it - zo weicht der Schmerz, der dich so
 Re - joice _____ thee now, my heart, and bid the cares de - part which long have

Continuo
Organo

Org

6 7
4 4
2

4

lan - ge Zeit ge - drü - cket. Gott hat den lieb - sten Sohn, den er so hoch und teu - er hält, auf die - se Welt ge -
 trou - bled and op - pressed thee. For God hath sent his son, his dear - est, best be - lov - ed one, from e - vil to di -

8 5 3
6 5

7

schi - cket. Er lässt den Him - mels - thron und will die gan - ze Welt aus ih - ve. - - rer
 vest thee. He left his heav - n - ly throne for sin - ners to a - tone, he b' a - - - rered the

5 6

10

Dienst - bar - keit er - ret - ten. O wun - der - vol - - Ta, - - ch und will auf Er - den noch
 curse we la - bored un - der. Oh, what a wo' his ex - alt - ed sta - tion be -

4

13

nied - ri - ger als är - mer - wer - den.
 came a man, tr mans - sal - va - tion.

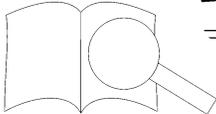
5 6 4 6 5
7 4 3 4 #

3. A

Continuo
Organo

Org

Andante



5

9 *Ob, VII solo* *Ob* *a2*

In Je - su - De - mut kann ich - Trost, in sei - ner - Ar - mut
 In Je - sus - meek - ness is - my - hope, as he - was - poor - so -

13 *Tutti*

fin - den,
 plen - ty.

17 *Ob, VI I solo*

in Je - ch - Trost, in sei - ner - Ar - mut Reich - tum
 in Je - my - hope, as he - was - poor - so - I have

21

Je - su - De - mut, in Je - su - De - mut, in Je - su -
 in Je - sus - meek - ness, in Je - sus - meek - ness, in Je - sus -



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

25

Tutti

Trost, in sei - ner - Ar - mut Reich - tum fin - den,
 hope, as he - was - poor - so - I - have plen - ty,

29

Ob, VII *solo*

in Je - su De - mut kann ich Trost, in sei - ner Ar - mut Reich - tum
 in Je - sus meek - ness is my hope, as he was poor so I -

33

Ob

VI

in Je - su De - mut kann ich Trost, in sei - ner Ar - mut Reich - tum fin - den,
 in Je - sus meek - ness is my hope, as he was poor so I - have plen - ty,

37

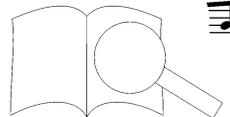
Tutti

den.

41

solo

„Mir macht des - sel - ben - schlech - ter - Stand - nur 1
 He chose a - state of - low - de - gree - and 2



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

45

kannt, ja, sei - ne wun - der - vol - le Hand will mir nur Se - gens - krän - ze win - -
 free, and lo, his mag - ic - hand for - me will wreath a bless - ed crown of glo - -

49 *Tutti*

den,
 ry,

53 *Ob, VI solo*

mir macht des - sel - ben schlech - ter - Ste - nur la - i und Wohl be -
 he chose a state of low de - gr - in - he - set - me -

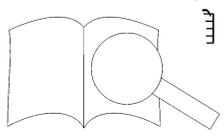
57

kannt, ja, sei - r - Hand will mir - nur - Se - gens - krän - ze win - -
 free, and lo, - me will wreath a - bless - ed crown of glo - -

61 *Or.*

ar Se - gens - krän - ze, nur Se - gens - krän - ze win - - -
 a crown of glo - ry, a bless - ed crown of glo - - -

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



65

Tutti

den, nur Se - gens - krän - ze win - - den.
ry, a bless - ed crown of glo - - ry.

69

74

78

Ob, VI I solo

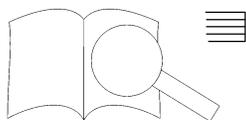
p *a2*

In Je - ich - Trost, in sei - ner - Ar - mut Reich - tum
In Je - my - hope, as he - was - poor - so - I - have

82

en,
ty,

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



86 Ob, VI I solo

p

in Je - su - De - mut kann ich - Trost, in sei - ner - Ar - mut Reich - tum
 in Je - sus - meek - ness is - my - hope, as he - was - poor - so - I - have

90

fin - den, in Je - su - De - mut, in Je - su - De - mut, in Je - su - De -
 plen - ty, in Je - sus - meek - ness, in Je - sus - meek - ness, in Je - sus - mer

94

Tutti

Trost, in sei - ner - Ar - mut Reich - tum fin
 hope, as he - was - poor - so - I - have

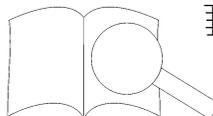
98 Ob, VI I solo

p

in Je ich Trost, in sei - ner Ar - mut Reich - tum fin - den,
 in Je my hope, as he was poor - so - I - have plen - ty,

102

De - - mut kann ich Trost, in sei - ner Ar -
 as meek - - ness is my hope, as he was poor -



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

106 *Tutti*

f

den.
ty.

110

4. Recitativo

Tenore

Continuo
Organo

Org

Du teu - rer Got - tes -
Be - lov - ed son o^r

an.
hou .

den Him-mel auf-ge -
un-locked the heav-en s

3

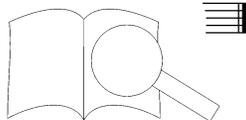
macht und durch dein Nied - rig -
gate. To thine hu - r i -

der Se - lig - keit zu - we - ge bracht!
we our bless - ed and ex - alt - ed state!

6

- lein des Va - ters Burg und Thron aus Lie - be ge - gen uns ver -
- lone didst leave thy Fa - thers throne and heav-en's high and roy - al

so wol-len wir dich auch da - für in un - ser Her -
r, so now do we in love to thee our hearts and souls



5. Choral

Soprano
Flauto traverso
Oboe d'amore
(ad lib.)
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
Organo

Heut schließt er wie - der auf die Tür zum schö - nen Pa - ra - deis; der
The gates of heav - en o - pen wide, with - in is our re - ward, the

Heut schließt er wie - der auf die Tür zum schö - nen Pa - ra - deis; der
The gates of heav - en o - pen wide, with - in is our re - ward, the

Heut schließt er - wie - der auf die Tür zum schö - nen Pa - ra -
The gates of heav - en o - pen wide, with - in is our re - ward, the

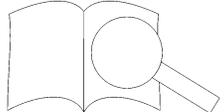
Heut schließt er wie - der auf die Tür zum schö - r
The gates of heav - en o - pen wide, with - in is our re - ward, the

Che - rub steht nicht mehr da - für, Gott sei - ar Preis, - Gott sei Lob, Ehr und Preis!
guar - dian an - gel - stands a - side, all praise to - God the Lord, - all praise to - God the Lord.

Che - rub steht nicht mehr da - für, Gott sei - ar Preis, - Gott sei Lob, Ehr und Preis!
guar - dian an - gel - stands a - side, all praise to - God the Lord, - all praise to - God the Lord.

Che - rub steht nicht mehr da - für, Gott sei - ar Preis, - Gott sei Lob, Ehr und Preis!
guar - dian an - gel - stands a - side, all praise to - God the Lord, - all praise to - God the Lord.

ian mehr da - für, Gott sei - ar Preis, - Gott sei Lob, Ehr und Preis, - Gott
stands a - side; all praise to - God the Lord, - all praise to - God the Lord, - all



Anhang

Der Flötenpart des 1. Satzes in der Violinfassung des autographen Nachtrags der Stimme B 7

Aria

Molt'adagio

Violino solo

3

5

7

9

10

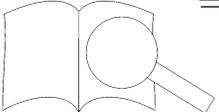
14

16

18

19

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



24

26

27

28

29 *tr* *Vivace*
Fine

32

35

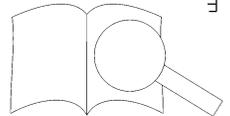
38 *tr*

41 *tr*

43

45

51



Kritischer Bericht

I. Quellen

Unserer Ausgabe liegen folgende Quellen zugrunde:

A. Die Autographe Partitur. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Signatur V. 1109,2.

Die Partitur ist zusammen mit drei Instrumentalstimmen (Quellen B 7, 10, 12) und einem gemeinsamen Umschlag überliefert, der von Carl Philipp Emanuel Bach mit folgendem Titel versehen ist: *Feria 3 Nativ. Xsti | Süßer Trost mein Jesus | a | 4 Voci | 1 Trav. | 1 Hautb. d'Amour | 2 Viol. | Viola | e | Contin. | di | J. S. Bach.* Bei der Partitur handelt es sich um Bachs Kompositionsniederschrift. Sie umfasst drei Bogen mit 11 beschriebenen Seiten (Blattformat ca. 34 x 21 cm), das Papier zeigt das Wasserzeichen Weiß 30 (Schwerter II, Wappen von Kursachsen)¹. Die erste Notenseite trägt den Kopftitel *J. S. Feria 3. Nativitatis Christi Concerto*. Besetzungsangaben finden sich nur in der Überschrift zu Satz 3. Der Text des Schlusschords ist nur durch eine Textmarke (*Heut schleust Er p.*) angegeben. Ein System für die Oboe d'amore ist nirgends vorhanden. Der Continuo ist durchweg unbeziffert.

B. Dreizehn Originalstimmen. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. Bach St 89* (Stimmen Nr. 1–6, 8, 9, 11, 13, mit originalem Umschlag), und Kunstsammlungen der Veste Coburg, Signatur wie oben Quelle A (Stimmen Nr. 7, 10, 12). Der mit den Berliner Stimmen überlieferte originale Umschlag trägt folgenden Titel: *Feria 3 Nativitatis Christi | Süßer Trost mein Jesus p. | a | 4 Voc. | 1 Travers. | 1 Hautbois [Nachtrag: d'Amour] | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | Sign | J. S. Bach.* Schreiber des Umschlagtitels ist Bachs Kopist Johann Andreas Kuhnau, der Nachtrag stammt von Bachs Hand.

Im Einzelnen handelt es sich um folgende Stimmen:

1. Soprano
2. Alto
3. Tenore
4. Basso
5. Traversiere
6. Hautbois d'Amour
7. Violino 1mo (1. Exemplar)
8. Violino 1mo (Dublette)
9. Violino 2do (1. Exemplar)
10. Violino 2do (Dublett)
11. Viola
12. Continuo (unbezi.)
13. Continuo (C teilbeziffert)

Das Papier der Stimmen ist im Wasserzeichen mit dem Wappen von Kursachsen versehen. Die Aufnahme macht nur ein Teil der ursprünglichen Besetzung, auf einer zunächst für eine spätere Besetzung, auf einer zunächst für eine später zusätzlich angefügten Bogen für die Violine zu spielenden – Flötenpartie. Dieser Bogen trägt das Wasserzeichen Weiß 30 (Schwerter II, Wappen von Kursachsen) A oder AM, mittlere Form).

F. Der des Stimmensatzes ist Johann Andreas Kuhnau. Von seiner Hand stammen die Stimmen Nr. 5 und Nr. 7 in der ursprünglichen Form, in unterschiedlichem Umfang beteiligt ist er außerdem an allen Stimmen außer Nr. 8, 10 und

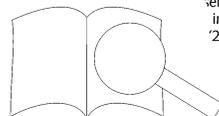
13. Als weitere Schreiber treten Wilhelm Friedemann Bach (in Nr. 8), Anna Magdalena Bach (in Nr. 10) und Johann Heinrich Bach (in Nr. 11–13) in Erscheinung. Mit einem ungewöhnlich hohen Anteil ist außerdem Johann Sebastian Bach selbst vertreten. Von seiner Hand stammen in der Stimme Nr. 1 der Text zu Satz 5, in Nr. 2–4 der gesamte Satz 5, in Nr. 6 alles außer dem von Kuhnau geschriebenen Abschnitt T. 1–37 des 1. Satzes, in Nr. 7 der oben beschriebene Nachtrag zu Satz 1, in Nr. 8 Satz 1 bis T. 21 und die Sätze 3 und 5 und in Nr. 9 ebenfalls die Sätze 3 und 5.² In Nr. 13 hat Bach die Bezifferung der Sätze 2 und 4 hinzugefügt. Außerdem hat er die meisten Stimmen durchgesehen und darin Korrekturen und Ergänzungen (etwa von Vortrags- oder Ornamentzeichen) vorgenommen. Bis auf Nr. 4, 8–10 und 12 weisen alle Stimmen in ihren nicht-autographen Partien Merkmale einer solchen Partitur auf.

Nach heutiger Kenntnis der Leipziger Partitur ist die Continuo-Stimme, nämlich die – vermehrt durch die Aufnahme des Aufführungsmaterials gefertigt – als Vorlage für die beiden Stimmen Nr. 12 und 13 gedient haben. Diese Stimmen gehen ganz oder in wesentlichen Teilen auf die Partitur zurück. Eine Ausnahme bilden die Stimmen Nr. 10, die ausschließlich von Kuhnau in anderer Art handgeschrieben sind. Die Ausnahme der Oboe d'amore in der Partitur ist die Stimme von Bach selbst. Die 1. Violine ausgeschrieben. Der 1. Satz, die praktisch unverändert konnten,³ ließ Bach von Kuhnau abgelesen.

II.

Die Orthographie, in modernem Notenbild und in den italienischen Besetzungsangaben wieder. Die Originalnotation einzelner Stimmen ist, soweit unsere Ausgabe davon abweicht, durch Systemvorsätze angedeutet, redaktionelle Ergänzungen sind bei Bögen durch Strichelung, bei Staccatopartien, dynamischen und Trillerzeichen durch kleineren Druck, bei Generalbassziffern durch eckige Klammern ausgewiesen. Verbale und numerische Zusätze sind kurz gedruckt. Wortabkürzungen werden ohne Kennzeichnung aufgelöst. Fermaten, deren Hinzufügung sich zwingend daraus ergibt, dass an derselben Stelle in einer oder mehreren benachbarten Stimmen Fermaten stehen, werden stillschweigend ergänzt.

1 Wiso Weiß, *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, NBA IX/1, 2 Bde., Kassel und
2 Dass Bach die Streicherpartien voll besetzt hat, hat seinen Grund in der Besetzung der *piano*-Abschnitte – mithin der 1. Violine, 2. Violine, Der Bratschenpart des Satzes der Stimmen B 8–10 (Johann Heinrich Bach) aus einer
3 Nur in T. 32 änderte Bach die Note c' in e'.



Die redaktionellen Ergänzungen unserer Ausgabe beschränken sich im Wesentlichen darauf, Vortrags- und Ornamentzeichen behutsam auf Parallelstellen und gleichlautende Stimmen zu übertragen, ohne dabei Vollständigkeit anzustreben. Nicht betroffen von alledem sind Bögen in den Singstimmen. Sie sind in den Quellen selten in artikulatorischer Bedeutung und meist nur zur Sicherung der Textunterlegung, teils auch aus bloßer Konvention gesetzt, haben also im Allgemeinen in einem modernen gedruckten Notenbild keine spezielle Funktion. Wir übernehmen sie zwar, verzichten aber darauf, sie auf Parallelstellen zu übertragen.

III. Anmerkungen

Der vorliegende Kritische Bericht knüpft in der Nomenklatur der Quellen und der Nummerierung der einzelnen Originalstimmen bewusst an die Edition der Kantate von Alfred Dürr in Band I/3.1 der Neuen Bach-Ausgabe (NBA)⁴ an, um dem an weiterreichenden Informationen Interessierten die Orientierung im Kritischen Bericht der NBA und in der einschlägigen Literatur zu erleichtern.

Unsere Berichterstattung beschränkt sich grundsätzlich auf die für die Textgewinnung wesentlichen Aspekte, klammert also insbesondere solche der Werkgenese (Kompositionsprozess, Korrekturen) aus. Maßgeblich ist prinzipiell die Partitur A. Soweit allerdings der Werktext in den Stimmen B authentische oder mutmaßlich authentische Korrekturen und Modifikationen des Partiturtexes zeigt, folgen wir diesen. Dies geschieht im Allgemeinen ohne Nachweis, Zweifelsfälle werden jedoch erörtert. Über Abweichungen der Stimmen von der Partitur, die sich als bloße Schreibversehen darstellen, wird nicht berichtet.

Bei Vortrags- und Ornamentzeichen u. ä. werden die Quellen additiv ausgewertet: Angaben, die wenigstens in einer der beiden Quellen oder in einer von mehreren gleichlautenden Stimmen stehen, werden in der Regel übernommen, ohne Einzelnen nachgewiesen würde, woher. Das heißt, dass über das Fehlen derartiger Angaben in den Vorlagen, insbesondere in einzelnen Stimmen, nicht berichtet wird.

Die Generalbassbezeichnung wird in der Ausgabe gegeben, ohne ihren Kurzschriftzeichen zu entsprechen.

Folgende Abkürzungen werden im Notentext verwendet: Con = Concerto, Ob = Oboe d'amore, Ten = Tenore, Va = Violen, M = Moll, C = Cello, Tr = Trompete, Fg = Fagott, Kb = Kontrabaß, T = Tenor, S = Sopran, Vcl = Violoncello, Vl = Violine, Vln = Violinen, Vcllo = Violoncello, Trp = Trompete, Fg = Fagott, Kb = Kontrabaß, T = Tenor, S = Sopran, Vcl = Violoncello, Vl = Violine, Vln = Violinen.

1. Aria

Wie üblich, sind die Stimmen B 1 bis B 4 im Gegensatz zu den reicheren Vortragszeichen. In den Streichbögen vielfach ungenau und gesetzt. Unklar ist auf den ersten Blick, ob es sich bei Dreieckelfiguren die dritte Linie der Violine handelt. Nimmt man den von J. S. Bach selbst im Anfang (bis T. 21) der Primviolindublette B 1 an, so zeigt sich ab, dass eine Grundartikulation im Typus ♩ beabsichtigt ist. Am auffälligsten verstoßen hiergegen die Bögen in dem von dem jugendlichen Wilhelm Friedemann Bach geschriebenen Anteil der Prim-

violindublette B 8 (T. 22ff.), die, wenngleich keineswegs unviolinstisch gesetzt, meistens die letzte Note der Dreieckelgruppe einschließen. In der Erststimme der Primvioline wird dagegen die Grundartikulation weitergeführt, die auch Violine II und Viola weiterhin beherrscht. Wir übergehen daher die Abweichungen in dem von dem Bach-Sohn geschriebenen Abschnitt und verzichten auf Einzelnachweise.

Die im Flötenpart in T. 6 und 16 auf dem ersten Achtel des letzten Taktvierfels durch das gleichzeitige Erklängen von f^2 in der 1. Violine und fis^2 kurzzeitig entstehende Härte ist von Bach offenbar beabsichtigt, jedenfalls wird die für die Flöte scheinbar naheliegende Lesung $a^2-g^2-f-e^2$ sowohl in A als auch in B 5 und in dem autographen Nachtrag des Parts in B 7 durch die Wiederholung des Kreuzes für gis^2 ausgeschlossen. – In T. 18 hat die Flöte als 24. Note nach A und B 5 e^2 , im Nachtrag zur Violinstimme B 7 notiert Bach jedoch d^2 . Beides ist möglich. Wir folgen hier A und B 5.

Der Triller in T. 38 der 1. Violine findet sich nur in der Partitur als autographe Eintragung, sonst aber in den Parallelstellen (T. 31, 39, 46; T. 50 Violine I und II) und in der Flöte (T. 31, 41, 46, 51, in dem autographen Nachtrag zu B 7 außerdem in T. 38 und 39). In der Partitur in Violine I und Violine II und in der Flöte ist er ebenfalls mit einem Triller zu verbinden.

Der Continuo part ist in A nicht vorhanden. Die Continuo part finden sich nur in den Stimmen B 1 bis B 4. Die Vermerke *piano sempre* und *ritardando* sind in A und B 1 bis B 4 und Artikulationshinweise zu den Stimmen B 1 bis B 4, diese hier verbunden in der Partitur.

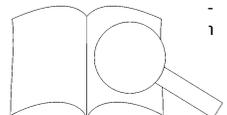
- 6 überzähliger Staccato
- 8 d^2 , Haltebogen von 1. zu 2. überdem Legatobogen zu 1.–3. keine Bindung in A, B 5: 11., 22. (jeweils *cis^2*) und 23. Note (*dis^2*) ohne #
- 4 A, B 8: letzte Note a^1 , in B 6 und 7 korrigiert in h^1
- VI A, B 12, 13: 4. Note c statt H (offenbar Schreibfehler Bachs in A)
- B 7, B 8: 2. Note ohne #; B 8 mit Bogen zu 1.–3. Note, dieser aber offenbar verlesen für das in A übergesetzte – und etwas unregelmäßig geformte – # für gis^2

2. Recitativo

Bach notiert in A teils eines, teils zwei Kreuze als Generalvorzeichnung. Diese Inkonsequenz kehrt in den Stimmen B 4 und B 13 wieder; nur in B 12 sind konsequent zwei Kreuze gesetzt. Da kein Zweifel an dem von Bach Gemeinten besteht, verzichten wir auf Einzelnachweise.

Die Partie des Vokalbasses liegt zusätzlich in den Continuo-Stimmen B 12 und B 13 in Form eines übergelegten Orientierungssystems (ohne Text) vor. Da anzunehmen ist, dass diese Stimmen nicht unmittelbar auf Bach zurückzuführen sind, sondern von der verschollenen Continuo-Partie abstammen und diese möglicherweise von der Hand Bachs stammen.

⁴ Kantaten zum 2. und 3. Weil Dürr, Andreas Glöckner, Klaus I. Notenband und Kritischer Bericht



der richtigen Lesart der 1. Note des Vokalbasses in T. 8: Während hier in A und B 4 *cis*⁵ steht, geben die Orientierungssysteme der Continuostimmen B 12 und B 13 *d'* an. Bachs Bezifferung in B 13 – Ziffernfolge 7 6 – scheint die letztere Lesart zu bestätigen, doch ist zu bedenken, dass die Bezifferung der beiden Rezitative der Kantate Züge äußerster Flüchtigkeit aufweist – wie ja auch die Beschränkung der Bezifferung auf die Sätze 2 und 4 auf Eile schließen lässt – und somit ihr Beweiswert gemindert erscheint. Dagegen abzuwägen bleibt die Tatsache, dass die Stimme des Vokalbasses (B 4) von Bach unverändert belassen worden ist. In der Tat könnte dies, wie die NBA, die die Lesart *d'* favorisiert, annimmt, ein Versäumnis Bachs gewesen sein. Doch spricht unseres Erachtens auch stilistisch einiges gegen die Lesart der Continuostimmen und für die Originallesart der Partitur. Wir behalten daher die Lesart *cis*⁵ bei und ändern die Bezifferung entsprechend.

3. Aria

In der Partitur notiert Bach die instrumentale Obligatstimme – nach der Satzüberschrift für *Violini e Viola in unisono* – auf einem einzigen System (im Violinschlüssel) und ohne weitere Differenzierungen, sei es hinsichtlich der Dynamik, sei es hinsichtlich der Besetzung, diese ergeben sich erst aus den Stimmen, wobei vermutlich der Einsatz der ursprünglich nicht vorgesehenen Oboe d'amore Bach veranlasst hat, die Streicherbesetzung im *piano* auf eine einzige Violine (bzw. das erste Pult der 1. Violine)⁵ zu reduzieren.

Die Bogensetzung in den Streicherstimmen stellt auch hier ein Problem dar. Bach hatte zunächst, wie entsprechende Einzeichnungen in T. 1–3 der Partitur erkennen lassen, für den Ritornellbeginn eine Artikulation in gebundenen Achtelpaaren nach Art des Singstimmbeginns vorgesehen. Die Instrumentalstimmen, die er zum Teil selbst ausgeschrieben hat, weichen jedoch davon ab und zeigen auch in den von Bach in der Partitur meist unbezeichnet gelassenen Teilen⁶ höchst charakteristische Artikulation. Als wichtigstes Zeugnis der endgültigen Intention Bachs darf die von ihm ausgeschrieben und artikulatorisch sorgfältig bezeichnete mit der Violine I gehenden Oboe d'amore angesehen werden. Die Erstkopie der Stimme der Violine I, B 7, die in der Partitur, im *piano* nicht pausierenden Streicherstimmen irritiert allerdings durch eine wohl verhängnisvolle Legatobogensetzung, die die ursprüngliche Artikulation überlagert und bei der Fortspinnungen und Wiederholungen und deren Wiederholungen und Fortspinnungen nicht konsequent durchgehalten wird. Die Artikulation abzielt (T. 4ff.):



⁵ Die Violine steht also nur in B 7, nicht in der Originallesart. Die Originallesart „VI I solo“ bei den *piano*-Stellen des Rezitativs lässt sich nicht aus, dass das 1. Pult der 1. Violine mit nur einer Violine besetzt war.
⁶ Diese Stellen sind nur an folgenden Stellen (soweit nicht anders angegeben) zu finden: B 12 (zwei Dreierbindungen), 12, 16, 24, 28, 32, 36, 40, 44, 48, 52, 56, 60, 64, 68, 72, 76, 80, 84, 88, 92, 96, 100, 104, 108, 112, 116, 120, 124, 128, 132, 136, 140, 144, 148, 152, 156, 160, 164, 168, 172, 176, 180, 184, 188, 192, 196, 200, 204, 208, 212, 216, 220, 224, 228, 232, 236, 240, 244, 248, 252, 256, 260, 264, 268, 272, 276, 280, 284, 288, 292, 296, 300, 304, 308, 312, 316, 320, 324, 328, 332, 336, 340, 344, 348, 352, 356, 360, 364, 368, 372, 376, 380, 384, 388, 392, 396, 400, 404, 408, 412, 416, 420, 424, 428, 432, 436, 440, 444, 448, 452, 456, 460, 464, 468, 472, 476, 480, 484, 488, 492, 496, 500, 504, 508, 512, 516, 520, 524, 528, 532, 536, 540, 544, 548, 552, 556, 560, 564, 568, 572, 576, 580, 584, 588, 592, 596, 600, 604, 608, 612, 616, 620, 624, 628, 632, 636, 640, 644, 648, 652, 656, 660, 664, 668, 672, 676, 680, 684, 688, 692, 696, 700, 704, 708, 712, 716, 720, 724, 728, 732, 736, 740, 744, 748, 752, 756, 760, 764, 768, 772, 776, 780, 784, 788, 792, 796, 800, 804, 808, 812, 816, 820, 824, 828, 832, 836, 840, 844, 848, 852, 856, 860, 864, 868, 872, 876, 880, 884, 888, 892, 896, 900, 904, 908, 912, 916, 920, 924, 928, 932, 936, 940, 944, 948, 952, 956, 960, 964, 968, 972, 976, 980, 984, 988, 992, 996, 1000.
⁷ Nur an vier Stellen hat Bach in B 6 einen Legatobogen ausgelassen: T. 19, 34 (2. Bogen), 54 und 60 (2. Bogen).

Es ist zu vermuten, dass es sich hierbei um spätere, nicht auf Bach zurückgehende Eintragungen handelt. Uneinheitlich ist die Bogensetzung in B 7 (und ebenso in A) in T. 11 und 80: In T. 11 sind die beiden Notengruppen je mit einem Bogen versehen, in T. 80 alle sechs Noten mit einem Bogen zusammengefasst. Da der Bogen über alle sechs Noten sich in der autographen Oboenstimme B 6 an beiden Stellen findet, übernehmen wir diese Bogensetzung für T. 11 der Violine.

Die Legatobögen im Continuoart stammen aus B 12; A und B 13 sind unbezeichnet.

Das abschließende Instrumentalritornell ist in den Quellen nicht ausgeschrieben, sondern durch *Dacapo*-Vermerk nach T. 106 angezeigt.

4. Recitativo

Bezifferung (nur in B 13) der letzten Note von T. 106: *cis*⁵ statt *d'*.

5. Choral

7	Ten	Letzte Note in A
		in B 3 aber (A) <i>h</i>
	Basso	B 4 (auf <i>h</i>)

Anhang:

Der Flötenpart des autographen Nachtrags B 6, T. 106: *cis*⁵ statt *d'*.

Die Bogennotensetzungen in den autographen Flötenparten sind redaktionell verändert.

Die Bogennotensetzungen in den autographen Flötenparten sind redaktionell verändert. Die Bogennotensetzungen in den autographen Flötenparten sind redaktionell verändert. Die Bogennotensetzungen in den autographen Flötenparten sind redaktionell verändert.

