

Johann Sebastian
BACH

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig

BWV 26 / BC A

Kantate zum 24. Sonntag nach Trinitatis

für Soli (SATB), Chor (SATB)

Horn, Querflöte, 3 Oboen

2 Violinen, Viola und Basso continuo

herausgegeben von Till Reininghaus

Ah, how fleeting, ah, how

Cantata for 24th Sunday after

Trinity for soli (SATB), choir

horn, flute, 3 oboes

2 violins, viola and basso continuo

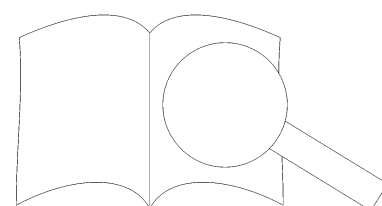
edited by Till Reininghaus · F

Henry S. Drinker

Bach-Ausgaben · Urtext

Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig

Partitur / Full score



Carus 31.026

Vorwort

Die Kantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* BWV 26 ist Teil des Choralkantatenjahrgangs, den Johann Sebastian Bach in seinem zweiten Amtsjahr als Leipziger Thomaskantor zwischen dem 1. Sonntag nach Trinitatis 1724 und Mariä Verkündigung 1725 ausführte. Bach schuf in diesem Zeitraum systematisch einen Zyklus von Kantaten, denen sämtlich evangelische Kirchenlieder als textliche Basis zugrunde liegen. Er knüpfte dabei an eine Tradition protestantischer Kantatenschöpfungen des 17. Jahrhunderts an, die ihn insbesondere in ihrer mittel- und norddeutschen Ausprägung beeinflussten. Jedoch bleibt Bach bei den Choralkantaten seines zweiten Leipziger Jahrgangs nicht beim bis dahin üblichen Typus, wonach sämtliche Strophen eines Kirchenliedes *per omnes versus* meist in motettischem Satz kompositorisch unterschiedlich umgesetzt wurden, der *cantus firmus* aber meist unverändert blieb. Vielmehr zeichnen sich die Choralkantaten dieses Jahrgangs dadurch aus, dass Bach das jeweils zugrunde liegende Kirchenlied in bis dahin singulärer Vielfalt bearbeitete und dabei die enge Bindung an den Choral teilweise auflöste.

In der Kantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* wurde wie in vielen Kantaten des Choralkantatenjahrgangs lediglich der Text der ersten und letzten Strophe des 13-strophigen Liedes von Michael Frank (1652) im rahmenden Eingangssatz und Schlusschoral beibehalten. Die restlichen elf Strophen wurden dagegen vollständig revidiert; die inhaltlichen Aspekte blieben – jedoch zusammengefasst zu den vier mittleren Kantatensätzen – erhalten. Wie im gesamten Jahrgang ist auch hier der Textdichter dieser Umarbeitung unbekannt. Es scheint aber durchaus nahe liegend, dass er eng mit Bach zusammenarbeitete, da er mit diesem textliche und musikalische Bedürfnisse der Choralbearbeitungen aufeinander abstimmte¹. Zahlreiche Korrekturen Flüchtigkeitsfehler in der autographen Partitur – zunächst nicht ausgeführte Wiederholungspartien – verweisen darauf, dass die Kantate vermutlich urdruck entstand. Das wohl versehentlich überschrittene der historischen Ambitusgrenzen der Traversflöte und der Oboe III in Satz 6 spricht ebenfalls für die Rücksicht des großen Arbeitspensums zum damaligen Zeitpunkt aussetzte. Mindestens eine Kantate schrieb

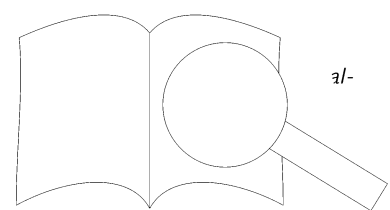
Die Kantate erklang am 1. Sonntag nach Trinitatis, dem vorletzten Sonntag des Jahres 1724, der in diesem Jahr auf den 1. Juni fiel. Eine Wiederaufführung der Kantate im Jahr 1725 liegen keine gesicherten Hinweise vor. Der Choral, der die Flüchtigkeitsfehler enthält, ist ein barocker *Vanitas-Versus*, der in der Kantate durch den Choral, der die Flüchtigkeitsfehler enthält, ersetzt ist, indem er Strophe für Strophe revidiert wurde. Damit entspricht das Werk dem Charakter des im folgenden Kirchenjahres. Die Kantate ist dem Charakter des Kirchenjahres entsprechend – zumal nach heutigen Maßstäben – einfach, die Perikope zum 24. Sonntag nach Trinitatis, die den Kantatentext in eine Verbindung zu bringen. Die Verbindung besteht zwischen dem Sonntagsevangelium (Mt 9,18–26), das von der Auferweckung der Tochter des

Jairus berichtet, und dem Text der Kantate durchaus eine Beziehung, da in beiden dem Gläubigen Erlösung zum ewigen Leben verheißen wird. Doch bleibt die Diskrepanz zwischen der Perspektive auf die Vergänglichkeit des Menschen wie der Welt im Kantatentext und der Auferweckung der Tochter des Jairus in eben diese irdische Welt, wie sie im Evangelium geschildert wird, unaufgelöst². Eine mögliche Lösung dieser Widersprüchlichkeit könnte eine Auslegung des Theologen Johann Gerhard vom Beginn des 17. Jahrhunderts bieten, wonach die Totenerweckung durch Christus, den Überwinder des Todes, für den Gläubigen ein Bild der geistlichen Auferweckung von Sünden ist. Demnach erfolgt die Erweckung zumindest nicht zwangsläufig in einer diesseitigen Dimension³.

Das Motiv der Vergänglichkeit wird auch in der Kantate sinnfällig. Flüchtig huschende Sechzehntelläufe durchziehen den Gegensatz des Eingangschors. Gemessen an dem gebenden akkordischen Satzmen bildet er einen Kontrast des (vom Horn verstärkten) sich anschließenden Gestus ebenfalls in Äquivalenz. Die hier einen bezieht, die Läufe der Traversflöte (u. a.) an den Einsatz beider jedoch von Bach zugunsten der virtuosen Tenor-Partie, die die Idiomatik übernimmt. Im Beginn des folgenden Rezi-tativs rhetorische Figuren den Text aus „Tropfen“ oder die „Freude“ umsetzen. Die Kantate (Satz 4) greift die Ver-tikale Idiomatik dadurch auf, dass Bach im rahmen-den Rhythmus einer Bourrée wählt. Der trotz- dem leicht tänzerische und doch strenge Ausdrucks- weise der Arie sowie die Besetzung mit drei Oboen, Nach- weinstrumente der auf mittelalterlichen Totentanzdar- stellungen häufig zu findenden Schalmei, bewirken, dass letztlich auch geleitet durch die Thematik des Textes hier leicht die Assoziation des aufspielenden Todes entsteht. Ein schlichtes Rezitativ und die letzte Strophe des Chorals, die den Ausblick „Wer Gott fürcht, bleibt ewig stehen“ bietet, schließen die Kantate ab.

Die autographen Partituren der Kantate fiel wie alle Originalpartituren des Choralkantatenjahrgangs mit der Erbteilung vermutlich an Bachs ältesten Sohn Wilhelm Friedemann.

¹ Weiteres dazu in: Friedhelm kantaten. Aufgaben und Lö: ² Vgl. Alfred Dürr, Die Kantat Kassel und München 1995, ³ Vgl. Johann Gerhard: Postil fürnehmsten Fest=Evange Theil. Vom Sontage Trinita 1613, S. 407–426.



Von dort gelangte die Handschrift nachweislich über die Sammlung von Georg Poelchau 1841 an die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin⁴. Der ebenfalls erhaltene und bei der Edition berücksichtigte originale Stimmensatz, der 14 Stimmen umfasst, kam über den Erbteil von Bachs Witwe Anna Magdalena in den Besitz der Thomasschule und befindet sich derzeit in Verwahrung des Leipziger Bach-Archivs⁵. Zur Abhängigkeit der beiden Quellen, insbesondere zum Problem der Bogensetzung in Satz 2 sei auf die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts im Anhang an den Notentext verwiesen.

Die Kantate wurde erstmals wohl 1855 von Wilhelm Rust im Rahmen der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft als kritische Ausgabe in Band 5.1 herausgegeben⁶. In der Neuen Bach-Ausgabe erschien die Kantate 1968, herausgegeben von Alfred Dürr⁷. Der Staatsbibliothek zu Berlin und dem Bach-Archiv Leipzig sei verbindlich für die Editionserlaubnis gedankt. Darüber hinaus danke ich besonders Dr. Ulrich Leisinger für fachliche Unterstützung.

Hamburg, im Juni 2006

Till Reininghaus

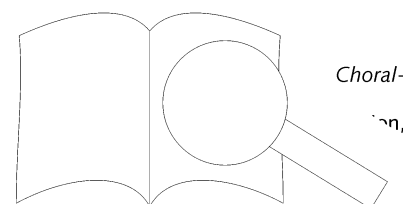
Foreword

The cantata *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (Ah, how fleeting, ah, how futile), BWV 26, belongs to the annual cycle of chorale cantatas which Johann Sebastian Bach produced during his second year in office as Thomaskantor in Leipzig, between the first Sunday after Trinity 1724 and Annunciation 1725. During that period Bach composed systematically a cycle of cantatas all based on the words of Evangelical hymns. He was therefore continuing a 17th-century tradition of Protestant cantata writing whose characteristics, as manifested in central and northern Germany, especially influenced him. Nevertheless the chorale cantatas of his second Leipzig annual cycle did not follow the earlier pattern, with a hymn arranged *per omnes versus*, generally in the motet style with variation verse to verse, and with the *cantus firmus* for the vocal line unaltered. Instead the chorale cantatas of this cycle are distinguished by the fact that Bach arranged the cantata on a hymn in many ways, sometimes in a direct contact with the chorale.

In the cantata *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, many cantatas of that cycle are based on the words of the first and last verse of the hymn by Michael Frank (1652). The first movement and the final chorale are based on the first verse. The remaining eleven verses are used in the other movements; their basic meaning remains the same. The cantata is fashioned to provide the words of the hymn in the inner movements. As a result, the identity of the author of the cantata is not known. He probably collaborated with the chorale singers. The textual and musical needs of the cantata and the chorale were linked together.¹ Numerous errors of haste in the autograph score, such as the initially uncompleted repetition in the 4th movement, suggest that the cantata was probably written hurriedly. Likewise, this is suggested by the surely accidental exceeding of the historical limits of the compass of the flute in the 1st movement and of the 3rd oboe in the 6th movement. In view of the vast amount of work which Bach was doing at the time, writing at least one cantata each week, it is scarcely surprising.

The cantata was first performed on the 24th Sunday after Trinity, the penultimate Sunday of the church year, 1724, which in that year fell on the 19th November. We have no definite information concerning any repeat performance of this cantata during Bach's lifetime. Entirely in the sense of baroque views on vanitas, Bach chose a chorale in which the transitoriness of everything worldly is emphasized, fleeting things being listed verse by verse. Thus the work

¹ Further details in: Friebe, *Kantaten. Aufgaben und*
² See Alfred Dürr: *Die Kantaten*, Kassel and Munich, 1971, S. 191–216; Kritischer Bericht, S. XXV–XXVI.
³ See Johann Gerhard: *Die fürnehmsten Fest- und Theil. Vom Sontage*, 1613, p. 407–426.



Choral-
 cantata

⁴ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
 Carl Friedrich Bach-Archiv, Signatur: *Mus. ms. Bach P 47a*.
⁵ Bach-Archiv Leipzig, Signatur: *Thomana 26*.
⁶ BG 5.1, S. 191–216; Kritischer Bericht, S. XXV–XXVI.
⁷ NBA I/27, S. 31–58; Kritischer Bericht, S. 25–53.

corresponds to the subject matter for the end of the Church year. The dominance of the subject of *vanitas* in the cantata's text makes it – especially by modern standards – none too easy to reconcile the lection for the 24th Sunday after Trinity with the cantata text. True, the Gospel for that Sunday (Matthew 9:18–26), the raising of Jairus's daughter, is related to the text of the cantata, since in both the believer is promised eternal life. Nevertheless the discrepancy between the transitoriness of mankind and the world as described in the cantata text, and the raising of Jairus's daughter in this same earthly world as it is described in the Gospel, remains unresolved.² A possible solution to this contradiction could be offered by an exegesis of the scripture by the theologian Johann Gerhard of the early 17th century: the raising of the dead by Christ, the vanquisher of death, is for the believer a picture of a spiritual raising up from sins. Accordingly, at least the raising up does not necessarily occur in a worldly dimension.³

The motive of transitoriness is also important in a musical sense. Sixteenth-note figures scampering up and down run through the orchestral texture in the opening chorus. The chordal writing of the three lower voices not only gives the movement its structure, but also forms a strong contrast to the sustained *cantus firmus* of the soprano (supported by the horn). The scale figures of the aria which follows likewise continue the animated gesture, in agreement with the words. Here Bach has written a quartet rich in associations; the running figures of the flute and violin (Bach originally thought of using the two violins *unisono*, but changed this to writing for soloists) influence the virtuosic tenor part, which thus takes on the idiom of the instruments. In the middle section of the aria, and at the beginning of the following recitative, musical figures illustrate such words as "teilende Tropfen" and "Freude." The second aria of the cantata (mvt. 4) returns to the theme of transitoriness, as Bach gave the framing ritornello the rhythm of a bourrée. Despite its minor key and dancelike and strongly expressive, while its score for three oboes, successors to the shawm of the medieval illustrations depicting a dance of death, has an association with the subject of the cantata. The death playing on pipes. A strain of the last verse of the chorale "fürcht', bleibt ewig stehen" (fears not, remains ever), conclude the cantata.

The autograph score of the cantata, together with the original scores of the instrumental parts, was presumably passed on to the youngest son Wilhelm Friedemann Bach. The manuscript is known to have been in the possession of Georg Poelchau in the Staatsbibliothek zu Berlin.⁴ The autograph score has also survived and has been passed through the inheritance of Anna Magdalena into the possession of the Bach family; it is now kept by the Leipzig Bach-Archiv. Concerning the interdependency of the two sources, see the detailed notes in the Critical Report following the musical text.

The first scholarly edition of this cantata, edited probably in 1855 by Wilhelm Rust, was published in Vol. 5.1 of the Bachgesellschaft Complete Edition.⁶ The cantata appeared in the Neue Bach-Ausgabe in 1968, edited by Alfred Dürr.⁷ Grateful thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin and the Bach-Archiv Leipzig for granting permission for this publication. I also wish particularly to thank Dr. Ulrich Leisinger for his support.

Hamburg, June 2006
Translation: John Coombs

Till Reininghaus

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



⁴ Staatsbibliothek zu Berlin, mit Mendelssohn-Archiv, shelf n
⁵ Bach-Archiv Leipzig, shelf n
⁶ BG 5.1, p. 191–216; Critical
⁷ NBA I/27, p. 31–58; Critical Report, p. 25–50.

Avant-propos

La cantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig* (Ah, combien éphémère, ah combien vain) BWV 26 fait partie de l'année liturgique des cantates chorales que Johann Sebastian Bach donna au cours de sa deuxième année de service en sa qualité de cantor de Saint-Thomas à Leipzig entre le 1^{er} dimanche après la Trinité 1724 et l'Annonciation 1725. De manière systématique, Bach écrivit dans ce laps de temps un cycle de cantates qui ont pour base littéraire l'ensemble des chants d'église évangéliques. Il renouait ici avec une tradition de créations protestantes de cantates du 17^{ème} siècle qui l'influencèrent particulièrement dans leur caractère typique du centre et du nord de l'Allemagne. Cependant, dans les cantates chorales de sa deuxième année à Leipzig, Bach ne se cantonne pas au type courant jusqu'ici, selon lequel toutes les strophes d'un chant d'église étaient remaniées *per omnes versus* par le compositeur le plus souvent en une composition de motet, le *cantus firmus* ne faisant l'objet d'aucune modification. Au contraire, les cantates chorales de cette année-là se distinguent par le fait que Bach travailla chaque chant d'église fournissant le modèle en une diversité unique en son genre jusque là, en abandonnant ici parfois le lien étroit au choral.

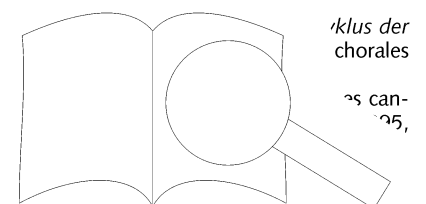
Dans la cantate *Ach wie flüchtig, ach wie nichtig*, comme dans beaucoup d'autres cantates de l'année liturgique des cantates chorales, seul le texte de la première et de la dernière strophe du chant de 13 strophes de Michael Frank (1652) fut conservé dans le mouvement introductif et le choral de conclusion servant de cadre. Les onze strophes restantes furent par contre totalement remaniées ; la teneur fut conservée – mais réunie aux quatre mouvements médians de la cantate. Comme pour l'ensemble de l'année liturgique, on ignore ici aussi qui est l'auteur de ce remaniement. Mais il semble juste de supposer qu'il fut réalisé en étroite collaboration avec Bach, puisqu'il répond à celui-ci les besoins textuels et musicaux de l'ensemble choral les uns en fonction des autres¹. De nombreuses corrections et des erreurs d'attention sont visibles dans l'autographe ainsi que dans la première copie manuscrite d'abord non exécutée dans le manuscrit de la bibliothèque de la cathédrale de Saint-Thomas. Le fait que Bach écrivit peut-être dans un court laps de temps. Le dépassement des limites historiques de l'œuvre chorale dans le mouvement 1 et du choral dans le mouvement 6 étaient cette fois-ci le résultat d'un travail à laquelle s'exprime dans le choral qui devait écrire au moins une cantate. Ce remaniement ne semble pas étonnant.

La première fois le 24^{ème} dimanche après la Trinité l'avant-dernier dimanche de l'année liturgique qui tomba le 19 novembre cette année-là. Nous ne possédons pas de sources attestées pour la première exécution de la cantate du vivant de Bach. Tout à fait en accord avec les conceptions baroques de la *Vanitas*, Bach accentue l'éphémérité de toute chose dans le choral en énumérant ce qui passe strophe après strophe. L'œuvre chorale correspond ainsi à la thématique de l'année liturgique touchant à sa fin. La dominance de la piété *Vanitas*

dans le texte de base de la cantate rend difficile – encore plus pour nos critères modernes – la liaison entre la péripécie au 24^{ème} dimanche après la Trinité et le texte de la cantate. Il existe certes une relation entre l'évangile dominical (Mat 9,18–26), qui parle de la résurrection de la fille de Jaïre, et le texte de la cantate, car il est question dans les deux textes de la promesse du salut de la vie éternelle au croyant. Pourtant, la divergence entre la perspective du caractère éphémère de l'être humain et du monde dans le texte de la cantate et la résurrection de la fille de Jaïre justement dans ce monde d'ici-bas telle qu'elle est décrite dans l'évangile reste irrésolue². Une solution possible à cette contradiction pourrait être fournie par une interprétation du théologien Johann Gerhard au début du 17^{ème} siècle, selon laquelle la résurrection des morts par le Christ, le vainqueur de la mort, serait pour le croyant le symbole de la résurrection spirituelle des pécheurs. Cette interprétation n'aurait pas lieu forcément dans la dimension

Le motif de l'éphémérité est énoncé dans le mouvement introductif et qui descendent furtivement d'orchestre du choral en accords structurés. Le contraste au *can'* (renforcé par le cor). Les figures musicales et rhétoriques illustrent les « gouttes se divisant » ou la deuxième aria de la cantate (mvt. 4) reprend la thématique de l'éphémérité par le fait que Bach opte pour le mode d'une bourrée dans la ritournelle servant de cadre. La teneur expressive dansante en dépit du mode mineur et pourtant sévère de l'aria ainsi que la distribution avec trois hautbois, successeurs du chalumeau que l'on trouve souvent dans les représentations médiévales de la danse des morts, font facilement naître l'association de la mort menant la danse, amenée finalement aussi par la thématique du texte. Un récitatif dépouillé et la dernière strophe du choral découvrant la perspective « Wer Gott fürcht', bleibt ewig stehen » (« Qui craint Dieu demeure à jamais ») concluent la cantate.

¹ Pour plus de détails de *Choralkantaten. Aufgezeichnet von Bach, problemen und*
² Cf. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, p. 705.
³ Cf. Johann Gerhard : *Die fürnehmsten Fest=Theil. Vom Sontage*, 1613, p. 407–426.



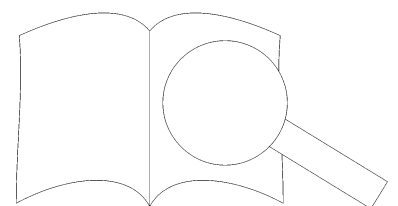
La partition autographe de la cantate, comme toutes les partitions originales de l'année liturgique des cantates chorales, revint sans doute en héritage au fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann. De là, il est attesté que le manuscrit parvint par la collection de Georg Poelchau en 1841 dans la Bibliothèque royale de Berlin à l'époque⁴. La composition originale des voix également conservée et dont il a été tenu compte dans l'édition, comprenant 14 voix, parvint par une part d'héritage de la veuve de Bach, Anna Magdalena, en possession de l'École de Saint-Thomas et se trouve actuellement conservée dans le Bach-Archiv Leipzig⁵. Quant à la dépendance des deux sources, notamment concernant le problème des liaisons dans le mouvement 2, il est renvoyé aux remarques individuelles de l'Apparat critique en annexe au texte musical.

La cantate fut probablement éditée pour la première fois 1855 par Wilhelm Rust dans le cadre de l'édition intégrale de la Société Bach en tant qu'édition critique dans le volume 5.1⁶. Dans la Neue Bach-Ausgabe, la cantate parut en 1968 éditée par Alfred Dürr⁷. Je remercie la Staatsbibliothek zu Berlin et le Bach-Archiv Leipzig pour l'autorisation d'édition. Je remercie en outre tout particulièrement Dr. Ulrich Leisinger pour son soutien.

Hambourg, en juin 2006
Traduction : Sylvie Coquillat

Till Reininghaus

⁴ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit N. Bach-Archiv, Signature : *Mus. ms. Bach P 47a*.
⁵ Bach-Archiv Leipzig, Signature : *Thomana 26*.
⁶ BG 5.1, p. 191–216; Rapport critique, p. XXV–XXVI.
⁷ NBA I/27, p. 31–58; Rapport critique, p. 25–53.



Ach wie flüchtig, ach wie nichtig

BWV 26

1. Coro

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Flauto tra-
verso, Oboe I

Oboe II

Oboe III

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
Corno

Alto

Tenore

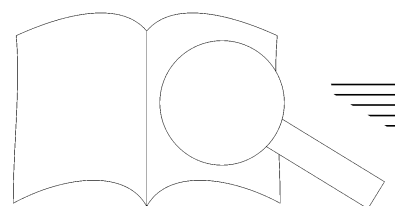
Basso

luo

6
4
2

6
4
2

7
#



Aufführungsdauer / Duration: ca. 17 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.026

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

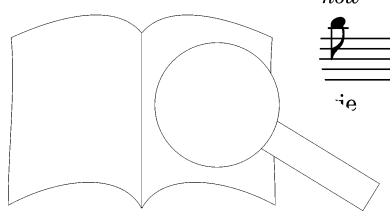
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Till Reininghaus
English version by Henry S. Drinker

7 5 7 # 6 7 5 2 6 4

wie flüch - - - tig, ach wie flüch - tig, ach wie
 how fleet - - - ing, ah, how fleet - ing, ah, how
 Ach wie flüch - tig, ach wie
 Ah, how fleet - ing, ah, how
 Ach wie flüch - tig, ie
 Ah, how fleet - ing,

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



Musical score for measures 25-27. The piano part features arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal lines are in a soprano and alto register.

ist der Men - - - schen Le - - -
 is a man s - - - ex - - - is - - -

ach wie flüch-tig, ach wie nich-tig ist
 ah, how fleet-ing, ah, how fu-tile, i

ach wie flüch-tig, ach wie flüch-tig, ach wie nich-tig
 ah, how fleet-ing, ah, how fleet-ing, ah, how fu-tile, i

ach wie flüch-tig, ach wie nich-tig, ach wie nich-tig
 ah, how fleet-ing, ah, how fu-tile, ah, how fu-tile,

6 4 6 6 5 4 2 6 5 #

Musical score for measures 28-31. The piano part continues with arpeggiated chords. The vocal lines are in a soprano and alto register.

ben!
 tence!

ach wie nich-tig!
 ah, how fu-tile!

flüch-tig, ach wie nich-tig!
 fleet-ing, ah, how fu-tile!

ach wie flüch-tig, ach wie nich-tig!
 Ah, how fleet-ing, ah, how fu-tile!

6 4 2 6 4 2 7 #

31

Wie ein
As a

Wie ein
As a

Wie
As

34

Ne cloud
a

ent - ste - het
ap - pear - ing,

ent - ste - het und auch wie - der bald ver - ge - het,
ap - pear - ing, van - ish - es when skies are clear - ing,

ent - ste - het und auch wie - der bald ver - ge - het,
ap - pear - ing, van - ish - es when skies are clear - ing,

Piano accompaniment for measures 37-39, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes across multiple staves.

ste - het,
pear - ing,

und
van

auch
ish

wie
as

ste - het,
pear - ing,

ste - het,
pear - ing,

ste - het,
pear - ing,

vel
l-let

6/4 6/4 7

Piano accompaniment for measures 40-42, continuing the complex rhythmic pattern.

wie
es

bald
skies

ver -
are

ge -
clear

het,
ing,

und auch wie - der bald ver - ge - het,
s. van - ish - es when skies are clear - ing,

und auch wie - der bald ver -
van - ish - es when skies are

- ste - het und auch wie - der bald ver - ge - het,
p - pear - ing, van - ish - es when skies are clear - ing,

ver -
are

bald ent - ste - het und auch wie - der bald ver - ge - het,
quick ap - pear - ing, van - ish - es when skies are clear - ing,

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

PROBENPAPIER

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

Piano accompaniment for measures 43-45, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes in both hands.

Vocal staves for measures 43-45. The lyrics are: "ge - het, clear - ing, ge - het, clear - ing, ge - het, clear - ing, so so ist our so, so, so, so,"

6
4
2

7
6

Piano accompaniment for measures 46-49, continuing the complex rhythmic pattern.

Vocal staves for measures 46-49. The lyrics are: "un - lives Le - ben, se - het, un - ser Le - ben, se - het, so ist un - ser Le - ben, pas - sing shad - ows, so our lives are sha - dows, so our lives are pas - sing shad - ows, so our lives are sha - dows, so our lives are pas - sing shad - ows, so our lives are sha - dows, so our lives are pas - sing shad - ows, so our lives are sha - dows,"

6
4
2

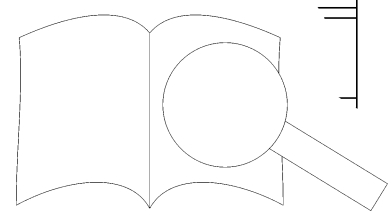
6
5

6
4
2

6
5

#

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



49

Musical notation for measures 49-51, top system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical notation for measures 49-51, middle system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues the complex rhythmic pattern from the previous system.

Vocal and piano accompaniment for measures 49-51. It includes three vocal staves (Soprano, Alto, Bass) and a piano accompaniment staff. The lyrics are: "se - het! shad - ows!".

6
4
2

6

52

Musical notation for measures 52-54, top system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns.

Musical notation for measures 52-54, middle system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns.

Musical notation for measures 52-54, bottom system. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns.

Original evtl. gemindert

Ausgabequalität gegenüber

6

6

7b

7

6

4

2

6

55

6 7 6/4/2 6 6 6/4/2 6 6/4/2

59

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

62

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

2. Aria (Tenore)

Flauto traverso solo

Violino solo

Tenore

Continuo senza Organo

4

8

12

So schnell
As swift

p

16

Was - ser schießt,
mad - ca - reer,

20

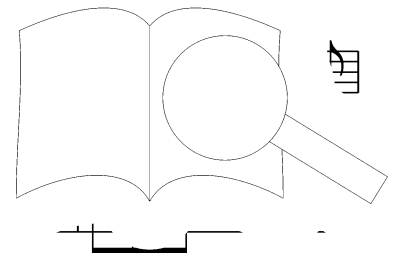
so schnell
as swift schend
ter s

24

Was - ser schießt, so
mad - ca - reer, our e:

28

len - un - sers - Le - bens Ta -
are - but a - rush - ing tor -



32

Ta - - - - - ge, un - sers Le - bens
 tor - - - - - rent, but a rush - ing

36

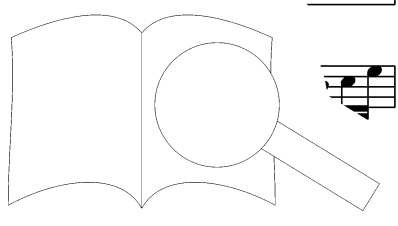
Ta - ge.
 tor - rent.

40

44

So schnell,
 As swift,

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



48

so schnell ein rau - schend
as swift as wa - ter s

52

Was-ser schießt, so ei - sers
mad ca - reer, our lives a

56

Le - bens Ta - ge, so ei - len
rush - ing tor - rent, our are

60

Le - bens Ta - ge, so schnell, so schnell,
rush - ing tor - rent, as swift, as swift,

64

- schend Was - ser schießt, so ei -
- ter s mad ca - reer, our lives

68

- len un - sers - ge,
- are but a - rent,

72

un - sers Le - be
but a rush - ing

76

- ge, un - sers Le - bens Ta - ge.
- rent, but a - rush - ing tor - rent.

80

Die Zeit ver - geht, die
The fleet - ing days, the

85

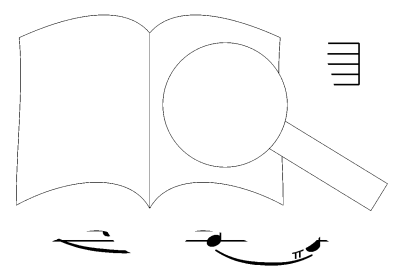
Stun - den ei - - - len, wie sich die Trop - fer
fly - ing hours, are gone like pas - si - sun,

89

un - - - - - les in den
the val - ley -

93

- grund schießt;
- ap - pear.



97

101

die Zeit - ver - geht
The fleet - ing do

die
the

105

Stun - den ei -
fly - ing hours,

sich die Trop - fen plötz - lich
gone like pas - sing sum - mer
show -

109

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

113

al - - - - - les in - den Ab - - - grund schießt. _____
 down - - - - - the val - ley dis - - - ap - pear. _____

Da capo *rit.*

3. Recitativo (Alto)

Alto

Die Freu - - - - - die
 Our joy - - - - - and

Continuo Organo

6 7_b 5

3

Schön - heit fällt als ei - ne Blu - me, -ke wird ge-schwächt, es
 beau - ty fades as doth a flow - er, us is laid low, pos -

6 4 2 2

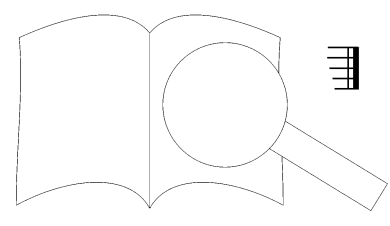
5

än-dert sich das ... bald ist es aus mit Ehr und Ruh-me, die Wis - sen-schaft und
 ses-sions come, and so it is with fame and pow - er the schemes of men and

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

-sche dich - tet, wird end - lich durch das Grab ver-nich -
 ex - pend - ed, for - ev - er in the grave are end -

7 5 5 6_# 7 5



4. Aria (Basso)

Oboe I

Oboe II

Oboe III

Basso

Continuo Organo

Figured Bass: 7 5 7 8 7 6 6 6
4 4 4 5 4 6 4 6
2 3 2 3 2 5 4 2

5

Figured Bass: 6 # 6 6 6 7 8 # 5 5
5 5 4 3 2 4 3 2 2

10

Figured Bass: 7 6 6 6 6 6 6 6 5 5 7

15

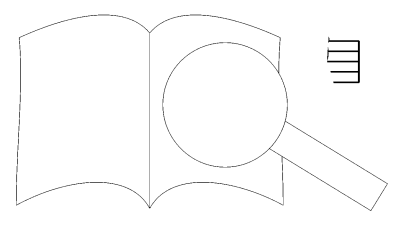
An ir - di-sche Schät-ze das Her - ze zu hän-gen, ist ei - ne Ver-füh-rung der
Our hearts ev - er yearn for the treas-ures of Mam-mon, it is but the na - ture of

20

tö - rich-ten Welt, ist ei - ne Ver-füh - ru ist ei - ne Ver-füh - rung,
im - be - cile man, it is but our na it is but our na - ture,

24

an ir - di-sche Schät - ze das Her - ze zu hän - gen
our hearts ev - er yearn for the treas - ures of Mam - mon



28

tö - rich - ten Welt, ist ei - ne Ver - füh - rung, ist ei - ne Ver - füh - rung der
 im - be - cile man, it is but our na - ture, it is but the na - ture of

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

32

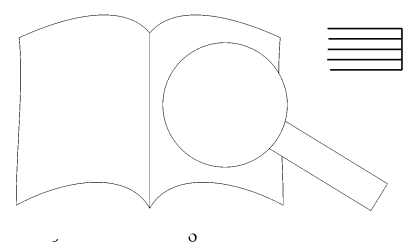
tö - rich - ten Welt; an ir - di - sche Schäu - gen, ist ei - ne Ver - füh - rung der
 im - be - cile man, our hearts ev - er yearn am - mon, it is but the na - ture of

7 5 7 8 7 6 4 3

36

tö - rich - ten Welt.
 im - be - cile man.

6 5 # 5 # 5 7 6 6 4 2



41

Wie
The

6 6 4 5* 5 7 6 6 6 7 7 6

45

leicht-lich ent - ste - hen ver - zeh - ren - d
flames in an hour re - duce all to

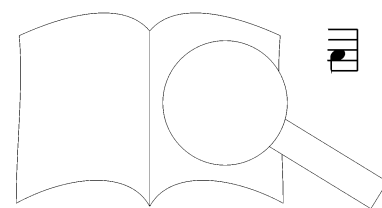
g - schen und rei - ßen die
ing tor - na - do - our

7 5 5h 4 # 5* 7h 5 5h

48

en Flu - ten, bis al - les zer - schmet -
- ty smash - es, and leaves us the noth -

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



51

tert in Trüm - mern zer - fällt;
 ing with which we be - gan,

6 6 6 6 4

54

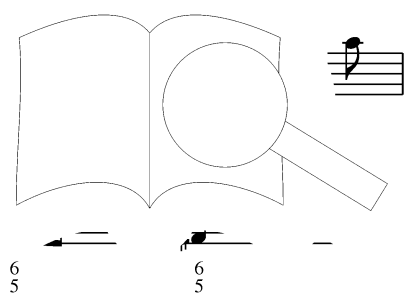
icht - lich ent - ste - hen ver -
 ames in an hour re -

7 4 7 5

57

en - de Glu - ten, wie rau - schen und rei - ßen die v
 all to ash - es, the rag - ing tor - na - do our p

6 6 7 6 5



60

al - les zer - schmet - tert in Trüm - mern zer -
leaves us the noth - ing with which we be -

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

63

fällt.
gan.

f 7 5 7
4 4 4
2 3 4

6 6 # 6

68

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

6 # 6 7 8 6 6 # 6 7 5
4 4 4 4 4 4 4 4 4
2 3 3 2 2 2 2 2

5# # 5#

73

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

78

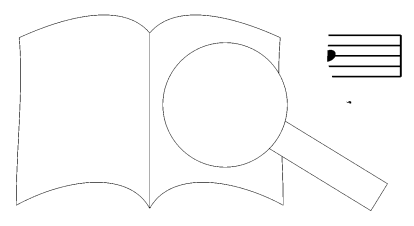
An ir - di - zu hân - gen, ist ei - ne Ver - fûh - rung der
Our hearts en - es of Mam - mon, it is but the na - ture of

6 9 7 7 # 7 8 7 5 6
7 7 # 2 3 4 3 3 2

83

tö - en Welt, ist ei - ne Ver - fûh - rung,
- cile man, it is but our na - ture,

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



87

an ir - di - sche Schät - ze das Her - ze zu hän - gen, ist ei - ne Ver - füh - rung der
 our hearts ev - er yearn for the treas - ures of Mam - mon, it is but the na - ture of

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

91

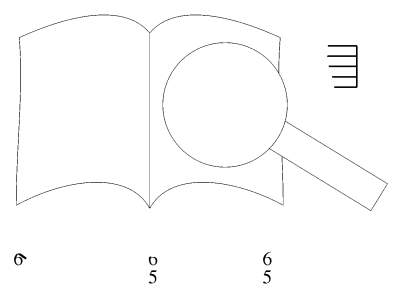
tö - rich - ten Welt, ist ei - ne Ver - füh - ru - ist ei - ne Ver - füh - rung,
 im - be - cile man, it is but our na - ture, it is but our na - ture,

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

95

ist ei - ne Ver - füh - rung der tö - rich - ten Welt, der tö -
 it is but the na - ture of im - be - cile man, of im -

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



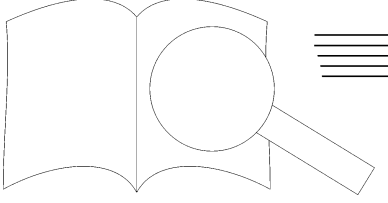
100

- - - - rich-ten Welt, der tö - - rich-ten Welt.
 - - - - be-cile man, of im - - be-cile man.

105

110

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



115

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

5. Recitativo (Soprano)

Soprano

Die höchs - te Herr - lich - keit und Pracht
The great - est lord, the mean - est clod,

Continuo Organo

6 5

3

Nacht. Wer gleich - sam als ein G -
sod. He, too, will soon be

ent - geht dem Staub und A - sche
who sets him - self up as a

7b 5

5

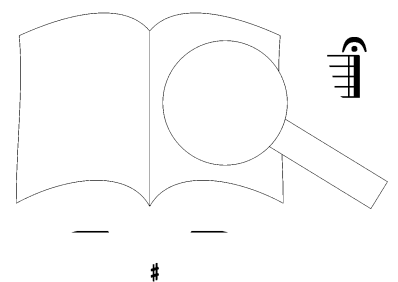
nicht, un? cun - de schlä - get, dass man ihn zu der Er - de
god; fi hour has sound - ed, his mor - tal corpse by earth sur -

6

1.

und sei - ner Ho - heit Grund zer - bricht, wird sei - ner ganz ve
for - got - ten is his name and fame, his world to a - tor

6 7b 7b 6b 6 6



6. Choral

Soprano
Corno
Flauto traverso
Oboe I, II
Violino I

Alto
Oboe III
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
Organo

Ach wie flüch - tig, ach wie nich - tig sind der Men - schen
Ah, how fleet - ing, ah, how fu - tile, is a man s en -

6

Sa - - chen! Al - les, al - les, was wir se - hen,
deav - - or! All - the works by w as se - hen, ed

6 5 # # 5 6 5 # 4 Org #

das muss fe' e - hen. Wer Gott fürcht, bleibt e - wig ste - hen.
van - ish an. pat - ed. Fear thy God, and live for - ev - er.

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

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Die autographe Partitur

Die durchgehend autographe Partitur umfasst vier Bogen im Format 35,5 x 42 cm. Von den acht Blättern ist das letzte nur rastriert, aber nicht beschrieben. Das Wasserzeichen (Großer Halbmond = NBA IX/1 Nr. 96), das sich bis auf einige Ausnahmen durchgehend in den Kantaten des Choralkantatenjahrgangs findet, ist auf der jeweils rechten Bogenseite erkennbar. Die Partitur weist zahlreiche autographe Korrekturen auf und trägt demnach den Charakter einer Kompositionspartitur. Mehrere Fehler, die als Versehen Bachs zu interpretieren sind, oder auch die zunächst nicht erfolgte Ausführung der Wiederholungspartie Takt 64–91 in Satz 4 der Partitur, auf die Alfred Dürr im Kritischen Bericht der *Neuen Bach-Ausgabe* (S. 40f.) hinweist, zeigen, dass die Partitur vermutlich unter zeitlichem Druck entstand. Die Takte 64–91 (=1–28) wurden demnach, wie Dürr plausibel macht, zunächst nicht in die Partitur **A** eingetragen, da die Quelle **B** hier die Lesarten der Takte 1–28 aus **A** bietet. Ein großes doppeltes Kreuz im System des Basso continuo der Partitur **A** auf dem Taktstrich T. 28/29 markiert das Ende der zu kopierenden Passage. Phrasierungsbögen und dynamische Angaben, die in den entsprechenden Takten in **A** und **B** differieren, sind auf eine Überarbeitung von **B** durch Bach zurückzuführen.

Der Kopftitel der Handschrift **A** lautet: *J J. Do[*min*]ica 24 post Trinit. Ach wie flüchtig, ach wie flüchtig [sic!]*, wobei das erste *flüchtig* aus *nichtig* korrigiert wurde, was an solch prominenter Stelle ebenfalls entweder auf einen Fehler unter Zeitdruck hinweist oder darauf hindeutet, dass Bach ursprünglich eine Textvariante im Sinn hatte, wie sie in zeitgenössischen Gesangbüchern nachweisbar ist. Danach lautet in den beiden hier unverändert vertonterphen 1 und 13 des Liedes von Michael Frank der *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig* anstatt *Ach wie ach wie nichtig*. Das autographe Textincipit der Orgelstimme in **B** *Ach wie nichtig* bestätigt die Textunterschiede Bachs. Auf der letzten Seite befindet sich das charakteristische Signum *Fine SDG*.

Wie alle autographen Partituren des Jahrgangs gelangte die Handschrift **A** ursprünglich zu Bachs ältestem Schüler Georg Christoph Bach¹. Gesichert ist die Überlieferung der Handschrift erst im Besitz von Georg Christoph Bachs Sammlung von Georg Christoph Bachs Poelchau von 1811. Die Handschrift wurde von Poelchau aufgeführt, das Wasserzeichen NBA IX/1 Nr. 96 sowie die handschriftliche Widmung *weit TVWV 1:1074* von C. P. Bachs Handschrift Johann Sebastian Bachs.

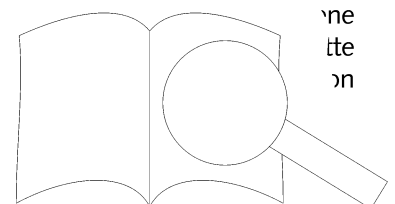
¹ Vgl. *Die Bachsche Handschriftensammlung*, hrsg. von Kirsten Stollmann, *Acht kleine Präludien und Studien über BACH*, Bärenreiter, Kassel 2015, S. 70. Geburtstag am 17. November 1988, Wiesbaden 2015.
² Vgl. *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, hrsg. von Alfred Dürr, *Nachdruck aus Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel u. a. 1976, S. 151 passim.
³ Vgl. ebd., S. 21 und 163.

Sebastian Bachs umfasst. Von Poelchau gelangte das Konvolut 1841 an die damalige Königliche Bibliothek zu Berlin, wo es in den heutigen Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B) überging. Dort wird die autographe Partitur unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 47a* verwahrt.

B. Die Originalstimmen

Der Stimmensatz vereinigt 14 Originalstimmen. Die Bogen haben ebenfalls das Format 35,5 x 42 cm. Jede der jeweils mit 13 bis 16 Systemen rastrierten Stimmen ist einfach vorhanden, Continuo- und Orgelstimme sind getrennt ausgeführt, da die Orgelstimme aufgrund des Chortons, der in Leipzig eine große Sekunde über dem Kammerorgan transponiert werden musste. In der Orgelstimme ist die Generalbassbezeichnung autographisch, für den Zusammenhang dann auch der auf *Septe Recitet sub Signor JSB*. Die Orgelstimme hat das gleiche Wasserzeichen wie in **A**. In der Orgelstimme fehlt das Wasserzeichen auf dem Umschlagblatt, dennoch handelt es sich um eine Originalstimme. Auf dem Umschlagblatt sind die Stimmen von unbekannter Hand eingetragen. Die Orgelstimme ist hier nicht vorhanden, was darauf hindeutet, dass Bach diese Stimme nicht selbst geschrieben hat, sondern dass diese bei Bachs Amts Vorgänger, identifiziert werden konnte, zwischen 1718 und 1728 die Thomasschule in Leipzig war zumindest in Bachs ersten Jahren in Leipzig als ein Hauptkopist für diesen tätig³. Außer den beiden erwähnten, von Bach ausgefertigten Stimmen zeigt lediglich die Continuostimme die Handschrift eines anderen Kopisten (Anonymus II). Darüber hinaus unterstützte Anna Magdalena Bach wohl die Arbeit Kuhnaus, indem sie Teile der Tenorstimme schrieb und verschiedentlich *Tacet*-Vermerke in die Stimmen einfügte. Alle Stimmen wurden von Bach insbesondere im Hinblick auf dynamische Angaben und die Setzung von Bögen – leider nicht immer konsequent – revidiert. Wie Dürr im Kritischen Bericht zur *NBA*, S. 39, ausführt, bestanden vermutlich die Originalstimmen aus Dubletten, die heute als Originalstimmen bezeichnet werden, auf deren Vorlage als Originalstimmen von Johann Andreas Kuhnau vorgenommene Änderungen fielen mit der Erbteilung wiederum in die Originalstimmen der Signatur *Thomana*.

Die Originalstimmen sind hier nicht vorhanden, was darauf hindeutet, dass Bach diese Stimme nicht selbst geschrieben hat, sondern dass diese bei Bachs Amts Vorgänger, identifiziert werden konnte, zwischen 1718 und 1728 die Thomasschule in Leipzig war zumindest in Bachs ersten Jahren in Leipzig als ein Hauptkopist für diesen tätig³. Außer den beiden erwähnten, von Bach ausgefertigten Stimmen zeigt lediglich die Continuostimme die Handschrift eines anderen Kopisten (Anonymus II). Darüber hinaus unterstützte Anna Magdalena Bach wohl die Arbeit Kuhnaus, indem sie Teile der Tenorstimme schrieb und verschiedentlich *Tacet*-Vermerke in die Stimmen einfügte. Alle Stimmen wurden von Bach insbesondere im Hinblick auf dynamische Angaben und die Setzung von Bögen – leider nicht immer konsequent – revidiert. Wie Dürr im Kritischen Bericht zur *NBA*, S. 39, ausführt, bestanden vermutlich die Originalstimmen aus Dubletten, die heute als Originalstimmen bezeichnet werden, auf deren Vorlage als Originalstimmen von Johann Andreas Kuhnau vorgenommene Änderungen fielen mit der Erbteilung wiederum in die Originalstimmen der Signatur *Thomana*.



Beide Quellen **A** und **B** werden in der vorliegenden Edition gleichrangig berücksichtigt. **A** als autographe Quelle mag zwar tendenziell mehr Gewicht zukommen; da aber **B** offensichtliche Fehler aus **A** korrigiert, erfolgt im Zweifelsfall im Rahmen der Einzelanmerkungen eine Begründung.

II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmälerausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.⁴ Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert. Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – beispielsweise die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, können bereits im Notentext durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch Klammern gekennzeichnet werden und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

Die Halsung sowie dynamische Angaben, die sich in **A** finden und somit soweit nachprüfbar als autografe stammen, wurden der heutigen Schreibung angepasst: *fort.*, *f*, *forte* wird mit *f* wiedergegeben, *piano*, *p* mit *p*. Ebenfalls modernisiert wurde die Satzsetzung, da in den Quellen gemischter Satzschluss (z. B. *ad libitum* Vorzeichen in der Regel vor jeder Tonwiederholung) gesetzt wurde.

Die Zeichensetzung folgt den üblichen Interpunktionsregeln, wie sie in Gesangbüchern üblich sind. In **A** sind die Interpunktionszeichen teilweise abweichend von den Gesangbüchern und grammatikalische Regeln erhalten und gegebenenfalls

⁴ Joachim Veit (Hrsg.): *Editionsrichtlinien Musik*, Kassel 1992, S. 33. Er empfiehlt das eingestrichene D als der tiefste gewöhnliche Ton der Flöte, auf dem Raume unter der untersten Linie.“ In: Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Kassel u. a. 1992, S. 33.

III. Einzelanmerkungen

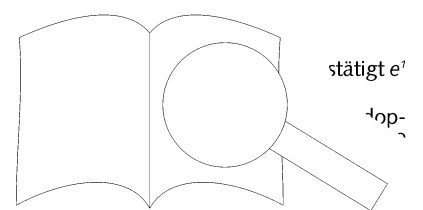
Abkürzungen: A = Alto, a. corr. = ante correcturam / vor der Korrektur, B = Basso, Bc = Basso continuo, Beziff. = Bezifferung, Bg. = Bogen, Cor = Corno, Trav = Flauto traverso, Hbg. = Haltebogen, korr. = korrigiert, Ob = Oboe, Org = Orgel, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Va = Viola, Vl = Violino, Vc = Violoncello.

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause; Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Quelle – Lesart/Bemerkung. Die Zählung von Takten und Zeichen im Takt bezieht sich stets auf die vorliegende Ausgabe.

1. Coro

In den Quellen keine Satzbezeichnung. In **A** findet sich keine Besetzungsangabe vor den elf Systemen. Erst durch **B** ergibt sich, dass die Traversen den Part der Ob I colla parte mitspielt und das Cor den S als Cantus-firmus-Instrument verstärkt.

5	Org 2	B: Beziff. 7: ?
12–17	Org	B: Oktavierung der Stimme tr ^h um Töne, die unter <i>E</i> liegen; erfolgt keine Konsequenz; Grundsatzes in der K ^h che Probleme mit Bach in Satz 4 f ^h doch nicht n ^h dafür – so ^h gen – n ^h im C ^h ch
13	Trav /	4 ^h Trav. neils f ²
21,5–22,1		B: ...oen – siehe Anm. T. 12–17
22–23,1		...e Terz tiefer
27		...aber A)
		...t eindeutig zu erkennen (e oder f?), ...liche Fassung vermutlich d ^h ; B: f (in Ab- ung zu T. 40, 2)
		... Beziff. $\frac{6}{4}$; Ausgabe folgt der Konjektur der NBA
		B: Beziff. $\frac{6}{4}$ – Konjektur
		B: Oktavierung nach oben – siehe T. 12–17
		A, B: # fehlt, ergänzt aus Ob III
		B: Beziff. $\frac{6}{4}$ – Konjektur
		A: „so“
		A: „so“
		B: Oktavierung nach oben – siehe Anm. T. 12–17
		B: c ^h wird nicht umgangen, obwohl der Ton auf Traversflöten der Zeit im Allgemeinen unspielbar war (lt. Walther-Lexikon Ambitus von d ^h bis g ³), auch wenn die Entwicklung in den 1720er Jahren (Quantz) danach bestrebt war, den Ambitus nach unten auszuweiten. Jedoch gibt auch Quantz d ^h als den „tiefsten gewöhnlichen Ton der Flöte“ an ⁵ . Ein Versehen ist sehr wahrscheinlich, da die Trav in A mit der Ob I gemeinsam geführt wird und c ^h in keinem weiteren Flötenpart des Choralkantatenjahrgangs vorkommt. Statt dessen wird in allen Choralkantaten dieses Jahrgangs d ^h als untere Ambitusgrenze streng eingehalten.
46	A 3	A: „ist“ fehlt
47	Va 3	A: zweideutig h oder c ^h ; B: h; Konjektur, da c ^h Terzbind ^h ... Bericht und in der S ^h
47	Org 3	
48	Ob II 2	stätigt e ^h
49	Va 1	
51	Va 3	top ^h
53	Org 2	



2. Aria

In **A** und in allen Stimmen in **B** außer der Trav-Stimme findet sich die Satzbezeichnung *Aria*. In **A** findet sich die Besetzungsangabe *Travers*, über dem ersten System sowie *Violino solo* über dem zweiten System. Die Besetzungsangabe *Violino Solo* wurde aus *Violini [unis ?]* korrigiert. In **B** findet sich die Besetzungsangabe *Travers: Solo* in der Flötenstimme und *Violino Solo* in der Stimme zu VI I, wobei das *Solo* von anderer Hand (autograph?) vermutlich im Nachhinein aus *unis* korrigiert wurde. In der Stimme zu VI II ist die *Aria* bis T. 44 ebenfalls enthalten, jedoch gestrichen. Die Besetzungsangabe lautet hier ebenfalls *Violino Solo*, wieder ist dabei das *Solo* vom selben Schreiber wie in der Stimme der VI I ergänzt. In der Org-Stimme findet sich ein *Tacet*-Vermerk.

Phrasierungsbögen sind in **A** nur in Einzelfällen vorhanden; in **B** sind die Bögen nicht immer konsequent gesetzt. Darüber hinaus sind Beginn und Ende der Phrasierungsbögen nicht immer eindeutig zuzuordnen. Die vorliegende Ausgabe richtet sich deshalb nach den Hinweisen Georg von Dadelsens, wonach Bögen auf ganze Notengruppen zu beziehen sind, wenn sie in der Mitte einer solche stehen⁶. Da eine Ergänzung fehlender Bögen durch den Herausgeber ein unübersichtliches Notenbild zur Folge hätte und einen erheblichen Eingriff in den Notentext bedeuten würde, wird darauf weitgehend verzichtet und es dem Benutzer überlassen, die Phrasierungsbögen nach Analogie vorhandener Bögen selbständig zu ergänzen. In Einzelfällen, in denen Bögen eindeutig ergänzt werden konnten, sind diese gestrichelt als Herausgeberzusatz gekennzeichnet.

Da in **A** sämtliche dynamischen Zeichen fehlen, stammen die mitgeteilten aus **B**.

Die Ausgabe übernimmt die Textform „*unser Lebens Tage*“, wie sie in dieser Form in **B** überwiegend, in **A** einmal vorkommt. Jedoch überliefert **A** stets „*Lebens Tage*“, während sich in **B** auch zweimal die Schreibweise „*Lebenstage*“ findet. Die Genitivform „*unser*“ anstatt des in **A** meist zu findenden „*unser*“ ist nach heutigem grammatikalisches Verständnis essentiell. Mit der getrennten Schreibweise „*Lebens Tage*“ kommt nach Meinung des Herausgebers die in den Quellen überwiegend überlieferte ursprünglichere genitivische Bedeutung von „*Lebens Tage*“ zum Ausdruck. Des Weiteren wurde laut Grimm⁷ das Wort „*Lebenstag*“ im Gegensatz zu „*Lebttag*“ oder „*Lebetag*“ im frühen 18. Jahrhundert noch selten gebraucht, so dass auch aus historischen Gründen eine getrennte Schreibweise geboten ist.

2	Bc 4–6	B : Phrasierungsbogen über allen drei Noten?
24	T	A : ohne „ <i>schießt</i> “
28	Trav	A, B : hier endet die ausführliche Bezeichnung des Trav-Parts mit Phrasierungsbögen; sie sind im Folgenden in Analogie zu ergänzen.
29/31	T	A : Melismatisierung von „ <i>Lebens</i> “ unklar
30	T 6	A, B : ohne #
35	T	A : Textunterlegung unklar korr.
44	VI 2–3	B : ♯ (A: ♯ ?)
45	T	A : ohne „ <i>schnell</i> “
47 T		A : korr. aus „ <i>eilen</i> “ oder „ <i>schießt</i> “
64,6–65,1	Bc	A : Bindebogen gestrichen; in B vorhanden folgt A
70	T 1–4	A : korr. „ <i>unser</i> “ aus „ <i>unser</i> “
76	T 11–12	A : Silbe „-ge“ fehlt
78	T 1–2	B : Haltebogen (Sc)
91	Trav 3	A : <i>ais</i> ² ; B : korr
91	T 12	A, B : ohne #
95	Trav 8,12 VI 9	A, B : ohne #
96	Trav 6 12	A, B : o.
97	Trav 4	etragen
115	Trav 6	
116	T	
116	alle	g; dal segno-Schreibsatz

3. *Recit'*
In **A** findet sich die Satzbezeichnung *Recit'* ohne Überschrift. Die Bc- und Org-Stimmen auch die untextierte und ohne A-Stimme in einem zweiten System.

Taktvorzeichnung nur im A-System.
A: Textverteilung unklar
A: Phrasierungsbogen von 1,4 bis 2,1; **B**: Phrasierungsbögen von 1,4 bis 1,19 und von 2,1 bis 2,9; aufgrund der Textunterlegung in **B** scheint eine Phrasierung auf einen Bogen von 1,4 bis 2,9 beabsichtigt gewesen zu sein. Eine Unterteilung des Melismas in zwei Phrasen scheint weniger sinnvoll.

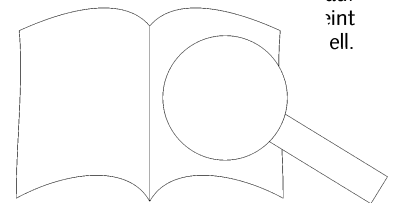
2	A 13–17
2	A 13
4	A 7
5	A 3
7	Org 2

4. Aria

In **A** und in allen Stimmen in **B** außer der Ob-II- und Ob-III-Stimme findet sich die Satzbezeichnung *Aria*. Da in **A** sämtliche dynamischen Zeichen fehlen, stammen die mitgeteilten aus **B**. Im **Bc** stammen die dynamischen Angaben aus der Bc-Stimme in **B**, da die Org-Stimme keine dynamischen Angaben enthält. Die Bogensetzung innerhalb der Quellen im Vergleich ist häufig uneinheitlich. Die Ausgabe übernimmt deshalb nach Nachweis Phrasierungsbögen, auch wenn solche nur in **B** vorkommen; darunter fallen auch die Unterschiede in der Phrasierung zwischen Bc- und Org-Stimme in **B**. Die Alla-breve-Takte sind nur in **A** und der Org-Stimme in **B**. Die übrigen Stimmen haben einen 4/4-Takt vor.

8,4–9,6	Bc	A, B : in A korr. übernommen
9	Org 2	B : Beziff.
9/72	Bc 4–5	B : Org
10	Bc 1–4	A, B : in B übernommen
14,5/15,1/49,1–77,5/78,1/101		Stimme
102,1/117,5/118,1		Phrasierungsbögen
21	Org 2	und der Bc-Stimme in B
28	Ob II 2–4	Stimme nach oben oktaviert; das Dis vermieden werden?; s. Satz 1, T. 12–17; auffällig ist, dass die 62 nicht oktaviert ist; die Oktavierung durchbricht die angelegte Stimmführung und findet deshalb keine Berücksichtigung in der vorliegenden Ausgabe.
31	B 6	A : Schlussfermaten, da Schlussritornell nicht ausgeschrieben ist
33,2/34,1+3	Org	B : <i>fis</i> ¹ ; in A hoch notiert: <i>fis</i> ² ? – harmonisch jedoch e ¹
38	Ob III 6	B : Beziff.: $\frac{6}{2}$ – Konjektur zu $\frac{7}{2}$
42	Org 2	B : Beziff.: $\frac{7+}{2}$ – Konjektur zu $\frac{7}{2}$
45	Bc 7/13	B : Beziff.: $\frac{7+}{2}$ – Konjektur zu $\frac{7}{2}$
46	Org 5	A, B : # fehlt in A und der Bc-Stimme in B
47	Bc 6	B : Beziff.: 6 – Konjektur zu 6+
		A, B : A : verdickter Notenkopf: getilgtes # ?; B : die Bc-Stimme
		die Org
		gis sc ¹
		gis tr

⁶ Georg v. Dadelsen: „Die Critische Bemerkungen zu Bach: besondere S. 104.
⁷ *Deutsches Wörterbuch* von Leipzig 1885, Spalte 454.



50	Bc 3	A: e?; B: Bc: <i>fis</i> ; Org: e. Die Ausgabe übernimmt <i>fis</i> , da <i>fis</i> besser in den harmonischen Kontext passt
58	Ob I–III	Das Auflösungszeichen vor <i>f</i> ist Herausgeberzutat, dasjenige vor <i>g</i> ergibt sich aufgrund moderner Akzidenzensetzung; dennoch kann nicht ausgeschlossen werden, dass Bach hier auch die Lesart <i>gis² fis²</i> beabsichtigt hätte. Die Akzidenzensetzung im Bc sowie die Tonartendisposition der umliegenden Takte spricht jedoch für die in der Ausgabe umgesetzte Lösung.
61	Org 9	B: Beziff.: $\frac{6}{5}$ – Konjektur zu $\frac{6^+}{5}$
62	Ob II 10	A: <i>gis / fis</i> ?
62	Ob I/II	B: <i>forte</i> erst in T. 63,2 zusammen mit dem Bc beim Wiedereinsatz des Kopfmotivs. Die Ausgabe gleicht das <i>forte</i> an die Ob III und die Parallelstelle T. 53ff. an.
62 71,4– 72,5	Org 1	B: Beziff.: $\frac{6}{2}$ – Konjektur zu $\frac{6^+}{2}$ B: in der Bc-Stimme gleiche Lesart wie in T. 8/9; in A und der Org-Stimme in B keine Korrektur, sondern tiefere Version
73	Org 3	B: Beziff.: $\frac{5}{3}$ – Konjektur zu $\frac{6}{3}$
75	Bc 1–3	B: in der Bc-Stimme Bogen von 1–4; Org-Stimme kein Bogen; A und Parallelstellen Bogen von 1–3
83	Org 2	B: Beziff.: $\frac{6}{5}$ – Konjektur zu $\frac{7}{5}$
88/93/ 95/109	Org 3	B: Beziff.: $\frac{3}{5}$ – Konjektur zu $\frac{5}{3}$
92	Ob III 3	B: <i>forte</i> vermutlich wegen des hier erfolgenden Seitenumbruchs erst auf 93,1; angeglichen an Ob II
103	Ob I–III, Bc	A: D C [<i>Da Capo</i>] T. 1 mit Auftakt bis 16 B: <i>Da Capo</i> T. 103
	B	B: <i>Da Capo</i> ausgeschrieben
113	Org 3	B: Beziff.: $\frac{5}{3}$ – Konjektur zu $\frac{6}{3}$

5. Recitativo

In A sowie in der S- und Org-Stimme in B findet sich die Satzbezeichnung *Recit*, in der Bc-Stimme in B findet sich keine Überschrift. Die Bc- und Org-Stimme in B überliefert neben der eigenen auch die untextierte und ohne Phrasierungsangaben versehene A-Stimme in einem zweiten System.

7/8 S B: „zubricht“ anstatt „zerbricht“

6. Choral

Die Satzbezeichnung *Choral* findet sich in A sowie in B: Cor-, Bc- und Org-Stimme. Die übrigen Stimmen in B sind nicht beschriftet. Der Choraltext ist in A nur durch das Textliniensystem im B angedeutet. Die Textierung folgt somit B. Die Bogenstriche sowie dem Stimmenmaterial der Singstimmen in B fehlen Bögen immer wieder. In den Instrumentenbezeichnungen vorhanden aufgrund von B.

5 B 3–4 A, B: *c*
cis – B zu

8 Org 4 P Stimme –
aus Gründen
Instrumentenbezeichnungen?

9 A 3

10 Ob III *h* und *cis*². Das *h* ist
Oboen im Allgemei-
evtl. auch nicht das *cis*²,
nur bis zum *d'* reichte, wie es
annimmt (S. 53). Das Walther-
jedoch den Ambitus einer Oboe
an, wonach durch eine Klappenkon-
auch auf der historischen *Hautboy* ein-
erreichen gewesen wäre, auch wenn der
deshalb Schwierigkeiten bereitet, weil er
nur schwer sauber zu erzeugen war. *Aria* Nr. 4
bestätigt, dass Bach Oboen mit einem Ambitus
bis *c'* (vgl. T. 8, 52, 87) zur Verfügung standen.
Ein Hinweis auf die Besetzung mit Oboi d'amo-
re findet sich nicht.

