

JOHANN SEBASTIAN BACH

Non sa che sia dolore

Kantate für eine akademische Abschiedsfeier

BWV 209

für Solo-Sopran, Flauto traverso, 2 Violinen, Viola & Continuo

Partitur

Textkritische Edition nach der Originalquelle

von

Hans-Jörg Rechtsteiner

2024

Inhalt

A.	Einleitung	S. III
B.	Verwendete Quelle	S. V
C.	Verwendete Editionen und Literatur	S. VI
D.	Editorische Grundsätze	S. VII
E.	Librettotext	S. VIII
F.	Kritischer Apparat	S. IX
G.	Partitur	S. XX

A. Einleitung

Johann Sebastian Bachs Kantate *Non sa che sia dolore* ist ein Auftragswerk, dafür bestimmt, einer akademischen Abschiedsfeier an der Universität Leipzig im Frühjahr 1747 musikalischen Glanz zu verleihen. Gewidmet ist sie Lorenz Albrecht Beck, der als knapp 24jähriger sein Studium mit dem Magisterdiplom abgeschlossen hatte, um in seine fränkische Heimatstadt Ansbach zurückzukehren. Derzeit ist diese Entstehungsgeschichte in der Musikwelt noch kaum bekannt, denn wir verdanken sie nicht direkten zeitgenössischen Quellenbelegen, sondern der detektivischen Findigkeit des Bach-Forschers Hans-Joachim Schulze, aus dessen diesbezüglicher Publikation das nachfolgende leicht gekürzte Zitat stammt:¹

„[...] Lorenz Albrecht Beck (1723-1768) aus Ansbach [wird], jedenfalls bis zum Beweis des Gegenteils, als derjenige gelten müssen, dem ein Freundeskreis – vermutlich von aus Franken stammenden Studenten – bald nach dem 16. Februar 1747 zum Abschied die Kantate ‚Non sa che sia dolore‘ dargebracht hat. Wer für den recht und schlecht zusammengestellten italienischen Text verantwortlich war, bleibt allerdings weiter unbekannt, desgleichen das Wann und Wie der Auftragserteilung an den Thomaskantor [...]. Ob der sprachlich etwas problematische Kantatentext im Druck vervielfältigt wurde, wissen wir ebensowenig, und auch der Verbleib der Aufführungsstimmen läßt sich nicht mehr klären. [...] Die Partitur wird Johann Sebastian Bach zurückbehalten haben, möglicherweise lag sie noch Anfang der 1770er Jahre vor und diente als Vorlage einer Abschrift, die Johann Nikolaus Forkel sich für seine Sammlung von Bachiana anfertigen ließ.“

Mit dem Aufführungsdatum Februar 1747 dürfen wir auf ein nicht weit davor liegendes Entstehungsdatum der Kantate schließen, die somit die letzte überlieferte Kantatenneukomposition des Thomaskantors ist und damit eine Abschiedskantate im doppelten Wortsinn.

Als Bach den Auftrag zu dieser Lebewohl-Kantate erhielt, wird er sich an sein Jugendwerk, das *Capriccio sopra [la] lontananza de il fratro diletissimo* (BWV 992) erinnern haben, komponiert mehr als 40 Jahre zuvor. Er hatte damals den Typ des *Capriccio* gewählt, da dieses keinen festen formalen Regeln unterliegt und darüber hinaus zu einer unkonventionellen Verarbeitung des musikalischen Materials einlädt. Das Ergebnis war eine zwischen herzerreißendem Abschiedsschmerz und humoristischem Übermut schwankende Komposition mit programmatischen Titeln über den einzelnen Sätzen, die den Ablauf des Abschieds bis hin zur Schlußfuge über das Posthornmotiv des Postillons schildern, in dessen Kutsche der Scheidende nun davonfährt.

Diesmal ging es darum, eine Abschiedskantate mit italienischem Libretto zu gestalten. Und so wählte Bach einen dem *Capriccio* verwandten Formtyp, nämlich das *Concerto stravagante*, das Antonio Vivaldi gut 30 Jahre zuvor mit seinem zwölfteiligen Opus 4 entscheidend geprägt hatte. Das Adjektiv *extravagant* im *Concerto stravagante* steht für *ungewöhnlich, überspannt, vom Üblichen abweichend, grenzüberschreitend*. Welche musikalischen Merkmale können wir dem zuordnen? Auffallend sind rasche Dur-Moll-Wechsel, Chromatik, ungewöhnliche melodische und harmonische Fortschreitungen, gelegentliche scharf-gewürzte Dissonanzen bei einem überwiegend kapriziösen, nicht-pathetischen Charakter des musikalischen Ausdrucks. Im Falle unserer Kantate prägt der unpathetische Grundzug vor allem die raschen Ecksätze, während dem ausdrucksvollen Mittelsatz eine durchaus schmerzliche Klangsprache eignet, was der ganzen Komposition wiederum eine kontrastierende Spannungs-Dramaturgie verleiht. Allzu harsche kompositorische Extravaganzen vermeidet Bach indes zugunsten einer ausgewogenen Klassizität. Diese Ausgewogenheit unterstreicht auch der zentralsymmetrische Bauplan der Kantate: In ihrem Mittelpunkt steht die langsame Arie (3. Satz), die zu beiden Seiten jeweils von einem Rezitativ eingerahmt wird, während die kapriziös-raschen Ecksätze 1 und 5 die sich

¹ Schulze, S. 88

gegenseitig entsprechenden Außenglieder bilden. Wenn Bach andererseits Stileigenarten seiner zeitgenössischen Komponistenkollegen, auch derjenigen aus der jüngeren Generation, mehr als sonst in seine Kantate aufnimmt, so tut er dies offensichtlich mit Vergnügen, zumal einige dieser Stileigentümlichkeiten, wie zum Beispiel der lombardische Rhythmus im fünften Satz, zugleich gegen das herkömmliche Regelwerk verstoßen und damit unter der Überschrift *Extravaganzen* einzuordnen sind.

Gut denkbar, daß die Gestaltungsidee *Concerto stravagante* auch etymologische Wurzeln hat, denn das lateinische *extra vagari* bedeutet im direkten Wortsinn *außerhalb wandern, umherschweifen*, was ja zum scheidenden Widmungsträger Lorenz Albrecht Beck gut paßte und darüber hinaus auch auf dessen verbürgtes Interesse an klassischen und neuen Sprachen, neben dem selbstverständlichen Latein u.a. auch Altgriechisch und Italienisch, anspielte.² Auch im Libretto selbst finden sich direkte und metaphorische Textbedeutung nebeneinander. Das Libretto nämlich nimmt nicht nur auf die bevorstehende Reise von Leipzig nach Ansbach und den damit einhergehenden Abschiedsschmerz Bezug, sondern deutet das Vorankommen des Reisenden eben auch sinnbildlich als Lebensreise, als eine Lebensreise, deren Meilensteine die hochgesteckten beruflichen Herausforderungen sind, die aber auch verschiedenen Gefahren ausgesetzt ist. Vor allem aber benennt das Libretto bereits im Eingangsrezitativ die majestätische Schirmherrin dieser Lebensreise: Minerva. Minerva ist die altrömische Göttin u.a. der Weisheit, der Kunst, des Schiffbaus, sie ist Hüterin des Wissens und lenkt die Geschicke des Staates. Auf diese göttlichen Eigenschaften nimmt nicht nur das Libretto mehrfach Bezug, notabene auch durch die Einführung des Gleichnisses einer Schiffsfahrt, sondern überdies die Kantate als musikalisches Kunstwerk *sui generis*.

Meine eigene Beschäftigung mit der Kantate BWV 209 verdankt sich ursprünglich der Idee, diese weltliche Gelegenheitskantate durch Unterlegung eines geistlichen Librettos in deutscher Sprache für wiederkehrende kirchenmusikalische Aufführungen im Rahmen der Perikopenordnung zu gewinnen, wie Bach selbst es in seiner Leipziger Amtszeit vielfach praktiziert hat.

Den musikalischen Text gedachte ich zunächst der Edition von Paul Graf Waldersee im Rahmen der alten Bach-Gesamtausgabe zu entnehmen, bemerkte aber beim Vergleich mit dem Digitalisat der bereits eingangs erwähnten handschriftlichen Quelle auf dem Internetportal *Bach digital* zahlreiche Abweichungen zwischen Edition und Abschrift, die eine eigene Neuedition erforderlich machten, zumal die Widersprüche durch die NBA-Edition von Andreas Glöckner zwar teilweise, doch nicht vollständig auszuräumen waren. Das erste Corrigendum findet sich bereits in Takt 8 der Eingangs-Sinfonia, wo Waldersee in Violinen und Viola jeweils ein zwar naheliegendes *gis* liest, dabei aber Bachs extravagantes *g* mißachtet, welches durch ein Auflösungszeichen vor der 2. Note in der Violastimme nachdrücklich gefordert wird. Gleichwohl hat Waldersee alles in allem zahlreiche stimmige Korrekturen am Quelltext vorgenommen und damit eine sehr schätzenswerte Arbeit geleistet, auf deren Grundlage die aktuellen Verbesserungen erfolgen konnten. Eine Neuedition verlangt nun freilich, das Werk zunächst in seiner Originalgestalt, also auch mit dem italienischem Originallibretto wiederzugeben. Die Kontraktur durch einen geistlichen Text kann daher erst in einem zweiten Schritt erfolgen. Sie erscheint als separate Ausgabe.

² Schulze, S. 87.

B. Verwendete Quelle

Vorliegende Neuedition stützt sich auf die bereits einleitend erwähnte, von Forkel veranlaßte Partiturabschrift, die zugleich die einzige maßgebliche Quelle ist. Sie wird heute unter der Signatur *D-B Mus.ms. Bach P 135* in der Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz) verwahrt.³ Andreas Glöckner, der Herausgeber unserer Kantate im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe, teilt im *Kritischen Bericht* seiner Edition wissenswerte Eigenschaften dieser Quelle mit, die nachfolgend zu drei Punkten zusammengefaßt seien,⁴ wobei ich Punkt 1 durch eigene Erkenntnisse ergänze:

1. Der Schreiber des Notentextes ist unbekannt. Von Forkel selbst stammen Textunterlegung, ein separates Notat des gesamten Librettotextes sowie die Beschriftung des Titelumschlags. Nach meinem eigenen Eindruck handelt es sich beim Schreiber des Notentextes um einen versierten Berufskopisten, dem gleichwohl reichlich Kopierfehler unterlaufen sind. Die Eintragungen Forkels sind nicht nur am Schreibduktus, sondern in der Regel auch an der dunkleren Tintenfarbe und der von ihm verwendeten schmalen Schreibfeder erkennbar.
2. Die Abschrift wurde wahrscheinlich nach 1771 und vor 1776 angefertigt.
3. Originalpartitur und -stimmen sind verschollen. Verschiedene Auffälligkeiten der Abschrift (Kopierfehler, Korrekturen) legen nahe, dem Kopisten, und damit auch Forkel, habe das Bachsche Autograph vorgelegen, bei dem es sich um eine korrekturreiche, teilweise schwer lesbare Konzeptschrift gehandelt haben dürfte.

Die Spuren solcher schwer zu lesenden Textstellen in der Abschrift verursachen bisweilen editorisches Kopfzerbrechen, sie können aber auch ein helles Licht auf Johann Sebastian Bachs kompositorische Absichten werfen. Letzteres begegnet vor allem in Satz 5; im *Kritischen Apparat* werden diese kompositorisch aufschlußreichen Stellen eingehend kommentiert.

Inkonsequenzen bei Spielanweisungen wie den *pizzicato-/coll'arco*-Vorschriften des 1. Satzes, bei Dynamikvorschriften oder auch bei der Notierung des lombardischen Rhythmus im letzten Satz dürften weniger dem Kopisten als eher dem Komponisten anzulasten sein, denn Bach pflegte in der Regel die ausgeschriebenen Stimmen genauer zu bezeichnen als die Partitur, zumindest wenn diese keine Reinschrift war. Andererseits dürfte das auffallend inkonsistente Vorgehen bei der Vorzeichensetzung auf den Kopisten zurückgehen. Bei der Edition unserer Kantate geht es mithin um ein Projekt mit Haken und Ösen, das genau darum aber auch sehr reizvoll ist. Somit wird die vorliegende Edition kein Schlußwort zu Bachs letzter Kantate sein, sondern ein Beitrag zu ihrer Rezeptionsgeschichte.

³ Im folgenden erscheint die Signatur unter dem Kürzel *P 135*.

⁴ NBA I/41, Krit. Bericht, S. 38-40.

C. Verwendete Editionen und Literatur

1. Johann Sebastian Bach's Werke – 29. Band: Kammermusik für Gesang, S. 45-66, hrsg. von Paul von Walderssee, Vorwort: Eisenach 1881.
2. Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie I Band 41, Kritischer Bericht, S. 38-49, hrsg. von Andreas Glöckner, Kassel, Leipzig 2000.
3. Schulze, Hans-Joachim: Rätselhafte Auftragswerke Johann Sebastian Bachs. Anmerkungen zu einigen Kantatentexten; in: Bach-Jahrbuch 2010, S. 69-93, besonders Kap. III, S. 79-93.
4. Hofmann, Klaus: Alte und neue Überlegungen zu der Kantate „Non sa che sia dolore“ BWV 209; in: Bach-Jahrbuch 1990, S. 7-25.

D. Editorische Grundsätze

Zur Texterstellung wurde die in Kapitel B. vorgestellte Handschrift *P 135* verwendet. Verglichen wurde der Noten- und Librettotext mit der BG-Edition von Paul von Waldersee sowie mit dem *Kritischen Bericht* der NBA-Edition von Andreas Glöckner.

Generell folge ich dieser Richtlinie: Der musikalische Text wird mit Analogstellen abgeglichen, zumal wenn es sich um fast textgleiche Wiederholungspassagen handelt. In diesen Vergleichsfällen werden Textdifferenzen geprüft und kritisch gewürdigt. Sollte diese Kritik nahelegen, daß die betrachtete Textdifferenz auf einem Kopierversehen beruht, so wird dieses anhand der besseren Version korrigiert. Bei miteinander unvereinbaren Lesarten an Analogstellen wird die wahrscheinlich letztgültige Version bevorzugt und auf sämtliche Analogstellen übertragen. Das betrifft den lombardischen Rhythmus im 5. Satz.

Die meisten Kopierfehler in *P 135* betreffen vergessene, manchmal auch falsch gesetzte Akzidentien. Dabei ist zu beachten, daß *P 135* in dieser Hinsicht ein inkonsequentes Zwischenstadium zwischen barockem und modernem Regelwerk verkörpert. Der Editionstext selbst beachtet selbstverständlich die modernen Vorzeichenregeln, allerdings werden der besseren Lesbarkeit halber bisweilen auch innerhalb eines Takts Akzidentien wiederholt oder Warnakzidentien in den Folgetakten gesetzt. Im Editionstext sind ergänzte Vorzeichen durch Kleindruck erkennbar; darüber hinaus werden die einzelnen Fälle im *Kritischen Apparat* kommentiert. Nicht kommentiert und nicht durch Kleindruck bezeichnet werden dagegen ergänzte Warnakzidentien. Abänderungen des Quelltextes werden kommentiert. Ergänzte Halte- oder Bindebögen sind gepunktet, andere Ergänzungen stehen in Klammern oder im Kleindruck. Ergänzte Dynamik- oder Vortragsanweisungen wie *piano*, *pizzicato/coll' arco* sind kursiv gedruckt, originale dagegen gerade.

Der italienische Librettotext wurde an einer Stelle korrigiert (*rigetti* statt *ricetti*). Bei seiner Schreibung und Interpunktion bin ich bisweilen nach eigenem Gutdünken vom Original abgewichen.

Die Continuo-Stimme ist vollkommen unbeziffert. Daher erfordert die Ausführung des Continuos an Cembalo oder Laute einen erfahrenen Spieler, der seinen Part aus der Partitur spielen kann. Vorliegende Ausgabe ist nicht durchgängig mit anderen Ausgaben kompatibel. Wer also den ausgesetzten Cembalo-Part einer anderen Ausgabe benutzen möchte, muß diesen zuvor mit dieser Edition abgleichen und gegebenenfalls berichtigen.

E. Librettotext

Bei dem etwas holprigen Italienisch dürfte der unbekannte Verfasser des Librettos kein italienischer Muttersprachler gewesen sein. Doch verfügte er wohl über Kenntnisse einschlägiger italienischer Texte, denn er machte, soweit bis jetzt bekannt, Anleihen bei Giovanni Battista Guarini (1538-1612) und Pietro Metastasio (1698-1782), wovon letzterer aus seinen Opernlibretti *Galatea* und *Semiramide riconosciuta* zitiert wird.⁵ Die Textanleihen erscheinen im nachfolgend wiedergegebenen Librettotext kursiv,⁶ eine Übertragung des Librettos ins Deutsche ist beigegefügt. Die Numerierung folgt der Satzzählung.

2. RECITATIVO

*Non sa che sia dolore,
Chi dall' amico suo parte, e non more.⁷
Il fanciullin' che plora e geme,⁸
Ed allor che più ei teme,
Vien la madre a consolar.
Va dunque a cenni del cielo,
Adempi or di Minerva il zelo.*

Nicht kennt [wahren] Schmerz,
wer von seinem Freunde scheidet und [darob] nicht stirbt.
Das Knäblein, das weint und jammert:
und da es sich immer mehr ängstigt,
kommt die Mutter, [es] zu trösten.
Folge also den Zeichen des Himmels,
genüge nun Minervas Ansprüchen!

3. ARIA

*Parti pur, e con dolore
Lasci a noi dolente il cuore.⁹
La patria goderai,
A dover la servirai.
Varchi or di sponda in sponda,
Propizi vedi il vento e l'onda.¹⁰*

Doch du scheidest, und mit Schmerzen,
läßt uns zurück mit wehem Herzen.
Der Heimat wirst du dich erfreuen,
pflichtgemäß ihr dienen.
Du kreuzt von Ufer zu Ufer,
günstig erlebst du Wind und Welle.

4. RECITATIVO

*Tuo saver al tempo e l'età contrasta,

Virtù e valor sol a vincer basta.

Ma chi gran ti farà più che non fusti?
Ansbaca, piena di tanti Augusti.*

Dein Wissen steht im Gegensatz zu dem deiner Zeit und
deinem Alter,
Tugend und Wertebewußtsein allein reichen aus, um zu
obsiegen.
Doch wer wird dich größer machen als du es je warst?
Ansbach, voll so vieler Erhabener.

5. ARIA

*Rigetti¹¹ gramezza e pavento,
Qual nocchier, placato il vento,
Più non teme o si scolora,
Ma contento in su la prora
Va cantando in faccia al mar.¹⁰*

Du befreist dich von Sorge und Furcht,
gleich dem Steuermann, der, hat sich der Wind beruhigt,
nicht mehr verzagt noch erbleicht,
sondern zuversichtlich auf seinem Bug
singend dahinfährt im Angesicht des Meeres.

⁵ Vgl. besonders Hofmann, S. 14-16 sowie S. 24 f., daneben NBA I/41, Krit. Bericht, S. 43, ferner Schulze, S. 83.

⁶ Interpunktion teilweise von P 135 abweichend. Ergänzende Einschübe in eckigen Klammern. Textfassung und Übertragung lehnen sich zum Teil an die Version bei Hofmann (S. 24) an.

⁷ In dem Guarini-Gedicht *Partita dolorosa* heißt es: ... *chi da la Donna sua parte, e non more*.

⁸ Dem Subjekt *Il fanciullin'* läßt sich kein Prädikat zuordnen, so daß eine Ellipse entsteht. Die Formulierung *Ecco il fanciullin'* hätte dies vermieden.

⁹ Die Verben *parti* (von *partire*) und *lasci* (von *lasciare*) werden hier gewöhnlich als Imperative verstanden, was m.E. nicht zwingend ist, zumal dann die *parti* entsprechende grammatische Form *lascia* (anstatt *lasci*) lauten müßte.

¹⁰ Textanleihen aus den Opern *Galatea* (Satz 3) und *Semiramide riconosciuta* (Satz 5).

¹¹ In P 135: *Ricetti* (von *ricettare* = *hehlen, eine Hehlerei begehen*) ergibt keinen Sinn, *rigetti* (von *rigettare* = *abstoßen, verwerfen*) dagegen schon.

F. Kritischer Apparat

Verwendete Abkürzungen

[A]	= Verschollenes Partiturautograph, wahrscheinl. Kopiervorlage	s.	= siehe
a. corr.	= ante correcturam	s.u.	= siehe unter
Anm.	= Anmerkung(en)	S.	= Seite(n)
Bc.	= Basso continuo	St.	= Stimme(n)
BG	= Bach Gesamtausgabe (s.u. C. I)	T.	= Takt(e/en)
f./ff.	= folgende(r) <i>sing./plural</i>	V.	= Violino
Fl.	= Flauto traverso	Va.	= Viola
Hg.	= Herausgeber(s)	Vgl./vgl.	= Vergleiche/vergleiche
hg.	= herausgeberisch(e)	4-tel	= Viertel
NBA	= Neue Bach-Ausgabe (s.u. C. II)	8-tel	= Achtel
m.E.	= meines Erachtens	16-tel	= Sechzehntel
P 135	= Zur Edition benutzte Quelle (s.u. B.)	Sopr.	= Soprano
p. corr.	= post correcturam		

Allgemeines

Die Vorzeichensetzung in *P 135* ist generell unzuverlässig und verstößt häufig gegen die für Bach selbst noch geltende Regel, daß ein gesetztes Akzidens nur für die nachfolgende Note gilt. Oft fehlen also eigentlich notwendige Vorzeichen, was dann im Kommentar, ebenso wie andere Irrtümer im Zusammenhang mit Akzidentien, jeweils seinen Niederschlag findet. Der Maßstab ist dabei stets das für Bach verbindliche Regelwerk. Bei fehlenden Vorzeichen wird meist nur mitgeteilt, daß sie zu der je bezeichneten Note ergänzt wurden. In besonderen Fällen wird die hg. Maßnahme näher begründet.

Im Hinblick auf die Häufigkeit des Auftretens bilden Vorzeichenfehler die führende Kategorie, gefolgt von fehlenden Haltebögen. Falsche Noten kommen an dritter Stelle, wobei es sich vorwiegend um Sekundverschreibungen handelt. Ein Großteil der Fehler wurde bereits von BG berichtigt; allerdings wurde meinerseits jede Fremdkorrektur vor Übernahme kritisch geprüft.

Punktierte Noten, deren Dauer den Taktstrich überschreitet, begegnen in *P 135* gelegentlich. Diese werden nach heutiger Art in 2 Noten aufgeteilt und durch einen Haltebogen verbunden.

Die Sopranstimme ist in *P 135* im Sopranschlüssel notiert; nach heutigem Usus erscheint sie hier im Violinschlüssel.

Kommentar

Satz 1

Takt	System	Anmerkung
		Die Kopfzeile von Seite 1 der Quelle <i>P 135</i> bietet folgende Titelformulierung: <i>Cantata. a Voce Sola. Flaut. Trav. 2 Viol: Viola e Continuo.</i>
2-4	V. I	Die Vorschlagsnote in T. 2 ist als 8-tel-Note notiert, die Vorschlagsnoten in T. 3-4 erscheinen jedoch als 16-tel, welche letztere Schreibung auch an den Analogstellen überwiegt. Da in diesem Satz generell ein kurzer Vorschlag gemeint ist, werden hier sämtliche Vorschlagsnoten als 16-tel notiert. Die in Editionen fast durchgängige Praxis, die Vorschlagsnoten mit Bögen an die Hauptnote zu binden, ist in <i>P 135</i> durch keinen einzigen Fall belegt, denn die Bindung der Vorschlagsnote an die folgende Hauptnote war eine Selbstverständlichkeit, sofern die beiden Noten durch ein Sekundintervall getrennt waren.
5	V. I	Die beiden jeweils unter einem Bindebogen vereinten Viernoten-Gruppen werden in der musikalischen Figurenlehre des Barock als <i>Circolo mezzo</i> , bisweilen auch als <i>Groppa</i> , bezeichnet. Die hier erscheinende absteigende Form (<i>remittens</i>) erscheint chromatisch verengt: Zusammen mit dem letzten Achtel des vorangehenden Taktes präsentiert sich eine Folge von 8 Kleinsekund-Intervallen, die in ihrer Bewegungsrichtung eine axialsymmetrische Anordnung zeigen: s-f-f-s-l-s-f-f-s, wobei s=steigend und f=fallend bedeutet. Unterstrichen wird diese Besonderheit durch die Begleitstimmen V. II und Va., die ihrerseits zusammen mit den benachbarten Tönen der T. 4 und 6 jeweils 5 Kleinsekundintervalle in Folge bieten mit ebenfalls axialsymmetrischer Anordnung: f-s-f-s-f. Mit dem chromatischen <i>Circolo mezzo</i> haben wir ein Spezifikum des späten Bach vor uns, denn in <i>Contrapunctus 4</i> der <i>Kunst der Fuge</i> bietet der Diskant in den T. 5-7 erstmals eine ganz ähnliche musikalische Formel, die übrigens ebenfalls 8 Kleinsekundintervalle in ebenderselben Abfolge bietet wie hier V. I. Ich würde diese Verwandtschaft zu dem spät, nämlich erst für die Druckfassung der <i>Kunst der Fuge</i> , komponierten <i>Contrapunctus 4</i> sogar als Indiz für eine Entstehung dieser <i>Sinfonia</i> in der zweiten Hälfte der 1740er Jahre werten.
8	Va.	2. Note: Warnakzidens \natural bekräftigt <i>g'</i> (und schließt <i>gis'</i> aus). Vgl. T. 104.
22	V. I	Bindebogen zwischen Note 2 und 4 wurde getilgt, da Pizzicatostelle.
28 f.	V. II	pizzicato-Vorschrift nach Analogstelle T. 74 f. ergänzt.
32	Va.	Bindebogen zwischen Note 3 und 4 wurde getilgt, da Pizzicatostelle.
34 f.	V. II	Bindebogen wurde getilgt, da Pizzicatostelle.
39	Fl.	Note 5-8: Bindebogen gemäß Analogstelle T. 159 ergänzt.
41	Fl.	Note 5-8: Bindebogen gemäß Analogstelle T. 161 ergänzt.
43	Fl.	4. Note: \sharp ergänzt.
44 f.	Fl.	Bindebögen gemäß Analogstelle T. 164 ergänzt.
50	Fl.	4. Note: \sharp ergänzt.
51	V. II, Va.	coll' arco-Vorschrift jeweils ergänzt.
54	V. I	4. Note: \sharp ergänzt.

Takt	System	Anmerkung
55	V. II, Va.	Jeweils 3. Note: # ergänzt.
59	V. I	pizzicato-Vorschrift gemäß Analogstelle T. 17 ergänzt.
62	Va.	Die eigentlich unnötige coll' arco-Vorschrift versteht sich als Warnhinweis, beim Ausschreiben der Stimmen die pizzicato-Vorschrift für V. II nicht etwa, wie sonst, in die Va.-Stimme zu übernehmen. In T. 62 führt nämlich die Va. die coll' arco spielende Stimme des Bc. weiter, der erst in T. 66 wieder einsetzt.
66	V. I	coll' arco-Vorschrift ergänzt.
71	V. II	coll' arco-Vorschrift ergänzt.
74	Va.	pizzicato-Vorschrift ergänzt.
75	Fl.	5. Note: # ergänzt.
75	V. II	4. Note: ♯ ergänzt.
77	V. II	3. Note: # ergänzt.
78	Fl.	Letzte Note: versehentlich 4-tel- statt 8-tel-Note.
84	Fl.	Letzte Note: # gemäß Analogstellen T. 38, T. 158 ergänzt.
87	Fl.	Bindebogen gemäß Analogstelle T. 161 ergänzt.
97 ff.	alle St.	Die T. 97-111 sind (abgesehen von den ersten beiden Noten des Bc.) eine genaue Übernahme des Eingangsritornells. Artikulationsvorschriften wurden dementsprechend, wo nötig, ergänzt, Kopierfehler korrigiert.
97	V. II, Va.	coll' arco-Vorschrift jeweils ergänzt.
104	Va.	2. Note: Warnakzidens ♯ bekräftigt <i>g'</i> (und schließt <i>gis'</i> aus). Vgl. T. 8.
107	Va.	3. Note fälschlich <i>fis'</i> ; gemäß Analogstelle T. 11 zu <i>e'</i> korrigiert.
110	V. I	2. Note fälschlich <i>d'</i> ; gemäß Analogstelle T. 14 zu <i>e'</i> korrigiert und mit Haltebogen versehen.
114	Fl.	Haltebogen zwischen 1.-2. Note ergänzt.
115	V. I	2. Zeichen (Achtelpause): a. corr. Achtelnote <i>fis''</i> .
118	Fl.	♯ vor der ersten Hauptnote ergänzt.
118 f.	V. II, Va.	pizzicato-Vorschrift erscheint nur einmal zwischen den beiden Notensystemen, strenggenommen also nur für Va.; m.E. für beide Systeme geltend.
129	V. II	coll' arco-Vorschrift ergänzt.
140	Fl.	♯ vor der ersten Hauptnote ergänzt.
141 f.	alle St.	pianissimo-Vorschrift nur zwischen System V. I und V. II. Die Übertragung auf die anderen Stimmen sowie die piano-Vorschrift für Fl. sind Vorschlag des Hg.
141	Va.	coll' arco-Vorschrift ergänzt.
142	Va.	Haltebogen zwischen letzter Note und 1. Note T. 143 ergänzt.

145	V. I	Letzte Note: \natural ergänzt.
146	V. II	3. Note fälschlich <i>fis'</i> ; mit BG zu <i>g'</i> korrigiert.
149	alle St.	forte-Vorschrift nur zwischen System V. II und Va.. Die Übertragung auf die anderen Stimmen ist Vorschlag des Hg.
154	Va.	pizzicato-Vorschrift ergänzt.
160	Va.	coll' arco-Vorschrift ergänzt.
161	Fl.	2. und 3. Note: Vorzeichen ergänzt.
165	Fl.	3. Note: \natural ergänzt.
169	Fl.	Haltebogen zwischen 2.-3. Note ergänzt.

Satz 3

Takt	System	Anmerkung
1	V. I/II	Haltebögen zwischen 2.-3. Note jeweils ergänzt.
2	Fl.	Triolenziffern samt -bögen nur zu Taktbeginn, sonst im Satzverlauf sehr selten. Die Triolenbögen in <i>P 135</i> sind keine Bindebögen. Hier werden Triolenziffern, gelegentlich in Verbindung mit Triolenklammern, zur besseren Orientierung immer gesetzt.
3	Fl.	Haltebogen zwischen 7.-8. Note ergänzt.
4	Fl.	Haltebogen zwischen letzter Note und 1. Note T. 5 ergänzt.
5	Fl.	3. Note: \sharp analog zu T. 17, 43 ergänzt.
7	V. I	Die Vorschlagsnote ist als 16-tel-Note notiert; hier gemäß Analogstellen zu 8-tel-Note geändert.
	V. II	4. Note <i>a'</i> , aus <i>h'</i> korrigiert. Dies könnte auf eine schwer lesbare Stelle in der Kopiervorlage [A] hindeuten. Die Analogstelle T. 45 hat allerdings <i>h'</i> , das nach hier übernommen wurde, zumal <i>h'</i> als Grundton der Dominante H-Dur an dieser Stelle eher zu erwarten ist als ein verminderter Septakkord und überdies durch <i>a'</i> eine Quintparallele vermindert-rein zum Baß entstünde.
8	Fl.	Haltebogen zwischen 3.-4. Note ergänzt.
10	V. II	4. Note: \sharp ergänzt.
11	Fl.	9. Note: \sharp ergänzt.
13	V. I	Diese <i>pia(no)</i> -Vorschrift ist die einzige Dynamikangabe in der gesamten Arie. Spätestens in T. 39 wäre sie durch ein <i>forte</i> zu ersetzen, das aber nicht erscheint. Am ehestens ist das <i>piano</i> als Hinweis auf eine dynamische Zurückhaltung der gesamten Orchesterbegleitung in denjenigen Passagen zu werten, in denen die Gesangsstimme aktiv ist, wofür es in anderen, genauer überlieferten, Bachschen Vokalwerken viele Beispiele gibt.

Takt	System	Anmerkung
13	Sopr.	Bindebögen aus T. 15 derselben Stimme übernommen.
14	Bc.	Haltebogen zwischen 6.-7. Note nach Analogstellen T. 2, T. 40 ergänzt.
17	Fl.	5. Note: # analog zu T. 5 ergänzt.
19	Fl.	Haltebogen zwischen 3.-4. Note ergänzt.
20	V. I	Haltebogen zwischen 2.-3. Note ergänzt.
20	Va.	Haltebogen zwischen 4.-5. Note ergänzt.
21	V. I	Haltebogen zwischen 1.-2. Note ergänzt.
23	Fl., V. I	Jeweils 3. Note: # ergänzt.
24	V. II	1. Note wird bei BG und NBA als Viertelpause fehlgelesen. BG bringt dadurch einen fehlerhaften Notentext, während NBA die Stelle als Kopierfehler bewertet. Tatsächlich handelt es sich um eine Achtelnote <i>fis</i> , wonach der ganze Takt dieser Stimme tadellos notiert ist. Vgl. auch die ähnlichen T. 2, 8, 40, 46.
24	Bc.	7. Note: # ergänzt.
25	Fl.	Haltebogen zwischen 11.-12. Note ergänzt.
26	Sopr.	6. Note: # ergänzt.
26	Bc.	5. Note: versehentlich <i>c</i> (statt <i>H</i>).
27	Fl.	Haltebogen zwischen letzter Note und 1. Note T. 28 ergänzt.
27	V. I/II	Haltebögen zwischen 2.-3. Note jeweils ergänzt.
27	Bc.	7. Note: # ergänzt.
28	Fl.	4., 7. und 9. Note: # jeweils ergänzt.
30	V. I	10. Note: irrtümliches # getilgt.
31	V. I	4. Note: versehentlich <i>g'</i> statt <i>a'</i> .
31	V. II	Letzte Achtelpause fehlt; hier ergänzt.
33	Fl.	Haltebogen zwischen 2.-3. Note ergänzt.
34	Fl.	10. Note: \natural ergänzt.
34	V. I	Haltebogen zwischen 6.-7. Note ergänzt.
34	V. I	# vor 9. Note wohl von Forkel hinzugefügt.
34	Bc.	5. Note wohl von Forkel aus <i>H</i> zu <i>A</i> korrigiert und mit Tonbuchstaben <i>a</i> versehen.
34	Bc.	7. Note: \natural im Sinne eines Warnakzidents ebenfalls wohl von Forkel.
35	V. II	2. Note: # ergänzt.

Takt	System	Anmerkung
35	Sopr.	1. Note: # wohl von Forkel hinzugefügt.
35	Sopr.	7. Note: # ergänzt.
36	Fl.	2. und 9. Note: # jeweils ergänzt.
39	V. II	Haltebogen zwischen 9.-10. Note analog zu T. 1 (Va.) ergänzt.
39	Va.	Haltebogen zwischen 2.-3. Note ergänzt.
40	V. I	Haltebogen zwischen 3.-4. Note ergänzt.
42	Fl.	Letzte Note: Haltebogen zur 1. Note T. 43 ergänzt.
42	V. II	2. Note: <i>g'</i> anstatt <i>fis'</i> .
42	Bc.	Letzte Note: wohl von Forkel aus <i>d</i> zu <i>e</i> korrigiert und mit Tonbuchstaben <i>e</i> versehen.
43	Fl.	5. Note: # ergänzt.
44	Bc.	Letzte Note: versehentlich 8-tel- anstatt 4-tel-Note.
45	Fl., V. I	Vor 7. Note analog zu T. 7 jeweils 8-tel-Vorschlagsnote <i>fis''</i> ergänzt.
45	Bc.	7. und 8. Note: ♯ jeweils ergänzt.
47	V. II	1. Note <i>d''</i> ; der Lesart T. 9 und BG folgend zu <i>c''</i> korrigiert.
49	Fl.	2. und 9. Note: # jeweils ergänzt.
50	Va.	1., 2. Note: 16-tel <i>fis'-d'</i> . Der analoge T. 12 hat stattdessen Achtelnote <i>fis'</i> . Ich belasse die Lesart T. 50, ergänze aber ein # vor <i>d'</i> .
51	Sopr.	Bindebögen wohl von Forkel hinzugefügt.
52	Fl.	Haltebogen zwischen 1.-2. Note ergänzt.
53	Fl.	2. Zeichen: 8-tel- anstatt 16-tel-Pause.
53	V. II	3. Note: <i>h'</i> anstatt <i>a'</i> .
53	Va.	5. Zeichen erscheint wie 8-tel-Pause, ist aber als 4-tel-Note <i>d'</i> zu lesen.
55	V. I	6. Note: <i>fis''</i> anstatt <i>e''</i> .
56	Fl.	Haltebogen zwischen 1.-2. Note ergänzt.
58	Va.	5. Zeichen: 4-tel- anstatt 8-tel-Pause.
59	Sopr.	10. Note: # ergänzt.
60	Fl.	2. und 5. Note: # jeweils ergänzt.
61	Fl.	2. Note: # ergänzt.
61	V. I/II, Va.	Jeweils 1.-3. Note: Staccatopunkte aus T. 59 übernommen.

Takt	System	Anmerkung
61	Sopr.	6. Note: # ergänzt.
62	Sopr.	4. und 8. Note: # jeweils ergänzt.
62	Bc.	8. Note: # ergänzt.
63	Fl.	5. Note: # ergänzt.
63	Sopr.	10. Zeichen: 8-tel- anstatt 16-tel-Pause.
64	Sopr.	7. Note: # ergänzt.
65	Fl.	Haltebogen zwischen letzter Note zur 1. Note des Folgetakts ergänzt.
65	Bc.	4. Note: # ergänzt.
66	Fl.	Haltebogen zwischen letzter Note zur 1. Note des Folgetakts ergänzt.
66	Va.	3. Note: <i>a</i> anstatt <i>h</i> .
67	Bc.	Zwischen 6. und 7. Note versehentlich eingefügte 8-tel-Pause wurde getilgt.
70	Fl.	Haltebogen zwischen 2.-3. Note: ergänzt.

Satz 5

Vorbemerkung:

Diese Arie weist von allen Sätzen die deutlichsten Zeichen kompositorischer Korrekturen auf. Das betrifft zunächst den in vorliegender Edition erstmals in T. 13 f., V. I, erscheinenden lombardischen Rhythmus. *P 135* zeigt in T. 13 demgegenüber einen konventionell punktierten Rhythmus: punktierte 16-tel + 32-tel und erst in T. 14 den lombardischen Rhythmus mit jeweils vorangehender 32-tel-Note. Es ist der T. 13 allerdings die einzige Stelle mit konventionell punktiertem Rhythmus, während die darauffolgenden Analogstellen zwischen T. 25-67 zunächst eine reine 16-tel-Bewegung aufweisen. Erstmals bringt *P 135* den lombardischen Rhythmus in T. 68 und behält ihn dann, ungeachtet einiger Schreibversehen, bis zum *Da capo*-Takt bei. NBA (S. 48) folgend ist die plausibelste Deutung des Befunds: Ursprüngliche Version war eine reine 16-tel-Bewegung, intermediär ersetzt durch eine konventionelle Punkierung, die schließlich in einem letzten Korrekturschritt durch den lombardischen Rhythmus ersetzt wurde. Wie schon in Kapitel D gesagt, erfolgt hier eine vereinheitlichende Übernahme des lombardischen Rhythmus auf sämtliche Analogstellen des Satzes.

Wesentliche melodische Elemente dieses Satzes nehmen auf das im Originallibretto bereits in Satz 3 eingeführte Gleichnis vom Seefahrer, der mit seinem Schiff neue Ufer erkundet, Bezug. Es sind eintaktige melodische Modelle. Das erste erscheint in T. 5, V. I, und die jeweils drei Noten zusammenfassenden Bindebögen machen klar, daß es sich um eine melodische Chiffre für Wellenbewegung handelt. Der einzige direkte Quellenbeleg für die 2x3-Artikulation durch Bindebögen findet sich sehr spät, nämlich erst in T. 180 f. (V. I). Im Ritornell (T. 1-16) wird die sich über 8 Takte erstreckende melodische Wellenbewegung (T. 5-12) durch zwei vom lombardischen Rhythmus geprägte Takte (T. 13 f.) abgeschlossen, die als kapriziöse Steigerung der Wellenbewegung deutbar sind, so als schäumte Gischt am Bug des Schiffes auf.

Takt	System	Anmerkung
1	Bc.	Bindebogen gemäß T. 180 f., V. I, ergänzt.
5	V. I	Bindebögen gemäß T. 180 f., V. I, ergänzt.
5 f.	Va.	1. Note: 8-tel-Note <i>g'</i> . Analogstelle T. 117 hat stattdessen zwei 16-tel-Noten <i>g'-fis'</i> . Letztere Lesart wird hierher übernommen, allerdings mit ergänztem <i>h</i> vor der 2. Note (einer weiteren Analogstelle T. 79 sowie BG folgend). Letztere Korrektur (von <i>fis'</i> zu <i>f'</i>) findet in dem Warnakzidens <i>#</i> vor der 1. Note T. 6 eine indirekte Bestätigung, das ohne vorangehendes <i>f'</i> unmotiviert ist.
5	V. II, Va.	Quellenbeleg für ergänzte Bindebögen: T. 79, 81, V. I.
6 f.	V. II	Versehentlicher, den Taktstrich übergreifender Haltebogen wurde getilgt.
13	V. I	Erste Note: versehentliches <i>h</i> gemäß Analogstelle T. 125 durch <i>#</i> ersetzt.
13 f.	V. I	Notierter Rhythmus in T. 13: punktierte 16-tel + 32-tel, je dreimal; in T. 14 jedoch: 32-tel + punktierte 16-tel, je dreimal, also lombardisch. Die Analogstelle T. 125 f. bringt in beiden Takten den lombardischen Rhythmus, so daß wir diesem hier – mit NBA und gegen BG – generell den Vorzug geben und auf sämtliche Analogstellen übertragen. Die originalen Bindebögen in T. 13 haben nota bene in erster Linie die Funktion, eine Verschärfung des punktierten Rhythmus' im französischen Stil zu verhindern, denn die „französische“ Ausführung punktierter Noten verlangt eine Pause zwischen punktierter und sehr kurz zu spielender Folgenote. Ein Legatobogen über beiden Note bedeutet darum: bitte nicht „französisch“ spielen! Der lombardische Rhythmus sollte ohnedies nicht „französisch“, sondern „italienisch“-leicht und elegant ausgeführt werden. Trotzdem sind auch die lombardisch notierten Noten-Paare in <i>P 135</i> häufig mit Bindebögen versehen wie z.B. in den T. 68-71, Fl.
14	V. I	Bindebögen gemäß Analogstelle T. 76 ergänzt.
16 f.	Sopr.	Librettotext in <i>P 135</i> durchgängig: <i>ricetti</i> ; hier wie an sämtlichen weiteren Stellen durch das einzig infrage kommende <i>rigetti</i> ersetzt. Vgl. oben Kapitel E, Anm. 9.
18	Sopr.	Bindebögen wohl von Forkel hinzugefügt.
23	Fl.	5. Note: <i>#</i> ergänzt.
25	V. I	Takt versehentlich leer geblieben; ein Unisono mit Fl. ist aber offensichtlich zu ergänzen.
25	V. II	2. Note: <i>#</i> ergänzt. Die 1. Note ist – entgegen dem umgebenden Sequenzmodell – nicht durch einen Haltebogen mit der letzten Note des Vortakts verbunden. Grund ist m.E.: In T. 25 setzt der lombardische Rhythmus ein, bei dem eine 3x2-Artikulation herrscht, während bis T. 24 eine 2x3-Artikulation zu spielen war (jeweils bezogen auf 16-tel-Werte). Der dies unterstützende Bindebogen zwischen 1.-2. Note wurde analog zu T. 69/71 (V. I) ergänzt. Die Zusatzfrage, ob V. II die beiden 16-tel-Noten lombardisch rhythmisieren und damit an die Artikulation der Hauptstimmen angleichen sollte, würde ich bejahen.

Takt	System	Anmerkung
25-28	Fl., V. I	In diesen 4 Takten nur 16-tel-Notation. Die in den T. 26-28 erscheinenden langgezogenen Bögen über der Fl.-Stimme sind m.E. eine Art Erinnerungshilfe, daß hier beim Ausschreiben der Stimmen eine genauere Rhythmisierung samt Artikulationsbezeichnung vorzunehmen sind. Daher wurde hier, analog zu T. 75-78, lombardisch rhythmisiert. Auch die Bindebögen wurden aus der Analogstelle übernommen.
32	Fl., V. I	5. Note: # jeweils ergänzt.
36	Fl.	1. Note: \flat ergänzt.
38	Sopr.	2. Note: 8-tel- statt 16-tel-Wert.
38	Bc.	1. Note: # ergänzt.
38-40	Sopr.	Textunterlegung mit BG korrigiert. Dazu zählt auch die Änderung der 3. Note in T. 40 von 8-tel-Note zu zwei 16-tel-Noten.
48	Bc.	3. Note: # ergänzt.
49	V. I	1. Note h'' anstatt d''' .
50	V. II, Va.	Jeweils 2. Note unisono 8-tel cis'' – ein offensichtlicher Kopierfehler, der BG zu einer Korrektur analog zu T. 2 (114) veranlaßte: V. II: e'' / Va.: a' . Die wahrscheinlichste Lösung des Problems ist eine Korrekturstelle in [A], wobei Bach das ursprüngliche e''/a' zugunsten der extravaganten Lesart cis''/ais' geändert und die Korrektur durch hinzugefügte Tonbuchstaben cis/ais unterstützt hätte. Der Kopist hätte dann die V. II-Stimme richtig gelesen und die Tonbuchstaben ais über der 2. Note der Va.-Stimme als cis fehlgelesen.
52	Bc.	2. Note: # analog zu T. 4 (116) ergänzt.
53	V. II	3. Note e'' mit BG zu d'' korrigiert.
58	V. II	1. Note: # ergänzt.
59	Fl.	5. Note: # analog zu T. 11 (123) ergänzt.
60	Bc.	1. Note: \flat , m.E. ein fehlgelesenes #. Ein \natural vor der 3. Note bekräftigt ein vorangehendes Versetzungszeichen. BG ignoriert beides, wohl weil ces im vorliegenden musikalischen Kontext für unmöglich gehalten, die Alternative cis aber nicht in Betracht gezogen wurde, und bietet die Lesart der T. 12 (124). Diese beiden Takte gehören zum Eröffnungs- bzw. Schlußritornell, während hier (in den T. 48-64) ein „Binnenritornell“ erklingt, das Bach offenbar durch Chromatik und harmonische Verschärfungen farbiger gestalten wollte als die beiden anderen (vgl. oben Anm. zu T. 50). Diese Idee scheint erst im Rahmen einer Überarbeitung der Arie entstanden zu sein, so daß hier wie in T. 50 wohl zuerst die Standardversion aus dem Eingangsritornell notiert war, die dann durch Korrektur verändert wurde.
61 f.	Fl., V. I	# jeweils nur vor der 1. Note. Rhythmische Notation in bloßen 16-tel-Werten wurde gemäß Analogstellen lombardisch verändert und mit Bindebögen versehen.

Takt	System	Anmerkung
67	Fl.	Rhythmische Notation in 16-tel-Werten wurde gemäß Analogstellen lombardisch verändert und mit Bindebögen versehen, wobei die folgenden T. 68-72 durchgehend lombardisch notiert sind.
67	V. I	3. Note <i>g''</i> mit BG zu <i>fis''</i> korrigiert.
69-71	Fl.	# jeweils nur vor der 1. Note, in T. 72 dagegen vor Note 1, 3, 5.
72	Sopr.	1. Note: # ergänzt.
79, 81	V. II, Va.	Bindebögen gemäß V. I ergänzt.
82	Sopr.	Korrekturspuren im Notentext, wohl von Forkel stammend.
83	V. II	Haltebogen zur Folgenote in T. 84 ergänzt.
84	Fl.	5. Note: # ergänzt, BG folgend.
85	V. II	<i>h'</i> mit BG zu <i>a'</i> geändert und mit Haltebogen zur Folgenote in T. 86 versehen.
86	Bc.	NBA hält das Auflösungszeichen vor der 1. Note für <i>wohl irrtümlich</i> gesetzt. Ich halte es dagegen für echt, nämlich für das Ergebnis einer Korrektur, die in der folgenden Anm. weiter erläutert wird. Drei 8-tel-Noten <i>Fis</i> wäre dann die Lesart a. corr. in T. 86 gewesen, drei 8-tel-Noten <i>F</i> die Lesart p. corr. Als ursprünglichen Stein des Anstoßes für Bach vermute ich die ursprünglich gegebene Wiederholung der Kadenz Zwischendominante <i>Fis-dur</i> – Zwischentonika <i>h-moll</i> in den nur 5 Takte auseinanderliegenden Taktpaaren 86/87 und 91/92, was Bach im Korrekturdurchgang letztlich zu einer einschneidenden Änderung des die T. 83-87 umfassenden Kadenzverlaufs veranlaßt hätte, die auch die anderen Stimmen einbezog. Näheres s. folgende Anm.
88-92	Bc.	Diese 5 Takte zeigen durch Rasur (unvollständig) beseitigte Eintragungen, die großteils noch erkennbar sind: <i>H h fis</i> <i>g G A</i> <i>H A G</i> ? <i>c' h</i> <i>ais gis fis</i> . Dabei zeigt sich, daß 4 der 5 Takte (Ausnahme: T. 88) jeweils Einträge enthalten, die eigentlich in den jeweils vorangehenden Takt des Bc. gehören. Nur T. 88 enthält eine a.-corr.-Lesart, die sich p. corr. nirgendwo findet (<i>H h fis</i>). Die wahrscheinlichste Deutung dieses Befundes ist eine umfangreiche Korrektur v.a. der Takte 86, 87 in [A], mit welcher der Kopist auf Anhieb nicht zurechtkam, so daß er zunächst einen gestrichenen Bc.-Takt (<i>H h fis</i>) abschrieb, diesen Irrtum erst einige Takte später bemerkte und durch Rasur behob. T. 86 hätte dann, wie oben schon gesagt, a. corr. <i>Fis Fis Fis</i> gelautet, dem in T. 87 <i>H h fis</i> gefolgt wäre: Eine gängige harmonische Fortschreitung von Zwischendominante <i>Fis-dur</i> zur Zwischentonika <i>h-moll</i> . Sie wäre dann von Bach gestrichen und durch eine extravagante Kadenz (<i>F-E</i> / <i>dis''-e''</i>), eine Art doppelte mi-Kadenz, ersetzt worden, bei der die Finalis <i>E</i> nicht nur im Baß, sondern auch in V. I jeweils per Halbtonschritt erreicht wird, mehr noch: bei der auch die Paenultima in beiden die Kadenzstruktur formenden Außenstimmen durch Halbtonschritte erreicht werden (V. I: <i>c'' cis'' d'' dis''</i> ; Baß: <i>G Fis F</i>). Diese Umarbeitung der Kadenz müßte natürlich zusätzliche Korrekturen auch in den anderen Stimmen mit sich gebracht haben, von denen sich aber in <i>P 135</i> keine Spuren erhalten haben. Besonders das <i>dis''</i> von V. I in T. 86 wäre dann erst durch Korrektur z.B. aus <i>cis''</i> entstanden, woraus erhellt, daß auch die von <i>c''</i> bis <i>e''</i> chromatisch ansteigende Linie in V. I erst nachträglich geschaffen wurde. – Vgl. auch die Anm. zu T. 101-106, Bc.

Takt	System	Anmerkung
91	Fl.	4.-6. Note: # jeweils ergänzt. Nähere Erläuterungen s. Anm. zum Bc. dieses Taktes.
91	V. I	Haltebogen zur 1. Note T. 92 ergänzt.
91	Va.	4-tel-Note <i>cis'</i> , 8-tel-Note <i>d'</i> – mit BG korrigiert zu punktierter 4-tel-Note <i>cis'</i> , ergänzt durch Haltebogen zur 1. Note T. 92.
91	Bc.	2. und 3. Note sind jeweils mit # versehen, wobei die 3. Note (<i>fis</i>) jedoch keines akzidentellen Vorzeichens bedarf. Die wahrscheinlichste Erklärung ist daher, daß die beiden Vorzeichen beim Kopieren versehentlich um eine Note nach rechts verschoben wurden. In [A] hätten also jeweils die 1. und 2. Note Vorzeichen getragen, so daß sich die oben bereits mitgeteilte Bc.-Lesart für diesen Takt ergibt: <i>ais gis fis</i> (vgl. Anm. zu T. 88-92).
96	Sopr.	Haltebogen zur 1. Note T. 97 ergänzt.
101-106	Bc.	Diese 6 Takte bringen eine chromatisch aufsteigende Tonfolge von <i>H-e</i> und könnten für Bach das Vorbild gewesen sein, diese Stelle in den T. 83-87 durch nachträgliche Korrektur noch zu übertreffen, indem dort beide kadenzbildenden Rahmenstimmen (neben Bc. auch V. I) an der chromatischen Skalenbewegung teilnehmen. – Vgl. Anm. zu T. 86 und T. 88-92.
102	Sopr.	1. Note: ♯ ergänzt.
103	Fl.	5. Note: # ergänzt.
104	Fl.	2. Note: # ergänzt.
107	Sopr.	Durch Balkenverbindung der Noten 1 und 2 wurde, BG folgend, die vorliegende Textunterlegung ermöglicht.
113	Va.	3. Note <i>e'</i> , gemäß Analogstelle T. 1 korrigiert.
117	Va.	2. Note: ♯ ergänzt.
124	Bc.	2. Note: <i>g</i> , gemäß Analogstelle T. 12 korrigiert.
147	Fl., V. I	5. Note: jeweils # ergänzt.
154	Fl., V. I	Jeweils 4., 5. Note: die fehlerhafte rhythmische Notierung wurde berichtigt.
160	Fl.	2. Note: # ergänzt.
161	Fl.	2. Note: # ergänzt.
170	Va.	2.-3. Note: irrtümlich mit den Tonbuchstaben <i>d c</i> versehen (richtig: <i>e d</i>).
176	Sopr.	3. Note: # ergänzt.

G. Partitur

1. Sinfonia	S. 1
2. Recitativo	S. 9
3. Aria	S. 10
4. Recitativo	S. 17
5. Aria	S. 18

Non sa che sia dolore

Kantate BWV 209

Musik: Joh. Seb. Bach

Text: Anonymus

1. Sinfonia

Flauto traverso

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

8

15

pizzicato

Kantate BWV 209, 1. Sinfonia

22

tr

coll' arco

pizzicato

pizzicato

30

37

Kantate BWV 209, 1. Sinfonia

44

51

coll' arco

coll' arco

59

pizzicato

pizzicato

coll' arco

Kantate BWV 209, 1. Sinfonia

66

66

coll' arco

coll' arco

(tr)

This system contains measures 66 through 73. It features four staves: a vocal line at the top, followed by two treble clef staves (likely for strings), and a bass clef staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 66 includes a trill marked with *(tr)*. The instruction *coll' arco* appears above the first treble staff in measure 67 and above the second treble staff in measure 70.

74

74

pizzicato

pizzicato

This system contains measures 74 through 80. It features the same four-staff layout. The instruction *pizzicato* appears above the first treble staff in measure 75 and above the second treble staff in measure 76.

81

81

This system contains measures 81 through 87. It features the same four-staff layout. The music continues with various rhythmic patterns and articulations across the staves.

Kantate BWV 209, 1. Sinfonia

88

95

102

Kantate BWV 209, 1. Sinfonia

108

Musical score for measures 108-115. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Cello/Double Bass, and Bass. The music is characterized by rhythmic patterns and melodic lines in the strings.

116

Musical score for measures 116-122. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Cello/Double Bass, and Bass. The music includes a section marked *pizzicato* in the Violin II and Cello/Double Bass parts.

123

Musical score for measures 123-130. The score is in G major and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Cello/Double Bass, and Bass. The music includes a section marked *coll' arco* in the Violin II part.

Kantate BWV 209, 1. Sinfonia

130

Musical score for measures 130-136. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The first staff has a rapid sixteenth-note pattern. The second and third staves have a more melodic line with dotted rhythms. The fourth staff is a double bass line with sustained notes. The fifth staff is a bass line with a similar sixteenth-note pattern to the first staff.

137

Musical score for measures 137-143. The score continues with dynamic markings. The first staff is marked *piano*. The second and third staves are marked *pianissimo*. The fourth staff is marked *coll' arco* and *pianissimo*. The fifth staff is marked *pianissimo*.

144

Musical score for measures 144-150. The score continues with dynamic markings. The first staff is marked *forte*. The second and third staves are marked *forte*. The fourth staff is marked *forte*. The fifth staff is marked *forte*.

Kantate BWV 209, 1. Sinfonia

151

pizzicato

pizzicato

158

coll' arco

coll' arco

165

Da Capo

2. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

Non sa che sia do - lo - re, chi dall' a - mi - co suo par - te, e non

3

mo - re. Il fan - ciul - lin' che plo - ra e ge - me, ed al - lor che più e - i te - me, vien la ma - dre a con - so -

6

lar. Va dun - que a cen - ni del cie - lo, ad - em - pi or di Mi - ner - va il ze - lo.

3. Aria

Flauto traverso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

4

7

10

13

piano*

Par - - - ti - pur, e con do - lo - re la - ci a noi do -

16

len - te il cuo - re, - la - sci a noi do - len - te il cuo - re, do - len - te il cuo - re.

*) Vgl. Krit. Apparat.

Kantate BWV 209, 3. Aria

19

Par - ti - pur, par - ti - pur, e con do - lo - re, e con do - lo - re,

23

par - ti pur, e con do - lo - re la - - - sci a noi, la - sci a noi do -

26

len - te il cuo - re. Par - - - ti -

29

pur, la - - - sci a - noi, par - - - ti - pur, e con do -

32

lo - re la - sci a noi do - len - - - te il cuo - re, do -

35

len - - - te il cuo - re, do - len - - - - - te il cuo - re, do - len -

Kantate BWV 209, 3. Aria

38

te il cuore.

41

44

Kantate BWV 209, 3. Aria

47

50

La pa - tria go - de - ra - - - - - i, a do -

53

ver la ser - vi - ra - i, a do - ver la - ser - vi - ra - i; la - pa - tria go - de - ra - - - -

56

- - - - - i, la - pa - tria go - de - ra - i, a do - ver la - ser - vi - ra - i.

59

Var - chi or di - spon - da in spon - da, pro - pi - zi - ve - di il ven - to e l'on - da, pro -

62

pi - - - zi - ve - - - di il ven - to e l'on - da. Var - chi or - - - di - spon - da, di -

65

spon - da in spon - da. La pa - tria go - de - ra - i, a do - ver la ser - vi - ra - i. Var -

68

chi or di spon - da in spon - da, pro - pi - zi ve - di il ven - to, il ven - to e l'on - da.

Da Capo

4. Recitativo

Soprano

Tuo sa - ver al tem - po e l'e - tà con - tra - sta, vir - tù e va - lor sol a vin - cer

Continuo

4

ba - sta. Ma chi gran ti fa - rà più che non fu - sti? Ans - ba - ca, pie - na di tan - ti au - gu - sti.

5. Aria

Flauto traverso

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

10

Ri - get - ti gra - mez - za e pa -

19

ven - to, ri - get - ti, ri - get - ti gra - mez - - - za e pa - ven -

Kantate BWV 209, 5. Aria

28

to, — ri - get - ti gra - mez - - - za e pa - ven - - - - - to,

This system contains measures 28 through 36. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand bass line with a steady eighth-note accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

37

qual — no - chier — pla - ca - to il ven - to, qual no - chier — pla - ca - to il ven - - - - -

This system contains measures 37 through 45. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the previous system, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a consistent eighth-note accompaniment.

46

- to, pla - ca - to il ven - to.

This system contains measures 46 through 54. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment continues with the established eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Kantate BWV 209, 5. Aria

56

Ri -

65

get - ti gra - mez - za e pa - ven - - - to, ri - get - ti gra - mez - za, gra - mez - za e pa - ven - to, ri -

73

get - ti gra - mez - za e pa - ven - - - to, gra - mez - za e pa - ven - to, ri - get - - - -

108

ven - to, qual no - chier pla - ca - to il ven - to

117

126

più — non te - me o — si sco - lo - ra, più — non te - me o

135

— si— sco - lo - ra, ma con - ten - to in su la pro - ra va can - tan - do in fac - cia al

144

mar,

153

più non te - me o — si sco - lo - ra, ma con -

