

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Ich habe meine Zuversicht**

I have placed all my confidence

BWV 188

Kantate zum 21. Sonntag nach Trinitatis  
für Soli (SATB), Chor (SATB)  
2 Oboen, Taille, obligate Orgel  
2 Violinen, Viola, Basso continuo  
rekonstruiert und herausgegeben von Pieter Dirksen

Cantata for the 21st Sunday after Trinity  
for soli (SATB), choir (SATB)  
2 oboes, taille, obbligate organ  
2 violins, viola, basso continuo  
reconstructed and edited by Pieter Dirksen  
English version by Robert Scandrett

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

Partitur / Full score



---

Carus 31.188

# Inhalt

Vorwort	3
Foreword	5
1. Sinfonia	7
2. Aria (Tenore)	41
Ich habe meine Zuversicht	
<i>I have placed all my confidence</i>	
3. Recitativo (Basso)	49
Gott meint es gut mit jedermann	
<i>God means but good for all mankind</i>	
4. Aria (Alto)	51
Unerforschlich ist die Weise	
<i>Inexplicable is the manner</i>	
5. Recitativo (Soprano)	60
Die Macht der Welt verliert sich	
<i>The world's great pow'r shall pass away</i>	
6. Choral	61
Auf meinen lieben Gott	
<i>In my beloved God</i>	
Kritischer Bericht	62

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 31.188), Studienpartitur (Carus 31.188/07),  
Klavierauszug (Carus 31.188/03), Chorpartitur (Carus 31.188/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.188/19).

The following performance material is available:  
full score (Carus 31.188), study score (Carus 31.188/07),  
vocal score (Carus 31.188/03), choral score (Carus 31.188/05),  
complete orchestral material (Carus 31.188/19).

Im Zuge der Fragmentierung der Originalpartitur der Kantate *Ich habe meine Zuversicht* BWV 188 (vgl. weiter unten) ist auch die originale Titelseite mit der liturgischen Zuweisung abhanden gekommen. Jedoch geht aus dem Textdruck<sup>1</sup> von 1728 hervor, dass die Kantate für den 21. Sonntag nach Trinitatis bestimmt und dem sogenannten Picander-Jahrgang zuzurechnen ist. Demnach fand die Erstaufführung wohl am 17. Oktober 1728 statt; in Frage käme auch noch der 6. November 1729.<sup>2</sup> An beiden Sonntagen fand die Kantatenaufführung in der Leipziger Nikolaikirche statt.

Picander basiert seine Dichtung nur indirekt auf dem Evangelium des Sonntags (Joh 4,47–54: Heilung durch den Glauben an Jesus), das er im allgemeinen Sinne mit Gottvertrauen und Zuversicht in Not und Gefahr interpretiert. Diese Kontrastidee durchzieht die gesamte Kantate. Nach der stürmischen Sinfonia (Satz 1) vermittelt die erste Arie (Satz 2) besinnliche Ruhe und Zuversicht und wird nur im B-Teil vorübergehend von Zweifel getrübt. Auffallend ist nicht nur die Identität der Taktart mit der Sinfonia (3/4-Takt), sondern auch, dass beide Sätze mit dem gleichen markanten Rhythmus beginnen. Da es sich in Bezug auf die Quelle der Arie offensichtlich um eine Konzeptniederschrift handelt,<sup>3</sup> muss von einer bewussten thematischen Verknüpfung beider Sätze ausgegangen werden.<sup>4</sup> Jedoch wird gleichzeitig ein Kontrast ausgeprägt: einerseits durch die Moll/Dur-Polarität, andererseits im Stil. Im Gegensatz zur dramatischen Nachempfindung von Vivaldis frühem Konzertstil in der Sinfonia, ist die Arie in modernstem, „galanten“ Stil gefasst. Es ist eine Polonaise in entspanntem, volksliedhaften Ton (vgl. die weiche Phrasenendung im zweiten Takt). Jedoch besteht auch eine auffallend enge Verwandtschaft zur Sarabande aus der 5. *Englischen Suite* BWV 810 (um 1720); auf jeden Fall ist ein moderates Tempo impliziert.

Auch in den beiden Rezitativen (Satz 3 und 5) und sogar im Schlusschoral ist die zentrale Kontrastidee dieser Kantate ausgeprägt – am klarsten im streicherbegleiteten Rezitativ Nr. 5, wo in aller Kürze die „Macht der Welt“ ewigem Gottvertrauen gegenübergestellt wird. Ähnlich verhält es sich mit dem bilderreichen, predigthaftern Rezitativ Nr. 3, eine als Arioso gestaltete Vertonung der

bekannten Jakobsworte aus Genesis 32,26: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“. Die zweite Arie steht wiederum in einem deutlichen Kontrast zur ersten: Dur gegenüber Moll, Normalbesetzung von Oboe und Streichern gegenüber einer Exklusivbesetzung mit Orgel-Solo und Violoncello, volksliedhaft und periodisch gegenüber artifiziell und rein polyphon. Jedoch ist dies die einzige Vokalnummer, die im Affekt einheitlich gestaltet ist, dabei wird „Kreuz und Pein“ auf „unerforschliche“ Weise im vertrackten dreistimmigen Satz zum Ausdruck gebracht.

Die Kantate hat ihre spezifische Überlieferungsproblematik. Zum einen ist der Originalstimmensatz verschollen. Zum anderen ist die autographe Partitur (Quelle **A**) nur in höchst verstümelter, fragmentarischer Form überliefert. Wohl noch im 18. Jahrhundert wurden die ersten zehn Blätter entfernt, auf denen sich der Hauptteil der Sinfonia befand. Vermutet wird, dass die Partitur zum Erbteil Wilhelm Friedemann Bachs gehörte, dieser die Sinfonia (außer dem Schlussteil mit ausgeschriebener Kadenz, die er leicht selbst improvisieren konnte) für seinen eigenen Gebrauch behielt, den Abschnitt mit den vokalen Teilen (Blatt 11–18 bzw. Satz 2–5) aber davon trennte und 1774 versteigerte.<sup>5</sup> Das im Besitz des ältesten Bach-Sohnes verbliebene Partiturbruchstück, die Blätter 1–10, ist bis heute verschollen. Im 19. Jahrhundert kam es dann – nach verschiedenen Abschriften (vgl. Quellen **B**) – zu einer weiteren Aufteilung der Teilpartitur. Offensichtlich zum Zweck einer Heranbildung von „Bach-Reliquien“ wurde die Partitur in Einzelblätter zerschnitten und vier davon zusätzlich in zwei oder drei Streifen zerteilt. Die insgesamt 14 Fragmente fanden ihren Weg zu verschiedenen Sammlern. Umso erstaunlicher ist, dass, einmal abgesehen von der Sinfonia, nur ein Streifen mit zwei Systemen (insgesamt fünf Takte) zur letzten Arie bisher nicht wieder aufgetaucht ist;<sup>6</sup> die restlichen 13 Fragmente finden sich heute auf zehn Fundorte verteilt (vgl. Kritischer Bericht).

Wie die erhaltenen Schlusstakte (T. 249–282) in der Quelle erkennen lassen<sup>7</sup>, basiert die Sinfonia auf dem letzten Satz eines verschollenen Violinkonzertes in d-Moll von Bach, das nur in Gestalt zweier Bearbeitungen für Cembalo erhalten blieb: die eine von Bach selbst (BWV 1052, Partiturautograph; Quelle **C1**), die andere von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel Bach (BWV 1052a, Stimmensatz; Quelle **C2**). Außerdem kennen wir die ersten zwei Sätze des Violinkonzerts aus Kantate BWV 146, bearbeitet für obligate Orgel. Die vorliegende Rekonstruktion des fehlenden Hauptteils der Sinfonia BWV 188/1 (T. 1–248) basiert im Wesentlichen auf **C1**, unter Berücksichtigung der dort vielfach vorhandenen Lesarten *ante correcturam* unter Heranziehung von **C2** für einige Stellen, wo die Fas-

<sup>1</sup> *Cantaten auf die Sonn- und Fest-Tage durch das gantze Jahr, verfertigt durch Picandern* [Christian Friedrich Henrici], Leipzig 1728, S. 47–49. Vgl. Tatjana Schabalina, „'Texte zur Music' in Sankt Petersburg – Weitere Funde“, in: *Bach-Jahrbuch* 2009, S. 11–48.

<sup>2</sup> Das Wasserzeichen (NBA IX/1, Nr. 92) ist unter den Musikhandschriften von Bach und seinem Kreise singulär, erscheint aber auch noch in einem autographen Zeugnis vom 21. Mai 1729 (vgl. *Bach Dokumente*, Bd. 2, hrsg. vom Bach-Archiv, Leipzig, Kassel 1969, Nr. 65 – Datierung jedoch nicht ganz gesichert).

<sup>3</sup> Es gibt in der Niederschrift der beiden Arien keine Anknüpfungspunkte für eine parodierte Vorlage (vgl. auch die thematische Bezugnahme der ersten Arie auf die Sinfonia), wie Klaus Hofmann das für den Picander-Jahrgang als grundlegend unterstellt; vgl. sein Aufsatz „Anmerkungen zum Problem ‚Picander-Jahrgang‘“, in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, hrsg. von Ulrich Leisinger, Hildesheim 2002, S. 69–87.

<sup>4</sup> Mir ist kein zweites Beispiel einer solch engen Satzbeziehung in Bachs Kantatenwerk bekannt.

<sup>5</sup> Vgl. Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika*, Kassel 1984, S. 14f.

<sup>6</sup> Eine erste, fast vollständige Bestandsaufnahme gelang 1978 Ralph Schureck (mit Hilfe von Alfred Dürr): „The Restoration of a lost Bach Sinfonia for Organ and Orchestra, based on a Revised List of Sources for Cantata 188 and Related Works“, in: *Musicology* 5 (1979), S. 205–209.

<sup>7</sup> Als Digitalisat einsehbar unter: [www.bach-digital.de](http://www.bach-digital.de).

sung Carl Philipp Emanuels offenbar näher am Original für Violine – und damit mutmaßlich auch näher an der vorliegenden Sinfonia – bleibt. Das erhaltene Fragment zeigt, dass Bach hier die gleiche Instrumentation mit zwei Oboen, Taille (Englischhorn) und Streichern verwendete wie in BWV 146/1. Die Art und Weise, wie Bach dort und in anderen Kantatensinfonien mit obligater Orgel (BWV 35, 49 und 169 – alle im Herbst 1726 entstanden<sup>8</sup>) die neu hinzugekommenen Bläser im Satz integrierte, wurde zum Leitfaden der vorliegenden Rekonstruktion.<sup>9</sup> Dies betrifft vor allem eine Bereicherung bzw. Neuverteilung der begleitenden sechs Oberstimmen während der Solopassagen. Dabei kommt unvermeidlich ein subjektives Element ins Spiel, und der Herausgeber war deshalb bestrebt, eher zu wenig als zu viel zu bearbeiten.

Es gibt jedoch einen wichtigen Unterschied zwischen jenen vier Vergleichssinfonien und BWV 188/1, was daran liegen mag, dass es sich bei letzterer wohl um einen „Nachzügler“ innerhalb dieser exklusiven Werkgruppe handelt. Wie wiederum die Schlusstakte des Fragments zeigen, spielte die rechte Hand offenbar alle Ritornelle mit, während in den anderen Sinfonien dort immer Pausen notiert sind. Der letzte Takt zeigt auch, dass Bach die Solostimme – wie in BWV 146/1–2 – durchweg eine Oktave tiefer notierte, um mithilfe von 4'-Registrierung Töne über  $d^3$  der anzunehmenden Originalfassung für Violine erreichen zu können (in BWV 188/1 sind das T. 40, 95, 105, 234–236, 243–251, 254–255 und 258–259).<sup>10</sup> Es ist anzunehmen, dass Bach ab T. 263/Note 9 bis T. 282/Note 2 die Originallage wiedergibt. In der Geigenvorlage muss es ab T. 265 ohne Zweifel einen tiefliegenden Arpeggio-Abschnitt gegeben haben, der hier jedoch eine Oktave höher klingend erscheint.<sup>11</sup> Da es keinen Grund gibt anzunehmen, Bach habe hier zur 8'-Registrierung gewechselt,<sup>12</sup> impliziert dies, dass er hier ausnahmsweise

eine Oktavierung beabsichtigte, um somit kurz vor dem abschließenden *da capo* des Ritornells eine neue klangliche Dimension zu realisieren.

In der Sinfonia legt die 4'-Lage der Oberstimme eine größere Orgel mit zwei Manualen (und Pedal) nahe, denn die Unterstimme soll auf 8'-Basis (oder gar 16'?) registriert werden (wie in BWV 146/1). Die vorliegende Ausgabe berücksichtigt aber auch die Aufführungssituation mit einer einmanualigen (Truhen-)Orgel auf 8'-Basis mit Obergrenze  $d^3$ , gestützt auf die Anpassungen, die in BWV 1052 bzw. 1052a vorgenommen wurden. Der Organist kann sich somit, je nach Möglichkeit, zwischen einem Spiel aus der Partitur (für zwei Manuale) oder aus der Stimme (für ein Manual) entscheiden. An jenen Stellen, an denen die Oberstimme aus spieltechnischen Gründen auf zwei Hände verteilt werden muss, soll der Bass im Pedal (wohl angehängt an das 8'/16'-Begleitmanual) gespielt werden; es handelt sich um die T. 85ff., 138ff. und 265ff. In der einmanualigen „Fassung“ werden einige manualiter nicht greifbare Stütznoten weggelassen; sie sind ohnehin in der Bc-Stimme enthalten. Angesichts der klanglichen Dominanz der Oberstimme in den Ritornellen (Oboen und Violinen sind hier durchweg zu einer einzigen Stimme zusammengefasst; dazu kommt noch der Orgeldiskant) erscheint die Verwendung eines Fagotts zur Verstärkung des Basses wohl zwingend notwendig. Die in den Quellen fehlende Bezifferung wurde vom Herausgeber ergänzt (Satz 4 schreibt neben der obligaten Orgel ausdrücklich nur das Violoncello als Verstärkung des Basses vor; Bach sah in dieser Arie mit ihrer filigranen Dreistimmigkeit also offenbar keine Continuo-Ergänzung vor).

Die Erstausgabe der Kantate *Ich habe meine Zuversicht* erschien 1891 im 52. Band der Ausgabe der Bachgesellschaft, herausgegeben von Alfred Dörffel. Im Rahmen der Neuen-Bach-Ausgabe erschien die Kantate 1997, herausgegeben von Ulrich Bartels (NBA I/25).

Culemborg, im Mai 2017

Pieter Dirksen

<sup>8</sup> BWV 146 wird meistens gleichfalls auf 1726 datiert, aber 1727 oder 1728 käme auch in Frage; vgl. Werner Breig, „Zur Gestalt der Eingangs-Sinfonia von Bachs Kantate ‚Ich habe meine Zuversicht‘ (BWV 188)“, in: *Cöthener Bach-Hefte* 11 (2003), S. 41–60 (hier S. 54).

<sup>9</sup> Vgl. zu dieser Problematik grundlegend Werner Breig (wie Anm. 8), S. 51–60.

<sup>10</sup> Es fällt in diesem Zusammenhang auf, dass die damalige Orgel in der Nikolaikirche – der vermutliche Ort der Erstaufführung dieser Kantate – im Rückpositiv nicht weniger als vier 4'-Register aufgewiesen hat (Principal, Gemshorn, Quintaden und Viola da Gamba), dazu noch die unerlässliche Oktave 2'; vgl. Christoph Wolff und Markus Zepf, *Die Orgeln J.S. Bachs – Ein Handbuch*, Leipzig/Stuttgart 2006, S. 68.

<sup>11</sup> Die Doppelgriff-Passage von T. 265–280 lässt sich nur in 1. Lage unter Verwendung leerer Saiten spielen (Umfang:  $g-h^2$ ); vgl. Werner Breig, „Bachs Violinkonzert d-Moll“, in: *Bach-Jahrbuch* 1976, S. 7–34 (hier S. 17–19).

<sup>12</sup> Entgegen Werner Breig (wie Anm. 11, S. 14), der in T. 282 auf zweiter Zählzeit einen Wechsel von 8'- zu 4'-Registrierung vorschlägt. Bach notiert aber alle Noten dieses Taktes nachdrücklich unter einer Klammer, was einen Manualwechsel (und gar einen Registerwechsel) ausschließt. Vielmehr muss man annehmen, dass Bach in der lang aufgeschobenen Wiederkehr des Schlussritornells die Aufhellung der oberen Oktave des markanten Ritornellkopfes (die ersten neun Noten) durch die Orgel nachdrücklich gewünscht hat. Sie ist Folge des klanglichen Höherlegens des vorangehenden Arpeggio-Abschnitts. Im Kontext der Cadenza als Ganzes leuchtet dies ein: Orgel und Violine erreichen an deren Anfang (T. 250) den höchsten Punkt  $a^3$ , wonach über fallende Quinten von dieser hohen Lage aus nach unten sequenziert wird. In der Violinfassung wird in der anschließenden akkordischen Passage die „Normalität“ der tiefen Lage durch den ganz spezifischen Klangreiz der Bariolage-Technik kompensiert. Die Orgel hat diese klangliche Differenzierungsmöglichkeit nicht. Bach

legt somit die Akkordbrechungen der vorangehenden Sequenzpassage in die hohe Lage, wobei sogar kurz vor Einsatz des Schlussritornells noch höhere Spitzentöne erreicht werden ( $h^3$  und  $b^3$ ) und so eine der Violinfassung entsprechende Höhepunkt-Wirkung erzeugt wird.

## Foreword

The original title page of the cantata *Ich habe meine Zuversicht* (I have placed all my confidence) BWV 188, which bore its liturgical allocation, has been lost along with other parts of the original score (see below). It is, however, clear from the printed text<sup>1</sup> dated 1728 that the cantata was intended for the 21st Trinity Sunday and belongs to the so-called Picander annual cycle of cantatas. Consequently, it was probably first performed on 17 October 1728, although 6 November 1729 is also a possibility.<sup>2</sup> On both Sundays, the cantata performances took place in St. Nikolai's church in Leipzig.

Picander based his text only indirectly on the gospel reading for the Sunday (Healing by means of faith in Jesus, John 4:47–54) which he interpreted in the general sense as trust in God, and optimism in the face of distress and danger. This contrasting thought pervades the entire cantata. After a stormy *sinfonia* (movement 1), the first aria (movement 2) conveys reflective tranquility and optimism which is only temporarily clouded by doubts in the B section. What is remarkable is not only the identical meter of the first two movements (3/4 meter) but also the fact that they both open with the same distinctive rhythm. Since the source of the aria clearly represents a draft copy,<sup>3</sup> it must be assumed that the thematic link between the two movements was deliberate.<sup>4</sup> A pronounced contrast is, however, established at the same time: on the one hand, by means of the major/minor polarity and on the other hand, by means of the style. In contrast to the dramatic reflection of Vivaldi's early concerto style in the *sinfonia*, the aria is composed in the most modern "galant" style. It is a Polonaise with a relaxed, folk-song attitude (cf. the soft phrase ending in the second measure). However, there is also a remarkably close relationship to the Sarabande from the *5th English Suite* BWV 810 (around 1720); in any event, a moderate tempo is implied.

The central contrasting thought of this cantata is also represented in the two recitatives (movements 3 and 5) and even in the closing chorale – most clearly in the recitative no. 5 which is accompanied by strings. Here, the "Macht der Welt" (worldly power) is very succinctly juxtaposed with eternal trust in God. This is also true of the sermon-like recitative no. 3 with its wealth of imagery

and an arioso setting of the well-known words of Jacob from Genesis 32:26 "Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" (I will not let thee go, except thou bless me). The second aria, on the other hand, is clearly contrasted to the first: major instead of minor, normal scoring for oboe and strings as opposed to an accompaniment consisting exclusively of solo organ and violoncello, folk-song character and periodic structure in contrast to a sophisticated and purely polyphonic style. However, this is the only vocal movement which displays a homogenous affect: the intricate three-voice setting serves to express "Kreuz und Pein" (Cross and suffering) in an unexplicable ("unerforschlich") manner.

There are idiosyncratic problems with respect to the transmission of this cantata. Firstly, the original set of parts is lost. Secondly, the autograph score (source **A**) has only survived in an extremely mutilated and fragmented form. The first ten pages containing the largest part of the *sinfonia* were removed, probably already in the 18th century. It is presumed that the score belonged to Wilhelm Friedemann Bach's part of the inheritance and that he kept the *sinfonia* for his own use (with the exception of the final section including the written-out cadence which he could easily have improvised himself), detaching the pages containing the vocal section (pages 11–18, i.e., movements 2–5) to auction them in 1774.<sup>5</sup> The fragment of the score that must have remained in the possession of the oldest Bach son – pages 1–10 – has remained lost to the present day. During the 19th century, after several copies had been made (cf. sources **B**), the partial score was divided once more. The score was cut into single pages, evidently with the intention of creating "Bach relics," and four of these pages were further cut into two or three segments. The altogether 14 fragments found their way into different collections. It is all the more astonishing that, quite apart from the *sinfonia*, only one segment containing two systems (altogether five measures) of the last aria has not reappeared to date.<sup>6</sup> The remaining 13 fragments can presently be found distributed over ten locations (cf. Critical Report).

As can be seen from the preserved final measures of the *sinfonia* (mm. 249–282) in the source,<sup>7</sup> this movement is based on the last movement of a lost Violin Concerto in D minor by Bach which has only survived in its entirety in the shape of two arrangements for harpsichord: one by Bach himself (BWV 1052, autograph score; source **C 1**) and the other by his son Carl Philipp Emanuel Bach (BWV 1052a, set of parts; source **C 2**). In addition, the first two movements are known to us in an arrangement for organ from the cantata BWV 146. The present reconstruction

<sup>1</sup> *Cantaten auf die Sonn- und Fest-Tage durch das gantze Jahr, verfertigt durch Picandern* [Christian Friedrich Henrici], (Leipzig, 1728), pp. 47–49. Cf. Tatjana Schabalina, "'Texte zur Music' in Sankt Petersburg – Weitere Funde," in: *Bach-Jahrbuch* 2009, pp. 11–48.

<sup>2</sup> The watermark (NBA IX/1, no. 92) is singular among the autographs of Bach and his circle; however, it also appears in one other autograph testimonial of 21 May 1729 (see *Bach Dokumente*, vol. 2, ed. by Bach-Archiv, Leipzig, Kassel, 1969, no. 65 – the date, however, is not entirely certain).

<sup>3</sup> In the manuscripts of the two arias, there is no evidence suggesting a parodied model (cf. also the thematic reference of the first aria to the *sinfonia*), something that Klaus Hofmann assumes to be fundamental with regard to the Picander annual cycle; cf. his essay "Anmerkungen zum Problem 'Picander-Jahrgang'," in: *Bach in Leipzig – Bach und Leipzig. Konferenzbericht Leipzig 2000*, ed. by Ulrich Leisinger, (Hildesheim, 2002), pp. 69–87.

<sup>4</sup> I know of no other example of such a close relationship between two movements in Bach's cantata oeuvre.

<sup>5</sup> Cf. Gerhard Herz, *Bach-Quellen in Amerika*, (Kassel, 1984), pp. 14f.

<sup>6</sup> In 1978, Ralph Schureck (with the help of Alfred Dürr) succeeded in making the first, almost complete inventory: "The Restoration of a lost Bach *Sinfonia* for Organ and Orchestra, based on a Revised List of Sources for Cantata 188 and Related Works," in: *Musicology* 5 (1979), pp. 205–209.

<sup>7</sup> Can be viewed in digital form on: [www.bach-digital.de](http://www.bach-digital.de)



of the missing main section of the sinfonia BWV 188/1 (mm. 1–248) is essentially based on **C 1** – taking into consideration the frequent instances of readings ante correcturam – and consulting source **C 2** for several passages in which Carl Philipp Emanuel's version evidently remains closer to the original violin version and thus, presumably, closer to the present sinfonia. The extant fragment reveals that Bach used the same instrumentation here as in BWV 146/1: two oboes, taille (English horn), and strings. The manner in which Bach integrated the newly added wind players into the setting – here and in other cantata sinfonias with obbligato organ (BWV 35, 49 and 169, all composed in the fall of 1726<sup>8</sup>) – became the guiding principle for the present reconstruction.<sup>9</sup> This particularly concerns the enrichment or redistribution of the six accompanying upper voices during the solo passages. There is, inevitably, an element of subjectivity involved here; consequently, the editor strove to intervene too little rather than too much.

There is, however, an important difference between those four comparable sinfonias and BWV 188/1, possibly because the latter is something of a “latecomer” within this exclusive group of works. As is once again evidenced by the final measures of the fragment, the right hand clearly plays all the ritornelli as well, whereas it is always tacet in the other sinfonias. The last measure also shows that Bach notated the solo part one octave lower throughout (like in BWV 146/1–2), in order to be able to play those notes from the presumed original violin version which were higher than *d*<sup>3</sup> with the aid of a 4' registration (in BWV 188/1, these are found in mm. 40, 95, 105, 234–236, 243–251, 254–255 and 258–259).<sup>10</sup> It can be assumed that Bach notated the original register from m. 263/9th note to m. 282/2nd note. Without doubt, there must have been an arpeggio section in a low register in the violin model from m. 265 onwards which, however, appears here one octave higher at concert pitch.<sup>11</sup> Since there are no grounds for the assumption that Bach changed to an 8' registration at this point,<sup>12</sup> it implies that he intended

an octave transposition by way of exception in order to achieve a new dimension of sonority shortly before the closing *da capo* of the ritornello.

In the sinfonia, the range of the 4' upper voice suggests a larger organ with two manuals (and pedals), since – as in BWV 146/1 – the lower voice should be registered on an 8' (or even 16'?) basis. However, the present edition also takes into account a performance situation involving a one-manual (chest) organ on 8' basis with *d*<sup>3</sup> as the highest note, based on the adaptations that were implemented in BWV 1052 or in 1052a. The organist can thus decide to use either the score (for two manuals) or the part (for one manual), according to the resources available. For those passages in which the upper voice must be divided between two hands for technical reasons, the bass should be played on the pedals (probably coupled to the 8'/16' accompanying manual); this concerns mm. 85ff, 138ff and 265ff. In the single-manual “version,” some supporting notes that cannot be reached by the hands are left out; they are in any case present in the continuo part. In light of the sonorous dominance of the upper voice in the ritornelli (in addition to the organ descant, the oboes and violins are combined into a unison part throughout), the addition of a bassoon to reinforce the bass seems absolutely essential. The figuring absent from all sources has been supplied by the editor (for movement 4, in addition to the obbligato organ, only the violoncello is expressly prescribed as reinforcement of the bass line: clearly, Bach saw no need for a continuo reinforcement in this aria with its filigree three-voice texture).

The first edition of the cantata *Ich habe meine Zuversicht* was edited by Alfred Dörffel and published in 1891 in the 52nd volume of the Bachgesellschaft complete edition. Within the framework of the Neue Bach Ausgabe, the cantata was published in 1997, edited by Ulrich Bartels (NBA I/25).

Culemborg, May 2017

Pieter Dirksen

Translation: David Kosviner

<sup>8</sup> BWV 146 is usually also dated 1726, but 1727 or 1728 would also be possible; cf. Werner Breig, “Zur Gestalt der Eingangs-Sinfonia von Bachs Kantate ‘Ich habe meine Zuversicht’ (BWV 188),” in: *Cöthener Bach-Hefte* 11 (2003), pp. 41–60 (here: p. 54).

<sup>9</sup> With respect to this issue, cf. fundamentally Werner Breig (see footnote 8), pp. 51–60.

<sup>10</sup> In this connection it is remarkable that the organ of that time in St. Nicolai's church – presumably the location of the first performance of this cantata – contained no fewer than four 4' registers in its Rückpositiv (Principal, Gemshorn, Quintadena and Viola da Gamba), in addition to the indispensable 2' Octave; cf. Christoph Wolff and Markus Zepf, *Die Orgeln J.S. Bachs – Ein Handbuch*, (Leipzig/Stuttgart, 2006), p. 68.

<sup>11</sup> The double-stop passage in mm. 265–280 can only be played in 1st position using open strings (range: *g*–*b*2); cf. Werner Breig, “Bachs Violinkonzert d-Moll,” in: *Bach-Jahrbuch* 1976, pp. 7–34 (here: pp. 17–19).

<sup>12</sup> In contradiction to Werner Breig (see footnote 11, p. 14), who suggests a change from 8' to 4' registration on the second beat of m. 282. However, Bach emphatically notated all the notes of this measure under one bracket, which rules out a change of manual (or, indeed, a change of register). On the contrary, it must be assumed that Bach expressly intended for the organ to brighten the upper octave of the distinctive opening of the ritornello (the first nine notes) after the long delayed appearance of the closing ritornello. It is a sonorous consequence of the upward transposition of the preceding arpeggio section. This makes sense within the context of the cadenza as a whole: at its beginning (m. 250), organ and violin reach the highest note *a*<sup>3</sup>, after which there is a downward movement from this high

register in sequences of descending fifths. In the subsequent arpeggio passage of the violin version, the “normality” of the low register is compensated by the very specific sonority of the bariolage technique. This option of tone-color distinction is not available on the organ. Bach therefore transposed the arpeggios of the preceding sequential passage into the upper register, thus – shortly before the entry of the closing ritornello – reaching even higher pitches (*b*<sup>3</sup> and *b* flat<sup>3</sup>) and creating a climactic effect analogous to that of the violin version.

*I have placed all my confidence*

## Johann Sebastian Bach

## 1. Sinfonia

The image shows a musical score for the hymn "Der Herr ist mein Fels in der Not". It is a three-part setting for voices and piano. The score is written on ten staves. The first three staves are for the voices: Soprano (S), Alto (A), and Tenor/Bass (T/B). The remaining seven staves are for the piano accompaniment. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "a 2". The score includes a large, diagonal watermark that reads "PROBEPA" and "Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Qualität". At the bottom of the page, there are some small numbers: 6, 5, 5, 4, 3, which likely refer to page numbers or measures.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 28 min.

© 2017 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.188

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](http://www.carus-verlag.com)

Urtext  
reconstructed and edited by

English version by Robert Scandrett

10

6b — # 6 6 6 5 4 # 6

15

5 4 3 6 5 4 3 6 5 4 3 — 6



7 6 # 6 4 2

6 4 2 5 6 4 2 # 6

30

a 2

30

*f*

*f*

*f*

6 5<sup>+</sup> 6 6 5 6 6

34

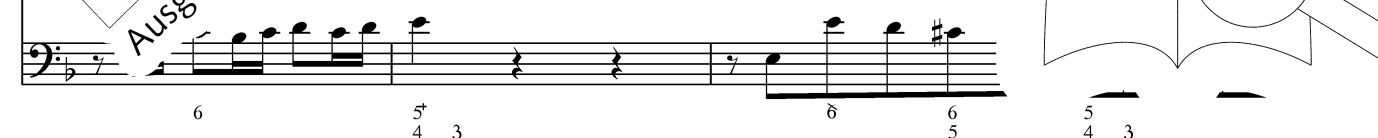
34

5 4 3 5<sup>+</sup> 5<sup>+</sup> 5<sup>+</sup>

38



42





54

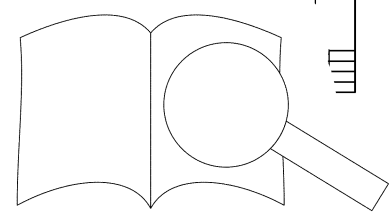
*f* *f* *f* *a 2*

6 6 5 3

58

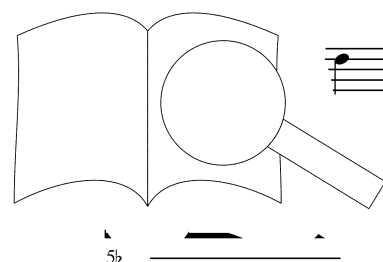
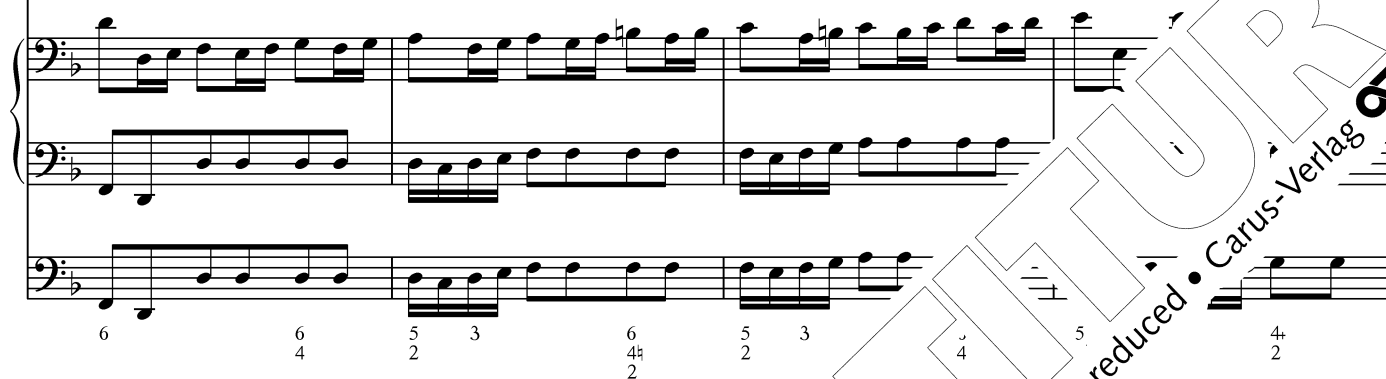
*f*

6 7<sup>b</sup> 6 5 5 4 4 4





62



70

6 $\flat$  5 $\sharp$  4 $\flat$  6 6 5 $\sharp$  4

*p* *p* *p* *p* *tr* *p*

75

5 4 3 6 5 5 4 3 6

*f* *f* *f* *f* *f* *f*

79

*p* *f*

80

*p* *f*

81

*p* *f*

82

*p* *f*

6b

4 2

83

*p* *f*

84

*p* *f*

85

*p* *f*

86

*p* *f*

[Ped.]

6 6 5 4 #

*p*

First system of music, measures 87-90. The top staff (treble clef) has a melodic line starting in measure 90 with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff (bass clef) has a bass line.

Second system of music, measures 91-94. The top two staves (treble clef) have a melodic line. The bottom two staves (bass clef) have a bass line.

Third system of music, measures 95-98. The top two staves (treble clef) have a melodic line. The bottom two staves (bass clef) have a bass line.

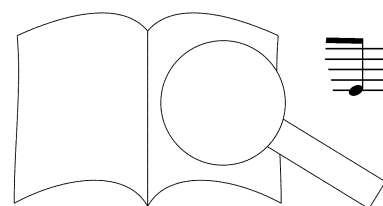
Fourth system of music, measures 99-102. The top staff (treble clef) has a melodic line. The bottom staff (bass clef) has a bass line.

Fifth system of music, measures 103-106. The top two staves (treble clef) have a melodic line. The bottom two staves (bass clef) have a bass line.

Sixth system of music, measures 107-110. The top two staves (treble clef) have a melodic line. The bottom two staves (bass clef) have a bass line. The system includes a [Man.] marking and a magnifying glass icon.

[Ped.]

*p*





103

107

6

#

111

111

112

113

114

*f*

*f*

115

115

116

117

118

*f*

*f*

*f*

6 6 6 6

5 5 5 5

6 b 6 6 6 5

5 4 3 b 5b

127

6b 5 4 2 6 6

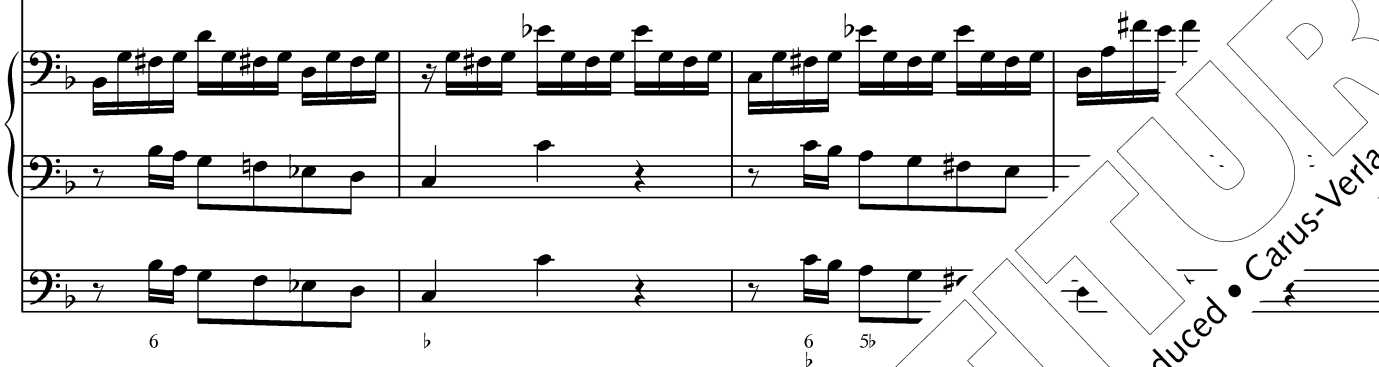
*p*

131

7 6 6

*p*

135



139





143

a 2

5  
4

6  
4

6

147

6 $\flat$   
4

6  
5 $\flat$

6  
4

$\flat$

6 5 $\flat$  6 $\flat$  5 6 5

7 $\flat$  6 6 $\flat$  6 5 $\flat$  5 3



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

175

175

*p*

*p*

*p*

*tr*

*p*

4 6 6 5 4 4

2

6

6

5

4

4

6

6

179

179

*f*

*p*

*f*

*p*

5 6 6 3

4

b

4b

3

b



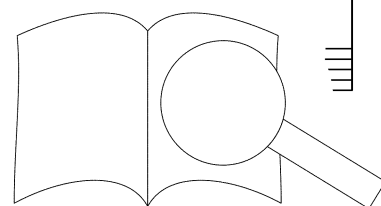
187

*p*

*p*

[illegible]

A musical score for the song 'Der alte Mann'. It features three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, and two piano accompaniment lines in bass clef. The piano part includes a bass line and a right-hand line with chords. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the next two lines. The lyrics are written below the piano accompaniment. A large, faint watermark 'PRO' is visible across the top left of the page.



191

195

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

199

Musical score for measures 199-202. The score is written for a piano and a vocal line. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, accompanimental line in the left hand. The vocal line consists of a single melodic line with a few notes in measures 199-201, followed by a rest in measure 202. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

203

Musical score for measures 203-206. The score is written for a piano and a vocal line. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, accompanimental line in the left hand. The vocal line consists of a single melodic line with a few notes in measures 203-205, followed by a rest in measure 206. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

207

*p* 6

211

*f*

*f*

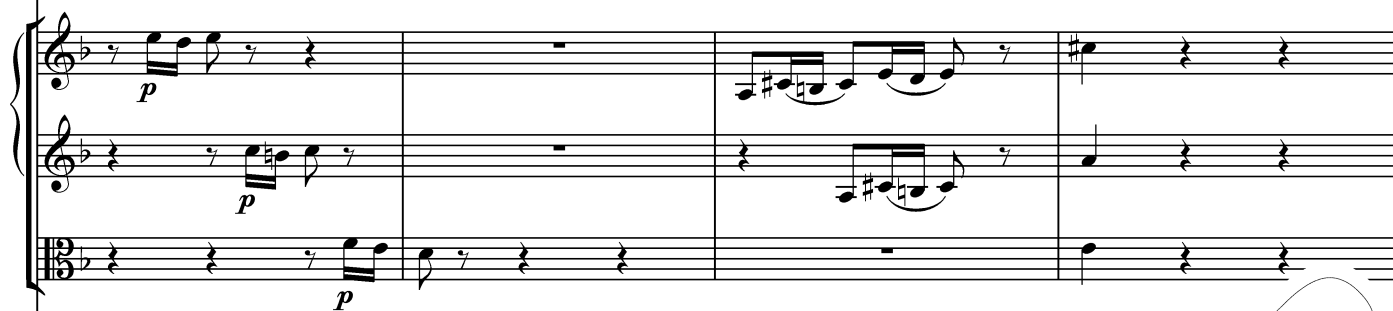
*f* 6 6 5 3  
5 4 3

6 5

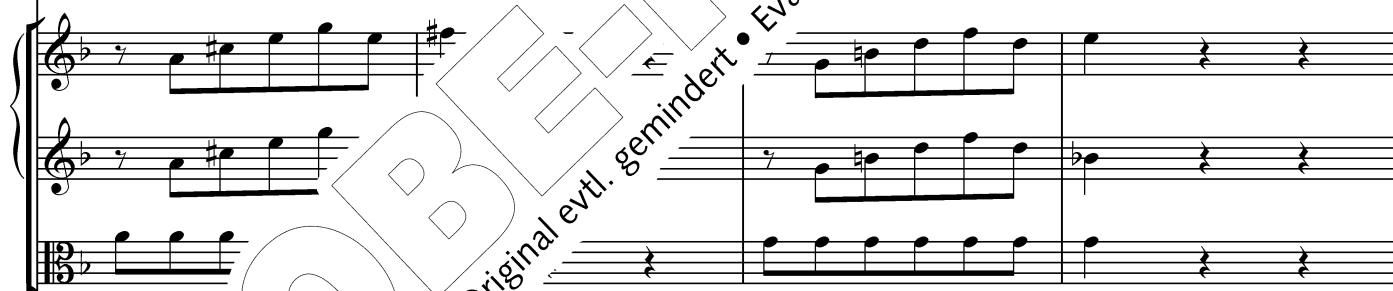
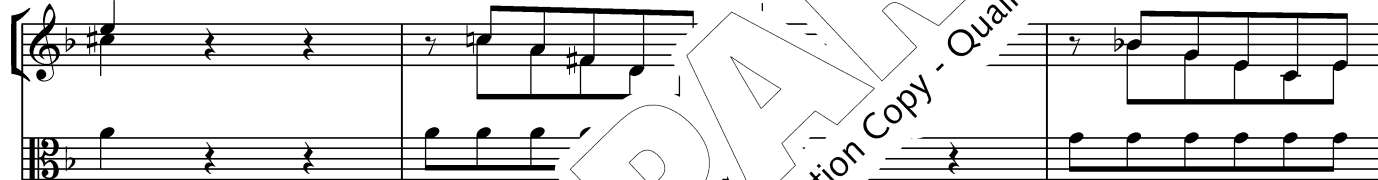


[illegible]

231



235



6  
4<sup>+</sup>  
2

7<sup>h</sup>

#

6  
4<sup>+</sup>  
2

7<sup>b</sup>

239

6 4 2

6 6 $\flat$  5

6 4 2

243

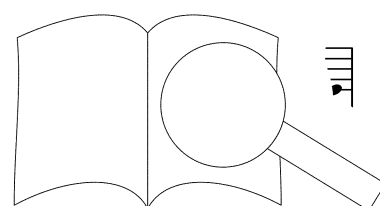
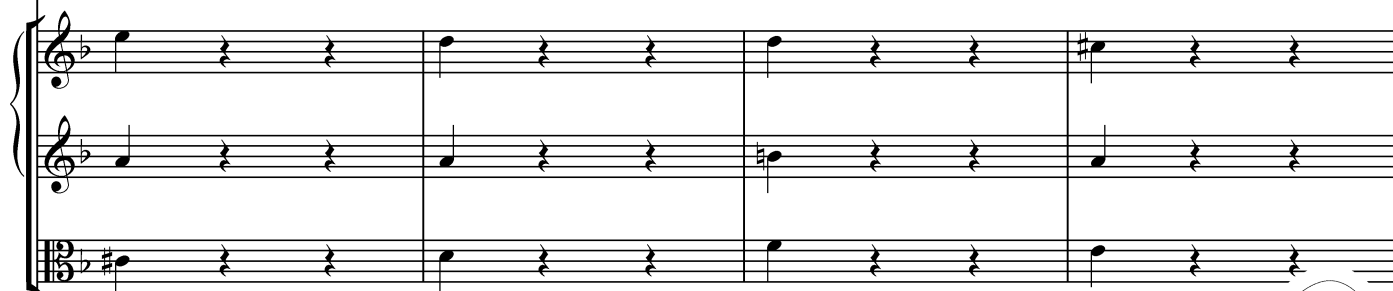
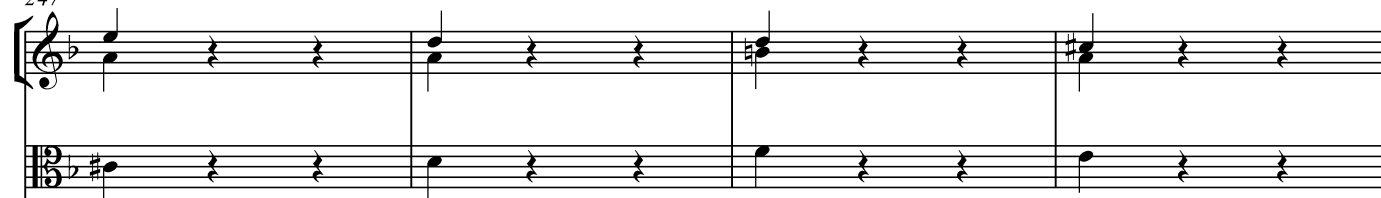
6 4 2

6

6 5



247



263

Cont. [Ped.]

# 7/4 2/4

267

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

271

5/4 7 6

275

7 # 7/4 2/4 4

279

a 2

7 4 2b

7 #

an.

283

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

286 a 2

Musical score for measures 286-290. The score is written for a piano and a vocal line. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) and the vocal line is a single staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'a 2'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. A large diagonal watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid across the score. The Carus-Verlag logo is visible in the bottom right corner of the first system.

290

Musical score for measures 290-300. The score is written for a piano and a vocal line. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) and the vocal line is a single staff (treble clef). The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. A large diagonal watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid across the score. The Carus-Verlag logo is visible in the bottom right corner of the first system.

## 2. Aria

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Continuo

6

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

tr

tr

tr

6 5 4 9 5 6 5 3 6 5 4b 2 6 6 6

11

tr

tr

tr

tr

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

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



8 Zu - ver-sicht auf den ge-treu-en Gott ge-richt, da ru - het mei - ne  
con - fi - dence in the righ-teous and faith - ful God, where firm - ly rests my

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

8 Hoff-nung fes - te, ich Zu - ver-sicht auf den  
hope se - cure - ly, I con - fi - dence in the

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

8 neu - en Gott ge-richt, da ru -  
and faith - ful God, where firm

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



40

ich ha - be mei-ne  
I have placed all my

5 6 6 6 6 5

44

Zu - ver - sicht  
con - fi - dence

auf der  
in the

icht,  
God,

da ru - het mei - ne  
where rests my hope se -

6 7<sup>b</sup> 6 6 5

48

ung,  
ly,

da ru - het mei - ne Hoff - nung,  
where rests my hope se - cure - ly,

7 6 7

44

Carus 31.188



Hoff-nung, cure - ly; mei - ne rests my Hoff - - nung fes - te, se - cure - ly; ich ha - be mei - ne Zu - ver - I have placed all my con - fi -

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

sicht auf den ge - treu - en G... dence in the righ - teous and

7 6 6 7 5 3 5 b

ne Hoff-nung fes - te, da ru - my hope se - cure - ly, where für

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

64

6 6 5 6 4 2 7 6 7

68

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

73

6 5 6 6 6 6 9 5 6 3 6 5 6 4 2

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

Wenn al - les bricht, fällt, wenn nie - mand  
If all should break, fail, if none are

nd Glau - ben hält, so - ist doch  
their trust be - tray, God still will

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

te.  
be.

Wenn al - les bricht,  
If all should break,

wenn al - les  
if all should

7b

fällt,  
fail,

wenn nie - mand Treu  
if none are — true,

a.

so ist doch Gott der  
God still will al - ways

5b 6 7b 5b

6 4# 2

b 5b 6 5 3

ler - bes - te, — so — ist doch Gott der Al -  
ful be, — God still will al - ways faith

6 5 5b — 4 7 5b 6 b

6 4 7 5#

Da capo

### 3. Recitativo

Basso

Gott meint es gut mit je - der - mann, auch in den al - ler - größ - ten  
 God means but good for all man - kind, even in the times of dark - est

Continuo

6 7 8 6 8  
 4 4 3 6 8  
 2

3

Nö - ten. Ver - bir - get er gleich sei - ne Lie - be, so denkt sein  
 tri - al. Though it may seem he hides his fa - vor, yet in

6

5

Herz doch heim - lich dran, das kann er nie - mals nicht ent  
 heart of hearts, he cares, his love for us will nev - e

7 8

7

mich der Herr auch tö - ten, so hoff ich ein er - zürn - tes An - ge - sicht ist  
 will is that I die, yet will an - ger clouds his coun - te - nance, it

6 4+ 2 6 8

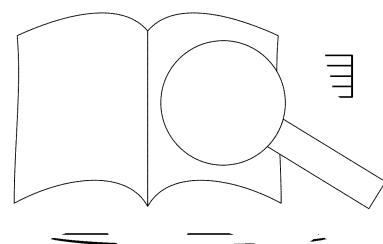
10

an - ders nicht, A - ke trü - be, sie hin - dert nur den Son - nen -  
 will not, pass - ing cloud which on - ly brief - ly blocks the

8 b

- mit durch ei - nen sanf - ten Re - gen der Him - mel  
 and with it brings the gen - tle rain, heav - en's bless - ing

6 7b



14

rei - cher mö - ge sein. Der Herr ver - wan - delt sich in ei - nen  
 fer - tile might be - come. The Lord as - sumes a vis - age which is

6 $\flat$  6 5 4 3 6 4 2

16

Grau - sa - men, um des - to tröst - li - cher zu schei - nen. Er will, er  
 fright - en - ing, to make his com - fort seem more gra - cious. He will not, he

7 # 6

18

kanns nicht bö - se mei - nen. Drum I'll 1. him er  
 could not wish us e - vil. I'll 1. him er

6 4 2 6 $\sharp$  5 4 # 6 6

21

seg - ne mich denn, drum lass ich seg - ne mich denn, er  
 til I am blest. I'll not let til I am blest, un -

7 5 6 4 2 6 6 6 $\flat$  4 2

24

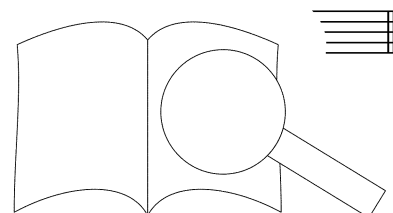
seg - ne mich denn, drum  
 til I am blest, I'll

6 6 5 6 6 3

28

seg - ne mich denn.  
 go, un - til I am blest.

3 6 6 6 5 3 6 6 3



## 4. Aria

Alto

Organo obbl.

Violoncello

3

5

7

Un - er - forsch - - - lich ist - die Wei - se,  
In - ex - pli - - - cable is - the man - ner

wie - der - Herr - die - Sei - - - nen -  
by - which - God - does - lead - - - his -

un - - - lich ist - die -  
in - - - cable is - the -

- wie - der - Herr - die - Sei - - - nen, die - Sei - - - nen -  
- by - which - God - does - lead, - - - does - load - - - his -



17

führt, — un — er — forsch — lich ist — die  
own, — in — ex — pli — cable is — the

19

Wei — se, wie — der Herr — die — Sei —  
man — ner by — which God — does — lead —

21

führt, — er — forsch —  
own, — ex — pli —

23

ei — se, wie — der Herr — die — Sei —  
man — ner, by — which God — does — lead —

25

- - - nen führt, die Sei - nen, der  
his own, his own, which

27

Herr die Sei - nen führt.  
God does lead his own.

29

31

Sel - ber un - ser Kreuz und Pein muss zu  
Even our cross and bit - ter pain in the

33

un - serm Bes - ten sein, un - ser Kreuz und Pein, un - ser  
 end will be our gain, even our cross and pain, even our

35

Kreuz und Pein muss zu un - serm Bes - ten sein  
 cross and pain in the end will be our gain

37

sei - nes Na - mens Prei -  
 hon - or to his name,

39

se,

41

sel - ber un - ser Kreuz und Pein muss zu un - serm Bes - ten  
 even our cross and bit - ter pain in the end will be our

43

sein und zu sei - nes Na - mens Prei - - -  
 gain, and bring hon - or to his name,

45

- - - se, a - mens Prei - - -  
 his name.

47

- se.

Un - er - forsch -  
In - ex - pli -

- lich ist die Wei - se, der Herr die  
- cable is the man - , which God does

führt, un - er -  
is own, ex -

57

forsch - - lich ist \_\_\_\_\_ die Wei - - se, wie der Herr die  
pli - - cable is \_\_\_\_\_ the man - - ner by which God does

59

Sei - nen, die Sei - nen führt, \_\_\_\_\_ un - er - forsch - lich  
lead his own, does lead his own, in ex - pli - cable

62

Wei - se, wie der Herr \_\_\_\_\_ führt,  
man - ner by which Herr own,

65

ch - - - lich cable ist \_\_\_\_\_ die Wei - se, wie \_\_\_\_\_  
the man - - ner by \_\_\_\_\_

58

Carus 31.188

67

der Herr die Sei - - - nen führt,  
 which God does lead his own,

69

die Sei - nen, der Herr die Sei - nen führt.  
 his own, which God does lead his own.

71

74

## 5. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

Die Macht der Welt ver - lie - ret sich.  
The world's great pow'r shall pass - a - way.

7

3

Wer kann auf Stand und  
Who can re - ly on

Gott a - ber  
But God, our

6

5

ewig - lich. Wohl al - len, die auf ihn  
nev - er change, well are they who place their trus

6 5 6 4 2 6 7 6 6 4 5



# 6. Choral

Violino I  
Oboe I  
Soprano

Auf mei - nen lie - ben Gott trau ich in Angst und Not; er  
In my be - lov - ed God I trust in in time of need; he

Violino II  
Oboe II  
Alto

Auf mei - nen lie - ben Gott trau ich in Angst und Not; er  
In my be - lov - ed God I trust in in time of need; he

Viola  
Taille  
Tenore

Auf mei - nen lie - ben Gott trau ich in Angst und Not; er  
In my be - lov - ed God I trust in in time of need; he

Basso

Auf mei - nen lie - ben Gott trau ich in Angst und Not; er  
In my be - lov - ed God I trust in in time of need; he

Continuo

6 6 # 5 6 6 9 8 6 5

5

kann mich all - zeit ret - ten aus Trüb - sal, Angst und ein  
is my sure foun - da - tion, from trou - ble, fear and stands

kann mich all - zeit ret - ten aus Trüb - sal, Angst und ein  
is my sure foun - da - tion, from trou - ble, fear and stands

kann mich all - zeit ret - ten aus Trüb - sal, Angst und ein  
is my sure foun - da - tion, from trou - ble, fear and stands

kann mich all - zeit ret - ten aus Trüb - sal, Angst und ein  
is my sure foun - da - tion, from trou - ble, fear and stands

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

9

Un - glück kann den, steht alls in sei - nen Hän - den.  
read - y to me, with in his hands I rest now.

Un - glück kann den, steht alls in sei - nen Hän - den.  
read - y to me, with in his hands I rest now.

Un - glück kann den, steht alls in sei - nen Hän - den.  
read - y to me, with in his hands I rest now.

Un - glück kann den, steht alls in sei - nen Hän - den.  
read - y to me, with in his hands I rest now.

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



63

### 3. Recitativo

Satzüberschrift *Recit.*

- |     |        |  |
|-----|--------|--|
| 1f. | Bc     | <b>A</b> mit vereinzelt originaler Bezifferung |
| 18  | B 2    | <b>A</b> : <i>d</i> statt <i>e</i>             |
| 22  | Bc 3–4 | unleserlich. SBA folgt Sequenz Bc, T. 20f.     |

### 4. Aria

Satzüberschrift *Aria l'Organo Solo è Alto*. Weitere Besetzungsangaben über 2. System: *Violoncello*. Taktzeichen in Vc-System: **C**, in Alto- und Organo-Stimme: **C**.

Orgelstimme in **A** ein Ton tiefer (d-Moll); die Angaben unten beziehen sich auf e-Moll.

Die in **A** fehlenden Takte 30–32a und 43b–45 sind nach **B 1** ergänzt.

- |    |                     |   |
|----|---------------------|---|
| 9  | Org r.H.            | <b>A</b> : Legatobogen über 1–3 statt 4–5 (vgl. aber 9–10)  |
| 11 | Org r.H. 6–8<br>A 7 | <b>A</b> mit falscher Triolenangabe unleserlich. SBA folgt Parallelstelle T. 54   |
|    | Bc 5                | unleserlich. SBA folgt Vc   |
| 13 | Org r.H. 3          | <b>A</b> : Sechzehntel  |
| 29 | Org l.H. 1–4        | unleserlich. SBA ergänzt analog Vc  |
| 32 | Org r.H. 6–8        | <b>A</b> : unklar ob Triole oder zwei 32-tel, 16-tel; Entscheidung zugunsten letzterer Lesart wegen <b>B 1</b>  |
| 35 | Org r.H. 9          | <b>A</b> : <i>h</i> <sup>1</sup>  |
| 40 | Org r.H. 3–5        | unleserlich. SBA folgt Parallelstelle T. 13   |
| 43 | Org r.H. 4–5        | schwer leserlich in <b>A</b> ; <b>B 1–3</b> (und die bisherige Ausgaben) haben alle <i>d</i> <sup>2</sup> – <i>e</i> <sup>2</sup> . Diese Lesart verursacht aber einen offenen Quintklang mit Verdoppelung des Quinttons, was in diesem ganz auf umkehrten Kontrapunkt gerichteten fremd anmutet. |
| 43 | Vc, Org l.H. 2–5    | in <b>A</b> unklar; SBA folgt   |
| 47 | A 10                | Ornament nicht g  |
| 53 | Org                 | schwer leserlich. SBA, stelle T. 10   |
| 73 | Org r.H. 1–3        | in <b>A</b> (und tie-ole  |

### 5. Recitativo

Satzüberschrift *Recit.*

- |   |             |   |
|---|-------------|---|
| 1 | VI I/II, Va | ...rag (Lesart ... <i>h</i> <sup>1</sup> , Va nur <i>d</i> <sup>1</sup> ) |
| 1 | VI I        | ...elpause  |

### 6. Choral

Satzüberschrift ... auf Textincipit („Auf meiner ...“). Ergänzt nach den Gesangbüchern ... Besetzung. Colla-Parte Begleitung ... wahrscheinlich, der Bläser aus dem 1.

**A**: # fehlt

