

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Komm, du süße Todesstunde**

Come, sweet death, thou blessed healer

BWV 161

Kantate zum 16. Sonntag nach Trinitatis  
für Soli (AT), Chor (SATB)

2 Blockflöten, 2 Violinen, Viola und Basso continuo  
herausgegeben von Uwe Wolf

Cantata for the 16th Sunday after Trinity  
for soli (AT), choir (SATB)

2 recordes, 2 violins, viola and basso continuo  
edited by Uwe Wolf

English version by Henry S. Drinker

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

Partitur / Full score



---

Carus 31.161

# Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
1. Aria (Alto) Komm, du süße Todesstunde <i>Come, sweet death, thou blessed healer</i>	7
2. Recitativo (Tenore) Welt! deine Lust ist Last <i>World, all thy joys are brief</i>	14
3. Aria (Tenore) Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfassen <i>Ah what rapture mine, at last to gain salvation</i>	15
4. Recitativo (Alto) Der Schluß ist nun gemacht <i>I hear my last hour knell</i>	21
5. Chorus Wenn es meines Gottes Wille <i>If my God today shall will it</i>	25
6. Choral Der Leib zwar in der Erden <i>Tho' worms our flesh devour</i>	34
Kritischer Bericht	37

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 31.161), Studienpartitur (Carus 31.161/07),  
Klavierauszug (Carus 31.161/03),  
Chorpartitur (Carus 31.161/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.161/19).

The following performance material is available for this work:  
full score (Carus 31.161), study score (Carus 31.161/07),  
vocal score (Carus 31.161/03),  
choral score (Carus 31.161/05),  
complete orchestral material (Carus 31.161/19).

## Vorwort

Die Kantate „Komm, du süße Todesstunde“ BWV 161 wurde wahrscheinlich am 27.9.1716, dem 16. Sonntag nach Trinitatis, in der Weimarer Schlosskirche erstmals aufgeführt. Der Text entstammt dem Kantatenjahrgang „Evangelisches Andachts-Opffer“ des Weimarer Oberkonsistorial-Sekretärs Salomon Franck. Dieser Jahrgang war für 1715 gedichtet worden, wurde jedoch in diesem Jahr nur unvollständig musiziert. Am 1.8.1715 starb nämlich der auf Reisen befindliche Prinz Johann Ernst von Sachsen Weimar; am 11.8. wurde daraufhin eine Landestrauer verkündet. Diese ließ bis zum 10.11.1715 auch die Figuralmusik in der Hofkirche verstummen.<sup>1</sup> Die 1715 nicht erklangenen Kantatentexte – darunter auch derjenige von BWV 161 – wurden erst im Folgejahr 1716 vertont und zu Gehör gebracht.<sup>2</sup>

Der Predigttext zum 16. Sonntag nach Trinitatis, die Auferweckung des Jünglings zu Nain (Lukas 7,11–14), spiegelt sich in der Kantatendichtung Francks nur indirekt wider: In einer in jener Zeit verbreiteten Auslegung dieser Bibelstelle wird die Auferweckung des Toten als Gleichnis für die Auferstehung der Gläubigen gesehen; sie bringt den Gläubigen Jesus nahe, so wie die Auferweckung den Jüngling zu Nain. Um ihr nahe zu kommen, wird der baldige Tod gewünscht. In Francks Kantatentext steht somit weniger die Auferweckung des Jünglings als vielmehr eine fromme Todessehnsucht im Mittelpunkt. Der von Frömmigkeit und Jesussehnsucht geprägte Text enthält dabei manche Anspielung, die sich nur einem ausgesprochen bibelfesten Hörer erschließt. Besonders schwer verständlich ist das Bild „Honig aus des Löwen Munde“ in Satz 1. Franck spielt hier auf die Geschichte von einem Honig gebenden Bienen-schwarm im Aas des von Simson erschlagenen Löwen an (Richter 14, 5–9), die als Gleichnis für die Süße des eigenen Todes gesehen wird.

Der Kopfsatz entspinnt sich in Bachs Vertonung als Quintettsatz der beiden Flöten mit dem Alt und der Orgel, wobei der Orgel neben dem Bass noch eine obligate Diskantstimme zugewiesen ist: In dieser lässt Bach mit der Registeranweisung „Sesquialtera“ den Choral „Herzlich tut mich verlangen“ erklingen und gibt damit der Jesussehnsucht des Franckschen Textes eine musikalische Entsprechung. Dieser Choral kehrt nicht nur im Schlusssatz der Kantate wieder, sondern sein melodisches Material bildet

auch den Ausgangspunkt für die Melodik der nichtrezitativen Sätze 1, 3 und 5.<sup>3</sup>

Das Tenor-Rezitativ (Satz 2) weist einen für Bachs Weimarer Rezitative typischen ariosen Schluss auf. Einer Beischrift *strom:[enti]. unis.[ono]* zufolge sah Bach möglicherweise ab dem Beginn des ariosen Schlusses (T. 16, 2. Hälfte) die Verdoppelung der Basslinie durch Violinen und Viola (in der Oberoktave) vor.

Bemerkenswert ist die bilderreiche Instrumentalbegleitung im Alt-Accompagnato (Satz 4) bis hin zum Totenglöckchen in T. 23ff.<sup>4</sup>

Der Schlusschoral entspricht mit seiner zusätzlichen Instrumentalstimme einer Weimarer Gewohnheit Bachs. Die lebendige Flötenstimme verleiht ihm den im Text angesprochenen Glanz: „wird leuchten als die Sonne und leben ohne Not“.

Die Überlieferung der Kantate ist ausgesprochen problematisch. Originalquellen sind überhaupt keine erhalten. Noch aus Bachs Lebenszeit stammt wohl eine frühe Partiturabschrift,<sup>5</sup> die alleinige Vorlage unserer Edition. Die Abschrift ist allerdings ausgesprochen flüchtig notiert; es fehlen ihr die meisten Halte- wie Artikulationsbögen, die dynamischen Angaben sind unvollständig und oft ungenau platziert. Während wir versucht haben, die Haltebögen soweit erforderlich zu ergänzen, schien dies bei Artikulationsbögen vor allem in Satz 1 wenig sinnvoll. Wir geben ganz zu Anfang einen Artikulationsvorschlag und teilen darüber hinaus nur die wenigen originalen Bögen mit.

Die Partiturabschrift ist – wie wohl auch die Bachsche Vorlage – bitonal notiert: Die Streicher, Singstimmen und Orgel stehen in C Chorton, die Flöten in Es Kammerton, sind also im Vergleich zu den Streichern eine kleine Terz höher notiert. Eine Aufführung in originaler Stimmung (d. h. im Chorton etwa einen halben Ton über dem heutigen Kammerton) bietet wenig Probleme, wenn Blockflöten in F im tiefen Kammerton (etwa einen Ganzton unter dem heutigen Kammerton) herangezogen werden; transponierte Flötenstimmen im tiefen Kammerton sind in den Stimmen enthalten. Da Bach den Ambitus der Flöte auf diese Stimmungsdifferenz hin ausgelegt hat, stehen die Blockflöten bei einheitlichem Stimmtone allerdings eine Terz zu tief ( $d^1-e^3$  statt  $f^1-g^3$ ). Abhilfe kann hier eine Blockflöte in d oder aber die Heranziehung von Querflöten schaffen. Dieser Austausch der Block- gegen Traversflöten ist auch in einem Stimmensatz zu unserer Kantate aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden.<sup>6</sup> Es ist erwogen worden, ob dieser Stimmensatz möglicherweise eine Leipziger Umarbeitung Bachs überliefert,<sup>7</sup> die Überlieferung spricht aber eher gegen diese Hypothese. Wir vermuten, dass es sich bei jenem Stimmensatz um eine Bearbeitung fremder Hand handelt und haben daher auf ihre Mitteilung verzichtet.<sup>8</sup>

Leipzig, im Frühjahr 2006

Uwe Wolf

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Andreas Glöckner, „Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch* 1985, S. 159ff.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 164.

<sup>3</sup> Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel, München<sup>3</sup>1985, Bd. 2, S. 605f.

<sup>4</sup> Siehe dazu Martin Staehelin, „Klang der Glocken und Lauf der Zeit in den Kantaten Johann Sebastian Bachs“, in: Ulrich Bartels, Uwe Wolf, (Hg.), *Vom Klang der Zeit. Besetzung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 2004, S. 134ff.

<sup>5</sup> Lange Zeit wurden Teile dieser Abschrift für autograph gehalten; dies trifft aber wohl nicht zu – vgl. im Krit. Bericht.

<sup>6</sup> Vgl. im Krit. Bericht.

<sup>7</sup> Diese Fassung ist – wenngleich nicht ohne im Krit. Bericht formulierter Echtheitszweifel – wiedergegeben in NBA I/23 („Fassung B“).

<sup>8</sup> Vgl. Krit. Bericht.

## Foreword

The cantata, "*Komm, du süße Todesstunde*" ("Come, sweet hour of death"), BWV 161, was most likely performed for the first time on 27 September, the 16th Sunday after Trinity, 1716 at the Schlosskirche in Weimar. The text originated from the *Kantatenjahrgang* (yearly cantata cycle), "*Evangelisches Andachts-Opffer*" (Evangelical Devotional Offering), by the secretary of the Weimar high consistory, Salomon Franck. This cycle was versified for 1715, but only a part of it was played during that year. Prince Johann Ernst von Sachsen Weimar died on 1 August 1715, namely, while traveling. After that, a period of national mourning was heralded on 11 August. As a result, figurate music ceased to be performed in the Hofkirche until 10 November, 1715.<sup>1</sup> The cantata texts that were not heard in 1715 – among them, that of BWV 161 – were first set to music and performed in the following year, 1716.<sup>2</sup>

The sermon text for the 16th Sunday after Trinity, the raising of the boy from the dead at Nain (Luke 7: 11–14), is only indirectly reflected in Franck's cantata text. In a prevalent interpretation from that period of this biblical text, the raising of the dead is seen as an allegory for the resurrection of the faithful. It brings Jesus closer to the faithful, just as in the raising of the boy from the dead at Nain. In order to come close to the resurrection, a quick death is wished for. In Franck's cantata text, the focus of attention is less on the raising of the boy from the dead and more on the pious wish for death. The text, marked by devoutness and longing for Jesus, thus contains many allusions that are accessible only to the listener who is expressly well-versed in the Bible. Particularly difficult to understand is the image of "Honig aus des Löwen Munde" (honey from the lion's mouth) in the first movement. Franck makes reference here to the narrative of a swarm of honey bees inside the carcass of a lion felled by Samson (Judges 14: 5–9), which is seen as an allegory for the sweetness of one's own death.

The opening is developed in Bach's setting as a quintet movement for two flutes with alto and organ, in which the organ, in addition to the bass, is assigned an obbligato treble voice: Bach lets the chorale, *Herzlich tut mich verlangen* (My heart is filled with longing), resound by means of the register instruction, "*Sesquialtera*," and thus provides a musical equivalent to the longing for Jesus in Franck's text. This chorale not only recurs in the closing movement

of the cantata; its melodic material also forms the starting point for the melodic character of the 1st, 3rd and 5th movements, which are not recitatives.<sup>3</sup>

The tenor recitative (2nd movement) displays an arioso ending typical of Bach's recitatives from the Weimar period. According to the annotation, *strom: [enti]. unis.[ono]*, it is possible that Bach intended for the violins and viola (an octave higher) to double the bass line from the start of the arioso ending (2nd half of m. 16) onwards. The picturesque instrumental accompaniment in the alto-accompagnato (4th movement) up to the death bell in m. 23ff<sup>4</sup> is noteworthy.

The additional instrumental part in the closing chorale accords with Bach's practice in Weimar. The lively flute part bestows the radiance to it which is mentioned in the text, "wird leuchten als die Sonne und leben ohne Not" (it will shine like the sun and live without want).

The manner in which the cantata has been handed down is decidedly problematic. None of the original sources have been preserved. However, there is an early copy of the score,<sup>5</sup> the sole model for our edition, which dates back to Bach's lifetime. This copy is, nevertheless, distinctly cursorily notated: Most of the ties and slurs are missing, the dynamic indications are incomplete and often inaccurately placed. Whereas we have tried to add the ties, insofar as it appeared to be necessary, this seemed to make little sense with regard to the slurs, particularly in the first movement. At the very beginning, we have included a suggestion for articulation and, in addition, have supplied only the few original slurs.

This copy is – just as in Bach's score – notated in two different tuning systems: The strings, voices and organ are in C choir pitch, whereas the flutes are in E-flat chamber pitch, which means they are notated a minor third higher than the strings. A performance at original pitch (i. e., in *Chorton*, approximately one half step higher than today's concert pitch) is not especially problematic if recorders in F (at low chamber pitch, approximately a whole step lower than today's concert pitch) are used. Alternate, transposed flute parts at low chamber pitch are included in the flute parts. Since Bach laid out the range of the flute in light of this tuning difference, the recorders are, indeed, a third too low in terms of standardized pitch ( $d^1$ – $e^3$  instead of  $f^1$ – $g^3$ ). This can be remedied here with recorders in  $d^1$  or by the use of flutes. The replacement of recorders with transverse flutes had already been attempted in a set of parts from the 2nd half of the 18th century for this cantata.<sup>6</sup> It has been considered as to whether this set might be one of Bach's Leipzig revisions,<sup>7</sup> the sources, as they have been handed down, seem to refute this hypothesis. We suspect that this particular part is someone else's revision, and have dispensed with its inclusion for this reason.<sup>8</sup>

Leipzig, spring 2006  
Translation: Linda Marianiello

Uwe Wolf

<sup>1</sup> Cf. Andreas Glöckner, "*Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs*," in: *Bach-Jahrbuch*, 1985, p. 159ff.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>3</sup> Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, vol. 2, Kassel, Munich, p. 605f.

<sup>4</sup> See also Martin Staehelin, "Klang der Glocken und Lauf der Zeit in den Kantaten Johann Sebastian Bachs," in: Ulrich Bartels, Uwe Wolf (eds.), *Vom Klang der Zeit. Besetzung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden, 2004, p. 134ff.

<sup>5</sup> For a long time this copy was thought to be partly autograph, but that is not correct – cf. *Kritischer Bericht*.

<sup>6</sup> Cf. *Krit. Bericht*.

<sup>7</sup> This version is – its doubtful authenticity as formulated in the *Krit. Bericht* notwithstanding – reproduced in NBA I/23 ("*Fassung B*" / Version B).

<sup>8</sup> Cf. *Krit. Bericht*.

## Avant-propos

La cantate « Komm, du süße Todesstunde » (Viens, douce heure de ma mort) BWV 161 fut sans doute représentée pour la première fois le 27.9, 16<sup>ème</sup> dimanche après la Trinité 1716, dans l'église du château de Weimar. Le texte est issu de l'année liturgique de cantates « Evangelisches Andachts-Opffer » du secrétaire du consistoire supérieur de Weimar, Salomon Franck. Cette année liturgique avait été écrite en 1715 mais ne fut jouée qu'incomplètement cette année-là. Le 1.8.1715, le prince Johann Ernst de Saxe-Weimar en voyage décéda et le 11.8, un deuil national fut déclaré. Décision qui réduisit au silence jusqu'au 10.11.1715 également la musique figurée à l'église de la cour.<sup>1</sup> Les textes de cantates qui n'avaient pas pu être donnés en 1715 – parmi eux celui de BWV 161 – furent mis en musique et représentés l'année suivante, en 1716.<sup>2</sup>

Le texte du prêche pour le 16<sup>ème</sup> dimanche après la Trinité, la résurrection du fils de la veuve de Naïm (Luc, 7, 11–14) ne se reflète qu'indirectement dans le texte de la cantate de Franck : dans une interprétation courante à l'époque de ce passage de la Bible, la résurrection du mort est considérée comme la résurrection des croyants ; elle fait comprendre Jésus aux croyants, comme la résurrection au jeune homme de Naïm. Pour y parvenir, on souhaite une mort prochaine. Dans le texte de Franck donc, c'est moins la résurrection du jeune homme qui est au centre que plutôt un pieux désir de mourir. Le texte baigné de piété et d'aspiration à Jésus comporte ici des allusions qui ne se révèlent qu'à un auditeur connaissant parfaitement la Bible. L'image du « miel de la bouche du lion » dans la composition est particulièrement difficile à saisir. Franck fait ici allusion à l'histoire d'un essaim d'abeilles faisant du miel dans la carcasse d'un lion tué par Samson (Justiciers, 14, 5–9), symbolisant la douceur de la propre mort.

Ce mouvement de tête se dévide dans la composition de Bach comme un quintette des deux flûtes avec l'alto et l'orgue, une voix de déchant obligée étant attribuée à l'orgue aux côtés de la basse : ici, Bach fait retentir le choral « Herzlich tut mich verlangen » avec l'indication de registre « Sesquialtera » et apporte ainsi une concordance musicale à l'aspiration à Jésus du texte de Franck. Ce choral revient non seulement dans le finale de la cantate mais son matériau mélodique constituait aussi le point de départ pour la mélodie des mouvements non récitatifs 1, 3 et 5.<sup>3</sup>

Le récitatif du ténor (Mouvement 2) comporte une conclusion arioso typique des récitatifs de Bach à Weimar. Selon un ajout *strom*:[enti].*unis*.[ono], Bach prévoyait peut-être au début de la conclusion arioso (mes. 16, 2<sup>ème</sup> moitié) le doublement de la ligne de basse par les violons et l'alto (à l'octave supérieure). L'accompagnement instrumental très imagé dans l'accompagnato d'alto (Mouvement 4) jusqu'au glas à la mes. 23 sq.<sup>4</sup> est remarquable.

Le choral de conclusion correspond avec sa partie instrumentale supplémentaire à la pratique de Bach à Weimar. La partie vivante des flûtes lui prête l'éclat dont il est question dans le texte : « brillera comme le soleil et vivra sans détresse ».

La conservation de la cantate est des plus problématiques. Pratiquement aucune source originale n'a été conservée. On possède encore du vivant de Bach une première copie de la partition<sup>5</sup>, l'unique modèle de notre édition. La copie est toutefois notée de manière très furtive ; il manque la plupart des liaisons de tenue et d'articulation, les indications dynamiques sont incomplètes et souvent placées avec imprécision. Tandis que nous avons tenté de compléter les liaisons de tenue autant que nécessaire, cela a semblé peu logique pour les liaisons d'articulation surtout dans le Mouvement 1. Nous donnons tout au début une suggestion d'articulation et communiquons en outre seulement les rares liaisons originales.

La copie de la partition – comme aussi le modèle de Bach – est notée bitonalement : les cordes, voix de chant et orgue sont dans le ton du chœur de DO, les flûtes au diapason de chambre de mi bémol, donc notées une tierce mineure plus haut par rapport aux cordes. Une représentation au diapason original (à savoir au diapason choral à peu près un demi-ton au-dessus du diapason actuel) présente peu de problèmes si les flûtes à bec en FA sont transposées dans le diapason grave (à peu près un ton entier en dessous du diapason actuel) ; des parties de flûtes transposées dans le diapason grave sont disponibles en alternative. Etant donné que Bach a conçu l'ambitus de la flûte sur cette différence de diapason, les flûtes à bec sont toutefois pour un ton uniforme une tierce trop bas (*ré<sup>3</sup>–mi<sup>5</sup>* au lieu de *fa<sup>3</sup>–sol<sup>5</sup>*). Mais on peut s'aider ici d'une flûte à bec en ré ou de flûtes traversières. Cet échange de flûtes à bec contre des flûtes traversières a été pratiqué aussi pour notre cantate dans un jeu de voix de la 2<sup>ème</sup> moitié du 18<sup>ème</sup> siècle.<sup>6</sup> On s'est demandé si ce jeu de voix ne serait pas une relique d'un arrangement de Bach à Leipzig,<sup>7</sup> mais la conservation ne parle pas en faveur de cette hypothèse. Nous supposons que ce jeu de voix est un arrangement d'une main étrangère et renonçons donc à le présenter.<sup>8</sup>

Leipzig, printemps 2006  
Traduction : Sylvie Coquillat

Uwe Wolf

<sup>1</sup> Cf. à ce propos Andreas Glöckner « Zur Chronologie der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs », dans : *Bach-Jahrbuch* 1985, p. 159 sq.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 164

<sup>3</sup> Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Kassel, Munich 1985, Vol. 2, p. 605 sq.

<sup>4</sup> Cf. à ce propos Martin Staehelin « Klang der Glocken und Lauf der Zeit in den Kantaten Johann Sebastian Bachs », dans : Ulrich Bartels, Uwe Wolf, (éd.), *Vom Klang der Zeit. Besetzung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 2004, p. 134 sq.

<sup>5</sup> Des parties de cette copie ont longtemps été tenues pour autographes ; mais cela est incorrect – cf. Apparat critique.

<sup>6</sup> Cf. Apparat critique

<sup>7</sup> Cette version – même non sans doutes d'authenticité formulés dans l'Apparat critique – est rendue dans NBA I/23 (« Version B »)

<sup>8</sup> cf. Apparat critique

# Komm, du süße Todesstunde

*Come, sweet death, thou blessed healer*

BWV 161

Johann Sebastian Bach

1685–1750

## 1. Aria (Alto)

Flauto I \*

Flauto II \*

Alto

Sesquialtera ad Continuo

Continuo \*



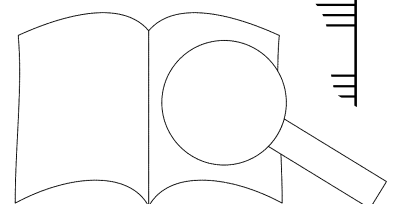
\* Zu Bese.  $\text{g}$  und Artikulation vgl. Vorwort. / Concerning the scoring and articulation, see the Foreword.

Aufführungsdauer/Duration: ca. 19 min.

© 2006 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.161

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

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



Urtext  
edited by Uwe Wolf  
English version by Henry S. Drinker

9

Komm, du sü - ße To - des - stün-de, da\_ mein Geist Ho - nig speist aus des Lö -  
 Come, sweet death, thou bless-ed heal - er, wel - come rest, per - fect peace, qui - et ev -

7 5 6 6 5 7 # 2 6

12

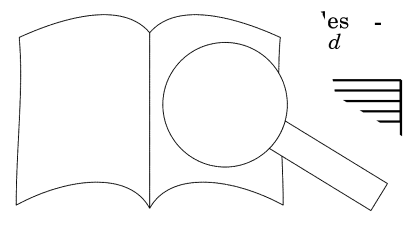
- - - - wen Mun - de, komm, du sü - ße To - des -  
 - - - - er - last - ing, come, sweet death, thou bless-ed

6 6 6 # 2 6 6 5

15

du sü - ße To - des -  
 thou bless - ed, - - - -

5 6 #



PROBEE-PARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

17

stun - de, da mein Geist Ho - nig speist aus des Lö - wen Mun - de, aus des  
 heal - er, wel - come rest, per - fect peace, qui - et ev - er - last - ing, qui - et

6 6 6 3 # 7

19

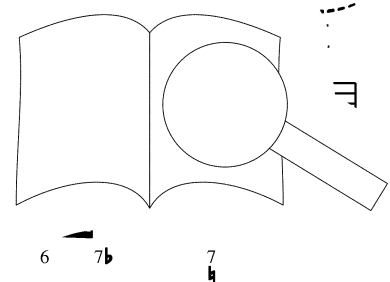
Lö - - - - - wen Mun  
 ev - - - - - er - - - - -

7 # 6 6 5# # 6 6 # 6

22

komm, du sü - ße To - des - stun - de, komm, komm  
 Come, sweet death, thou bless - ed heal - er, come, com

7 7 6 5 2 6 6 9 6 7b 7





25

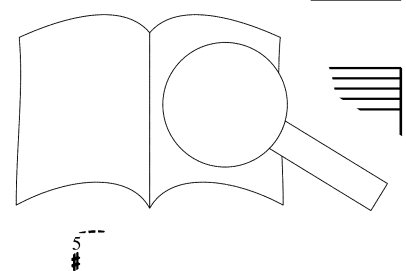
des-stun - de, da - mein Geist Ho - nig speist  
ed heal - er, wel - come rest, per - fect peace,

27

aus des Lö - - - - - de.  
qui - et ev - - - - - ing.

29

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



32

Ma - che mei - nen Ab - schied sü - ße, säu - me nicht, letz - tes  
 Make my pas - sing swift and eas - y, tar - ry not, come, - O

6 5 # 6 # 6 7 6

35

Licht, daß ich mei-nen Hei-land küs - - - - - ve. i - land küs - se, mei - nen  
 come! Take me to my fi - nal ha - - - - - nal ha - ven, to my

6 6 4 # 6

38

- che  
 ry

tasto solo

# 7 6 b #

\* Zum Rhythmus vgl. Kritischen Bericht. / Concerning the rhythm, see the Critical Report.

41

mei - nen Ab - schied sü - ße, säu - me nicht, letz - tes Licht,  
*pas - sing swift and - ea - sy, tar - ry not, come, - O come!*

6 6 7 7# #

44

daß ich mei - nen Hei - land küs - - nicht, letz - tes  
*Take me to my fi - nal ha - - ry not, come, - O*

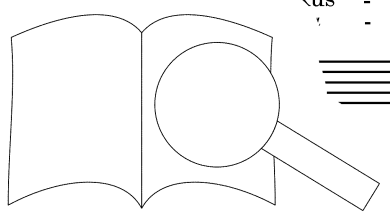
# 6 # 7b

46

nen Hei - land küs - - se, mei - nen Hei - land küs -  
*my fi - nal ha - - ven, to my fi*

4 6 6 5b t

\* Vgl. Kritischen Bericht. / See the Critical Report.



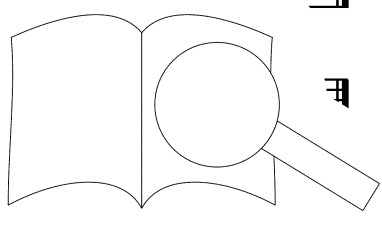
49

se.  
ven.

52

55

tasto solo



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

## 2. Recitativo

Tenore

Continuo

Welt! dei-ne Lust ist Last! Dein Zuk-ker ist mir als ein Gift ver-haft! Dein  
 World, all thy joys are brief, a sug-ared poi-son bring-ing naught but grief, a

Freu - - - den-licht ist mein Ko - me - te, und wo man dei - ne Ro - sen  
 flash - - - ing star, that burns to cin - der, thy ro - ses filled with hid - den

bricht, sind Dor-nen oh - ne Zahl zu mei-ner See - len Qual! Der  
 thorns, un - num-bered, which will prick my soul to touch - the quick. To

mei-ne Mor - gen - rö - te, mit sol - cher geht mir auf die Sor - ter. and Him - mels -  
 like a ro - sy morn-ing, when o - ver gloom-y night vic - es bright and -

won-ne. Drum seufz ich recht von F - nach der letz - ten To - - des-stun -  
 glo-rious. So, tho' I sigh, I e. e fi - nal hour when death shall take

de! Lust, bei Chri-sto bald zu - wei - den, ich ha - be Lust, von  
 me. a joy to leave this vale of - sor - row, and join my Sav - iour

zu schei - den.  
 - - py mor - row.

\* Zum Rhythmus vgl. Kritischen Bericht. / Concerning the rhythm, see the Critical Report.

\*\* Ab hier möglicherweise mit Violinen und Viola (2 Oktaven höher); siehe Kritischen Bericht. / Beginning here possibly with violins and viola (two octaves higher); see the Critical Report.

### 3. Aria (Tenore)

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Continuo

6 6

7 6

ver - lan - gen,    mein Ver -  
 what rap - ture,    ah — what

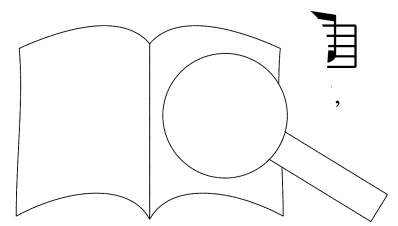
14

ger tu

den Hei-land zu um-fan - gen  
 at last to gain sal - va - tion,

7 6

\* Zur Dynamik vgl. Kritischen Bericht. / Concerning dynamic, see the Critical Report.



20

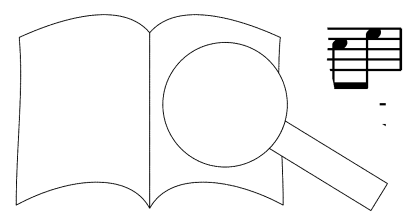
bald, bald zu sein, mein Ver - lan - gen, mein Ver - lan - gen,  
soon, soon to be, ah what rap - ture, ah what lan rap - ture,

26

mein Ver - lan - gen, mein Ver - lan - gen, den Hei - land zu um - fan - gen,  
ah what rap - ture, ah what rap - ture, at last to gain sal - va - tion,

32

und bei Chri - sto bald, bald zu und,  
there with Christ so soon, soon to



38

gen ist, den Hei-land zu um-fan-gen und bei  
 - - - - - ture mine, at last to gain sal-va-tion, there with

4 6 7 6

44

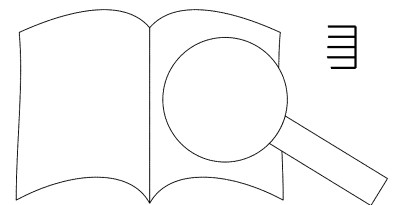
Chri - sto bald zu sein, und zu um-fan-gen und bei Chri-sto  
 Christ so soon to be, to gain sal-va-tion, there with Christ so

2 6 5#

49

sein.  
 be.

6 6 7 6 4 2





55

Ob ich schon zu  
Tho' to earth - ly

6 8 6 6 8 6 4 # 6

62

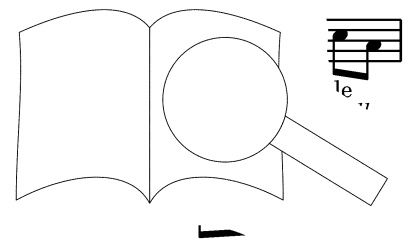
Asch und Er - de durch den  
dust and ash - es this mv

6 2 6 6 # #

68

met wer - de,  
must ren - der,

6 # 4 # 8 6 8 8 #



74

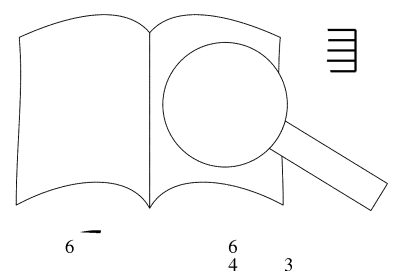
rei - ner Schein den - noch gleich - den En - geln pran -  
 then be free, with the angels clad in splen -

80

- - - - - gen,  
 - - - - - dor,

86

de - leich - den En - geln pran - gen;  
 an - gels clad in splen - dor.



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

92

ob ich schon zu Asch und Er - de durch den Tod zer -  
 Tho' to earth - - ly dust and ash - es this my bod - - y

6 6b 5b 6

98

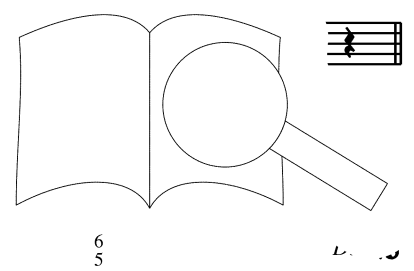
mal - - met wer - de, w. rei - ner Schein den - noch  
 I - - must ren - der, ve. then - - be free, with the

4 2 6 2 6 6 6 6

104

glei - cher En - geln pran - gen, den - noch gleich den En -  
 clad - in splen - dor, with the an - gels clad .

6 # 6 6 #



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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert •

# 4. Recitativo

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo

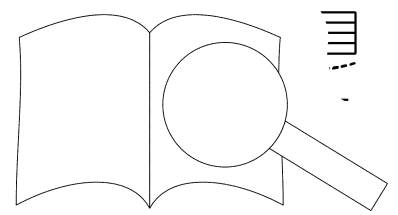
Der Schluß ist nun ge-macht, Welt, gu - te Nacht, Welt, grüßt. Ich  
*I hear my last hour knell; world fare — thee well, world. . . . . so for*

6 7 7

5

stir-ben, in Je - su Ar-men bald zu ster-ben; er ist  
*sigh — in Je - sus' lov-ing arms to die, — and ther*

6 6 6 6



9

er ist mein sanf - ter Schlaf, er ist  
and there in peace - to sleep, and

# 6 # 6 6 6

14

ter Schlaf. Das kühl - le Grab wird mich mit  
to sleep. Up - on my grave a bed of

6# 4# 6

Musical score for measures 18-20. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a 7/8 time signature and a treble line. Dynamics include *p* (piano).

auf - - er - wek - ken, bis er sein Schaf führt auf die sü - ße Le -  
 he \_\_\_\_\_ a - wake me to lead his sheep thru heav-en's fair and fe-

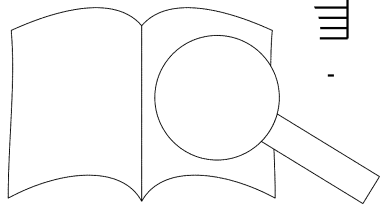
6 6 6 5  
 4 3

Musical score for measures 21-23. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a 6/4 time signature and a treble line. Dynamics include *p* (piano).

on \_\_\_\_\_ ht schei - de.  
 wif \_\_\_\_\_ for - ev - er.

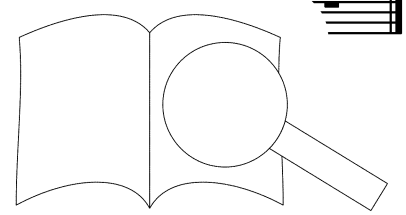
So brich her - ein,  
 So come thou soon,

6  
 5 4



tag, so schla-ge doch, schla-ge doch, du letz -  
 lease, and strike the hour, strike the hour when I -

ag, schla-ge doch, schla-ge doch, schla-ge doch, du letz - ter Stu  
 ace, l strike the hour, strike the hour, strike the hour, when I may rest



6  
4

7  
4  
2

6  
5  
3

4

6

5

# 5. Chorus

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo





11

6 6 6 6 6 6 4

17

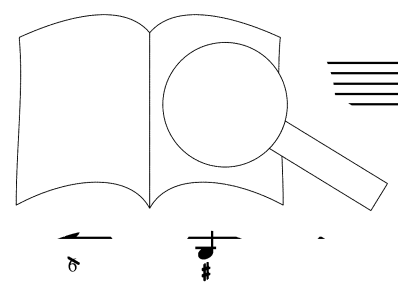
Wenn es mei - nes Got - tes Wil - le,  
 If my God to - day shall will it,

ies Wil - le, wenn es mei - nes Got - tes Wil - le,  
 shall will it, if my God to - day shall will it,

Wenn es mei - nes  
 If my God to

Wenn es mei - nes  
 If my God to

6 4



wünsch ich, daß des Lei - - - bes Last  
 would I that my bod - - - y rest

wünsch ich, daß des Lei - - - bes Last  
 would I that my bod - - - y rest

wünsch ich, daß des Lei - - - bes Last  
 would I that my bod - - - y rest

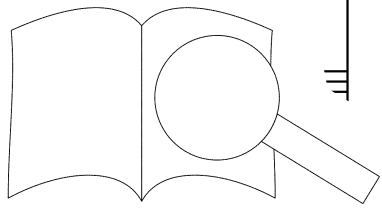
wünsch ich, daß des Lei - - - bes Last  
 would I that my bod - - - y rest

heu - te de - fül - - - le  
 qui - et a - round me;

heu Er - de fül - - - le  
 qu' earth - a - round me;

die Er - de fül - - - le  
 the earth - a - round me;

noch die Er - de fül - - - le  
 et with the earth - a - round me;



der  
my

Geist, des Lei-  
soul, my bod-  
y's

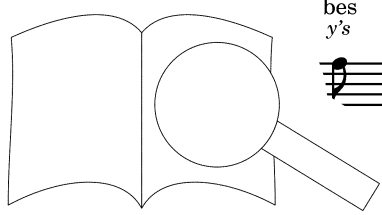
Geist  
soul

und der Geist, des Lei- bes  
that my soul, my bod- y's guest,

und der Geist, des Lei- bes  
that my soul, my bod- y's guest,

und der Geist, des Lei- bes  
that my soul, my bod- y's guest,

und der Geist, des Lei- bes  
that my soul, my bod- y's guest,



50

Gast, mit Un - sterb - lich - keit sich klei - de in der  
 guest, rise to heav'n for life e - ter - nal, clad

Gast, mit Un - sterb - lich - keit sich klei - de  
 guest, rise to heav'n for life e - ter - nal

Gast, mit Un - sterb - lich - keit sich klei - de  
 guest, rise to heav'n for life e - ter - nal

Gast, mit Un - sterb - lich - keit sich klei - de  
 guest, rise to heav'n for life e - ter - nal

Gast, mit Un - sterb - lich - keit sich klei - de  
 guest, rise to heav'n for life e - ter - nal

6 7 4/2 6 6 7

56

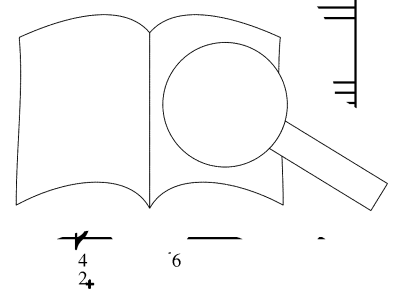
sü - ßen H  
 ma - jes - t

sü ßen de.  
 n - nal.

es - freu - de.  
 - per - nal.

m. cy m - mels - freu - de.  
 su - per - nal.

6 4 5 6 5 # 6 4/2 6



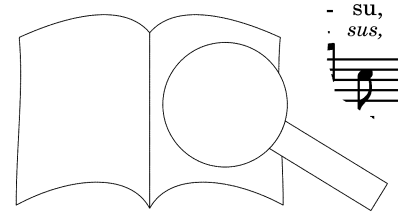
Je - su, komm und  
Je - sus, come and

Je - su, komm und  
Je - sus, come and

- su,  
sus,

6 6 6 6 6 5 #

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



nimm mich fort, Je - su, komm, Je - su, komm und nimm mich fort,  
 take thou me, Je - sus, come, Je - sus, come and take - thou me,

nimm - mich fort, Je - su, komm, Je - su, komm und nimm - mic<sup>h</sup> fort,  
 take - thou me, Je - sus, come, Je - sus, come and take - thc

komm, Je - su, komm und nimm - mich fort, komm und n<sup>i</sup>  
 come, Je - sus, come and take - thou me, come and ou

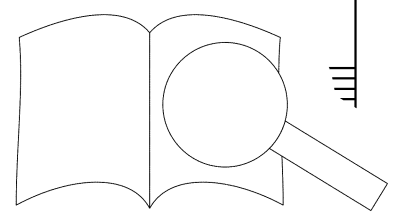
komm, Je - su, komm und nimm mich fort, kor  
 come, Je - sus, come and take - thou me, ec ti

7 4 # # 6

Je - su, komm und  
 Je - sus, come and

Je - su, komm und  
 Je - sus, come and

6 6 7 #



Je - su, komm und nimm mich fort! Die - ses sei \_\_\_\_\_ mein letz - tes  
 Je - sus, come and take thou me! This - my fi - - - no' shall

Je - su, komm und nimm mich fort! Die - ses sei \_\_\_\_\_ me:  
 Je - sus, come and take thou me! This my fi - - - r.

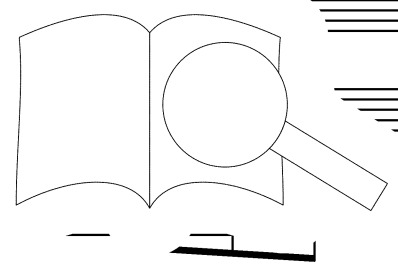
Je - su, komm und nimm mich fort! Die - ses sei \_\_\_\_\_  
 Je - sus, come and take thou me! This - my sei fi \_\_\_\_\_ .all

Je - su, komm und nimm mich fort! Die -  
 Je - sus, come and take - thou me! This .

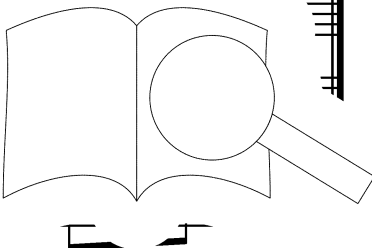
z - tes shall

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

Wort.  
be.



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





# 6. Choral

Flauto I, II

Soprano  
Violino I

Alto  
Violino II

Tenore  
Viola

Basso

Continuo

Der doch, Tho' our Leib auf worms souls zwar er our will in weckt flesh all der soll de a - wak - Er - - - den, ur, en, von durch deep through

Der doch, Tho' our Leib auf worms souls zwar er our will in weckt flesh all der soll de a - wak - Er - - - den, ur, en, von durch deep through

Der doch, Tho' our Leib auf worms souls zwar er our will in weckt flesh all der soll de a - wak - Er - - - den, ur, en, von durch deep through

Der doch, Tho' our Leib auf worms souls zwar er our will in weckt flesh all der soll de a - wak - Er - - - den, ur, en, von durch deep through

7 6 6

3

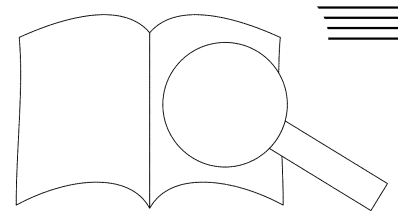
(Wür - mern) Wür - men wird ver - zei. wird leuch - ten als die  
 Chri - stum schön ver - klä wird with God in ra - diant  
 bur - ied in t e  
 Christ as - sured

(Wür - mern) Wür - men Chri - stum bur - ied Christ  
 as

ver - zehrt, ver - klärt, the earth, re - birth; wird leuch - ten als die  
 with God in ra - diant

ü rür chr ied as wird schön in - sured ver - zehrt, ver - klärt, the earth, re - birth; wird with

6 5 5 6 5 6



6

Son - - - ne und le - ben oh - ne Not in  
 glo - - - ry from care for - ev - er free, in

Son - - - ne und le - ben oh - ne Not in  
 glo - - - ry from care for - ev - er free, in

Son - - - ne und le - ben oh - ne Not  
 glo - - - ry from care for - ev - er free,

Son - - - ne und le - ben oh - ne Not  
 glo - - - ry from care for - ev - er free,

6 6

9

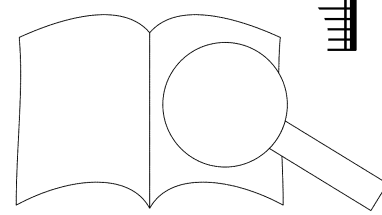
himml - scher Freud und v schadt mir denn der Tod?  
 heav'n - ly joy and e. fear has death for me?

himml - scher ne. Was schadt mir denn der Tod?  
 heav'n - ly ture. What fear has death for me?

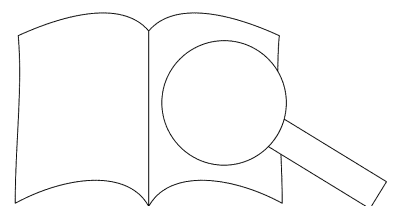
him' Won - ne. Was schadt mir denn der Tod?  
 he rap - ture. What fear has death for me?

sc reud und Won - ne. Was schadt mir den  
 - ly joy and rap - ture. What fear has dea

6 7 6



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



# Kritischer Bericht

## Abkürzungen

A	Alto
B	Basso
Bc	Basso continuo
Bg.	Bogen
D B	Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
Fl I / Fl II	Flauto I / Flauto II
Korr. / korr.	Korrektur / korrigiert
NBA	Neue Bach-Ausgabe
S	Soprano
Sesqui	Sesquialtera (hier: mit Registerbezeichnung versehene obligate Orgelstimme)
T	Tenore
T.	Takt
VI I / VI II	Violino I / Violino II
Va	Viola

## I. Die Quellen

**A.** Abschrift des 18. Jahrhunderts von unbekannter Hand.  
D B Mus. ms. Bach P 124

Die Handschrift gehörte offenbar zeitweilig dem Berliner Marienorganist Johann Samuel Harson (ein Schüler Johann Philipp Kirnbergers, gest. 1792; siehe dazu auch unter **B**). Danach gelangte sie wohl über Carl Friedrich Zelter an Friedrich Konrad Griepenkerl. Seit 1849 befindet sie sich im Besitz der Königlichen Bibliothek Berlin.

Lange Zeit galt die Handschrift als autograph oder doch zumindest teilautograph. Der erste nachweisbare Besitzer, J. S. Harson, ging noch davon aus, die Partitur sei ganz von Bach geschrieben, Zelter und Griepenkerl hingegen hielten nur Bezifferung und einen Teil der dynamischen Bezeichnungen für autograph<sup>1</sup> und noch laut Bach-Compe ist ein Teil des Titels („item Festo Purific Mariae“ Spätschrift Johann Sebastian Bachs eingetragen). hält indes einer näheren Untersuchung nicht stand, war an der Anfertigung der Partitur *har* Weise beteiligt.<sup>3</sup> Es gibt somit auch *l* Entstehung der Abschrift in Bachs *All* dings ist die Abschrift früh, je *z* zeiten entstanden. Das *W* zwei von Bach verwendet *die* Zeit etwa um 1740.<sup>4</sup>

Der Kopftitel der 16. p. Trin: Kom, *α / ω Dom: di Bach.* Von

<sup>1</sup> Vgl. *Wiedergabe der Einschätzung*

<sup>2</sup> *Bibliographisches Repertorium der (BC) von Hans-Joachim Schulze und Teil II, Leipzig 1987, S. 581.*

<sup>3</sup> *alle* *Wolny* sei an dieser Stelle für seine Bera-  
<sup>4</sup> *er* mit Herzschild auf Steg, Gegenmarke HR, vgl. *NB*, *und 60.* Vom selben Schreiber stammt eine Partitur-  
*abschr.* *vV 59 (Mus. ms. Bach P 162);* diese ist auf 1731 da-  
*tiert, w* *der zeitliche Abstand zugleich die Schriftunterschiede er-  
klären könnte.*

<sup>5</sup> Abgedruckt in Band I/23 der NBA als Fassungen A und B.

anderer Hand wurde darunter notiert *item Festo Purific Mariae*. Die Handschrift weist eine bitonale Notation auf; die Flöten sind eine kleine Terz höher notiert (vgl. unten sowie Vorwort). Ähnlich notiert Bach verschiedentlich in vorleipziger Partituren. Die Handschrift ist insgesamt sehr flüchtig, vor allem Bögen – Artikulations- wie auch Haltebögen – fehlen fast durchweg.

**B.** Stimmensatz von unbekannter Hand.  
D B Mus. ms. Bach St 469.

Als erster Besitzer dieser Quelle ist ebenfalls Johann Samuel Harson (siehe unter **A**) nachzuweisen. Er notiert auf dem Umschlag: *Diese Musik ist von hErrn [sic] | Joha an Bach | Die Partitur davon hat Joh. Sebast r eigener Hand geschrieben, dieselbe | befi ner Sammlung eigen- | händig geschriet Musiker. | J. S. Harson.* Mit der eig unsere Quelle **A** gemeint. Nach F tur und Stimmen offenbar get che Autograph an Zelter gir en im Musikalienhandel an n un- abhängig von der Par e Königl- iche Bibliothek Be nek.

Der vollstän ns, wohl in der zwei- ten Hälfte de, berliert die Kantate in eine *abw* ung.<sup>5</sup> Diese wird unten in *itsa* Umrissen beschrieben. Wir. t für authentisch (s. u.); eine g der Stimmen erübrigt sich so-

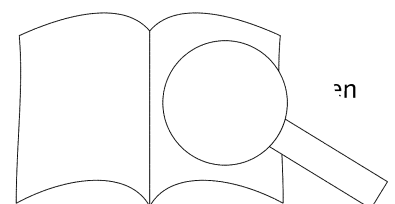
*evangelisches Andachts-Opffer ... in itaten welche auf die ordentliche Sonn- ge in der ... Hof-Capelle zur Wilhelmsburg A. musizieren, angezündet von Salomon Francken, ar ohne Jahr.*

Text unserer Kantate steht in dieser Sammlung auf S. 162–165. Wie bei anderen Kantaten auch zu beobach- ten, gibt es einige kleinere und größere Differenzen zwi- schen Textdruck und dem tatsächlich von Bach vertonten Text; diese sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Mehrere Abschriften des 19. Jahrhunderts werden heute zusätzlich in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz verwahrt. Diese erweisen sich alle als direkt oder indirekt abhängig von **A** oder **B** und bleiben daher hier unberücksichtigt. Zu Einzelheiten vgl. den Kritischen Bericht NBA I/23 bzw. im Internet unter [www.bachswdgd.de](http://www.bachswdgd.de).

## Zur Abhängigkeit der Q

- Die Fassung der Stimme
- Punkten von derjenigen
- Einheitliche Tonart (a
- Choralmelodie in Sat:
- In Satz 1 zusätzlich \ dem Continuo



- In Satz 5 ist ein Takt doppelt eingetragen, ferner wurde der Schluss verändert: Durch Auslassung des letzten Taktes verbleiben die Instrumente in der hohen Lage, statt wie in der Partitur tief zu enden.

- Diverse kleinere Stimmführungsunterschiede

Wie in anderen, vergleichbaren Fällen könnte es sich bei der Fassung der Stimmen **B** um eine authentische Bearbeitung der Weimarer Kantate für Leipziger Verhältnisse halten; als solche wurde die Fassung der Stimmen in der NBA veröffentlicht (wenn auch mit Vorbehalten). Dagegen sind aber folgende Beobachtungen ins Feld zu führen:

Die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen sind relativ gering. Allen Erfahrungen nach hätte Bach für diese Umarbeitung keine neue Partitur angefertigt, sondern allenfalls einzelne neue Stimmen. Vorlage für die erhaltenen Stimmen war aber nach Ausweis von dafür typischen Kopierfehlern<sup>6</sup> nicht ein anzunehmender Leipziger Stimmensatz Bachs, sondern eine Partitur, nicht aber unsere Quelle **A**. Man müsste somit – eine authentische Fassung vorausgesetzt – eine Spartierung der Leipziger Originalstimmen als Zwischenquelle annehmen. Dies ist nicht auszuschließen, aber auch nicht besonders wahrscheinlich; es finden sich in den Stimmen jedenfalls keinerlei Anzeichen für eine nach Stimmen spartierte Zwischenpartitur. Freilich kann mit dieser Argumentation die Authentizität der Fassung der Quelle **B** nicht ausgeschlossen werden. Mindestens ebenso wahrscheinlich erscheint es aber indes, dass ein späterer Benutzer die Bearbeitung auf der Basis der Partitur **A** vorgenommen hat und sich dafür eine Zwischenpartitur anfertigte. Dies würde auch erklären, warum beide Quellen denselben – ungewöhnlichen – Weg über Harson genommen haben. Unsere Edition gibt allein die durch Quelle **A** verbürgte Fassung.

## II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch Vergleich der erreichbaren Quellen kritisch edition orientiert sich an den Editionen der Denkmälerausgaben und ist in der Entwicklung der Editionen vereinheitlicht. In den Einzelanmerkungen sind die Eingriffe des Herausgebers, die Anpassung an moderne Notensatzregeln, die Anweisung des Systemschlüssels – hinausgehen, dokumentiert. Manche Entscheidungen von im Original fehlenden Punkten, Staccatopunkten oder anderer Analogien, die insgesamt sehr gut im Notentext durch Druck, Strichelung oder auch Klammern werden und bedürfen im Kritischen Bericht keine Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden die Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

## III. Einzelanmerkungen


Alle Anmerkungen beziehen sich – sofern nichts anderes angemerkt ist – auf die Handschrift **A**.

Reihenfolge der Einzelanmerkungen: Takt – Stimme/Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Bemerkung

### Satz 1

Die Flötenstimmen sind im französischen Violinechlüssel in Es notiert, so dass die Position auf dem Notensystem dieselbe ist wie untransponiert im normalen Violinechlüssel. Sporadisch notierte Bindebögen lassen die beabsichtigte Artikulation erkennen; wir haben dies durch ergänzte Bögen zu den jeweils ersten vier Noten und ein *simile* angedeutet. Die in der Partitur notierten Bögen sind alle in die Ausgabe übernommen, auf Ergänzung der zahlreichen fehlenden Artikulationsbögen wurde aber verzichtet.

Der Satz trägt die Überschrift *Aria*, Die Systeme sind bezeichnet mit *Flaut. 1., Flaut. 2., Contin.*, das System des Alto (hinzutretend T. 6) *Alto. Solo.*, das der Sesquialtera (hinzutretend T. 11) *Sesquialtera l ad Continuo*.

- |       |                   |  |
|-------|-------------------|--|
| 13    | Sesqui 3          | 7 statt 4, vgl. aber T. 23   |
| 20    | A 6-7             | Mit Bg. aber ohne Balken<br>chen   |
| 26    | A 2               | g <sup>1</sup> korr. in a <sup>1</sup> , vgl. a <sup>1</sup>   |
| 27    | Fl II 11-13       | gis <sup>2</sup> -gis <sup>2</sup> -a <sup>2</sup>   |
| 32    | Fl I 3-5<br>A 3-4 | Rhythmus <br>Mit Bg. aber<br>chen |
| 33    | A 10-13           | Diese<br>ter<br>ur,<br>'Pur,<br>T. 33,<br>te zuviel),<br>findet sich in<br>,eweils ohne Bg.)                         |
| 34    | A                 | na   |
| 39    | Bc 3              | me,  |
| 50ff. |                   | Ni<br>zu<br>-Anweisung).   |

### Satz 2

Keir chr.  
1  
15  
stimmte: Ten:  
nit  
2. Punktierung aufgelöst als  
Punktgebrauch"  
Note *strom: unis*. Deutung un-  
ar. Möglicherweise gehört dieser Vermerk zu dem Beginn des A-tempo-Teils T. 16, 2. Hälfte, und verlangt die Colla-parte-Führung der Streicher (Violinen und Viola all'octava) nach Art eines Accompagnato

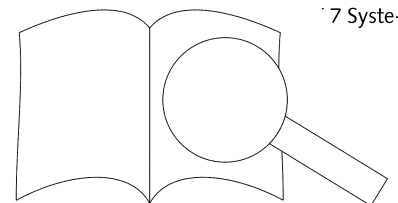
Satzüberschrift, Beischrift zum 1. System *Violino*  
Positionen der – überwiegend nur zur VI I notierten – dynamischen  
Zeichnungen ist uneinheitlich und wurde in Analogie und nach dem  
Gebrauch der Zeit vereinheitlicht; vgl. zu den Details die Einzelanmerkun-  
gen.

- |       |        |   |
|-------|--------|---|
| 16    | VI I 2 | <i>piano</i> , dies wäre aber erst zu T. 18 zu erwarten;<br>vgl. T. 71/73         |
| 33    | VI I 2 | <i>piano</i> erst zu T. 36; vgl. T. 71/73   |
| 59    | Bc 3-4 | Bezifferung $\frac{6}{5}$   |
| 60ff. | A      | C: <i>Ob ich Scherbe, Ton und Erde</i> statt <i>Ob ich schon zu Asch und Erde</i> |
| 73    | VI I 2 | <i>piano</i> erst zum nächsten Takt, in Va aber wie in der Edition                |
| 93    | A      | Text: <i>sterb-lich</i> statt <i>schon zu</i> , vgl. T. 61                        |
| 109   | VI I   | Pausentakt (also Dacapo von T. 1 an nach T. 109)                                  |

### Satz 4

Überschrift *Rec.* (nur im System des  
Die ersten beiden Takte not  
2. | *Violino 1. et 2. | Viola*  
me, dort keine Beischrifte

<sup>6</sup> Vgl. Krit. Bericht NBA |  
<sup>7</sup> *Editionsrichtlinien* M  
schungsinstitute in d  
Bernhard R. Appel u  
Landgraf, Kassel 2000  
der Gesellschaft für Musikforschung, Ba.



1	A 6	C: <i>schon</i> statt <i>nun</i>
2	A 5-7	Zusammengebalkt
3	A 4-6	Statt Haltebogen Bogen zu allen drei Noten
4ff.	A 4ff.	C: <i>So bringt der Tod mir kein Verderben! Er ist mein sanfter Schlaf!</i> statt <i>Und kann ich nur den Trost erwerben, in Jesu Armen bald zu sterben</i>
12	A 1	Text: <i>trost</i> statt <i>Schlaf</i> (vgl. die Parallelstellen)
20	Fl II	Zunächst Note und <i>piano</i> auf Zählzeit 1 statt 3; Note getilgt und auf 3 eingetragen, <i>piano</i> auf 1 stehen geblieben
20	A 10	<i>da</i> statt <i>dass</i>
26	A 5-7	Nach 5 überzählige Achtel e', 6 mit 7 zusammengebalkt

#### Satz 5

Keine Satzüberschrift, keine Besetzungsangaben; zunächst identische Systemaufteilung wie Satz 4 mit nur einem Vokalsystem, ab T. 9 10 Systeme. Überschrift in C: *Aria*

Die Violinen sind im ganzen Takt vertauscht (VI II über VI I).

20	S, A	Balkung jeweils $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , vgl. aber T. 24, T, B
24	A	$\text{♩} \text{♩}$ statt $\text{♩} \text{♩}$ (vgl. S)
25	B 2	<i>d</i> statt <i>e</i> (vgl. Bc)
26	A 3	<i>g'</i> statt <i>a'</i> (vgl. VI II)
27	B 1-3	Zusammengebalkt
28	Fl II 11	Ohne #
29	S 1-3	Zusammengebalkt, korrigiert durch Bg. zu 1-2 und Fähnchen zu 3 (Bg. also nur Korrekturzeichen)
32	Fl II	Wie Fl I; vgl. aber T. 50, 58 etc.
36	Fl II 2	Note <i>f</i> fehlt
37	VI II 1	<i>cis'</i> statt <i>c'</i>
48	T 1	ohne #
50	VI I, Va	$\text{♩} \text{♩}$ statt $\text{♩} \text{♩}$
58	T	$\text{♩} \text{♩}$ statt $\text{♩} \text{♩}$
62	Fl II 7	ohne #
63f.	VI I	Bg. kurz (möglicherweise nur jeweils zu 2-3)
66	Fl I 6	ohne #
	Va 2	<i>fis'</i> statt <i>e'</i>
71	S, A	S: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ mit Bg. zu 2-3, A: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , korrigiert mit Bg. zu 1-2; vgl. auch T. 72, T, B
79	Bc 1	Bezifferung 6 statt 5
82	VI II 3	<i>a</i> statt <i>g</i>
83	VI I 3	<i>a</i> korr. in <i>g</i> statt <i>h</i>
	VI II 3	<i>a</i> statt <i>g</i>
	Va 2	<i>a</i> statt <i>g</i>
88	VI II	$\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ statt $\text{♩} \text{♩}$
90	Bc 3	Bezifferung schon eine Note früher
95	Va 6	<i>a</i> statt <i>g</i>
100	Bc 2	Note <i>a</i> fehlt (Papierschaden)

#### Satz 6

Satzüberschrift *Choral*. Notiert auf 10 Systemen (Violinen I, II, Va). Notation der Flöten wie in Satz 1, die hier vertauscht.

2	T, Va 5	Stattdessen $\text{♩} \text{♩}$
5	A, VI II	VI II wie Er'
7	Bc 1	Mit Be'
8	S, A, Bc 1	Mit Fe'
9	T 2	
12	S, VI I	
	A 3-4	

