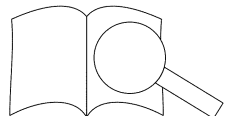
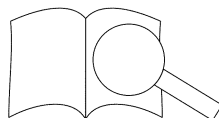


Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion

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



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



Johann Sebastian
BACH

Matthäus-Passion

St. Matthew Passion

Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Matth
BWV 244

für Soli, zwei vierstimmige Chöre, Sopran in ripieno und
for soli, two four-part choirs, soprano in ripieno and

herausgegeben von / edite
Klaus Hofmann

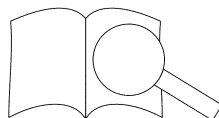
Bach-Ausgaben · Urtext

Studienpartitur / Study score

mit kritischem Bericht / with Critical Report



Carus 31.244/07



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

Inhalt

Vorwort	VII
Foreword	X
Avant-propos	XIII

Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Matthæum

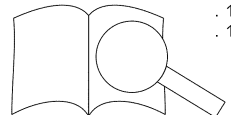
Prima parte

Satz	Chorus			
1	I, II	Coro con Corale (mit Soprano in ripieno)	Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen / O Lamm Gottes, unschuldig	1
2	I	Evangelista, Jesus	Da Jesus diese Rede vollendet hatte	28
3	I, II	Choral	Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen	29
4a	I	Evangelista	Da versammelten sich die Hohenpriester	29
4b	I, II	Chorus	Ja nicht auf das Fest	30
4c	I	Evangelista	Da nun Jesus war zu Bethanien	30
4d	I	Chorus	Wozu dienet dieser Unrat	30
4e	I	Evangelista, Jesus	Da das Jesus merkte	30
5	I	Recitativo (Alto)	Du lieber Heiland, du	30
6	I	Aria (Alto)	Buß und Reu	36
7	I	Evangelista, Judas	Da ging hin der Zwölfen einer	39
8	II	Aria (Soprano)	Blute nur, du liebes Herz	40
9a	I	Evangelista	Aber am ersten Tage der sü ^p	42
9b	I	Chorus	Wo willst du, dass wir dir	43
9c	I	Evangelista, Jesus	Er sprach: Gehet hin in	44
9d	I	Evangelista	Und sie wurden se ^t	45
9e	I	Chorus	Herr, bin ichs	45
10	I, II	Choral	Ich bins, ich sol ^t	46
11	I	Evangelista, Jesus, Judas	Er antwort	47
12	I	Recitativo (Soprano)	Wiewo ^t	50
13	I	Aria (Soprano)	Ich w	51
14	I	Evangelista, Jesus	U ⁿ -d da	54
15	I, II	Choral	hen hatten	55
16	I	Evangelista, Petrus, Jesus	sprach zu ihm	56
17	I, II	Choral		57
18	I	Evangelista, Jesus	zu einem Hofe	58
19	I, II	Recitativo (Tenore) (I) con Corale (II)*	die Ursach aller solcher Plagen	59
20	I, II	Aria (Tenore) (I) con Coro (II)*	dem Jesu wachen / So schlafen unsre Sünden ein	63
21	I	Evangelista, Jesus	ein wenig	72
22	II	Recitativo (Basso)	er fällt vor seinem Vater nieder	72
23	II	Aria (Basso)	will ich mich bequemen	74
24	I	Evangelista, Jesus	er kam zu seinen Jüngern	76
25	I, II	Choral	as mein Gott will, das gscheh allzeit	77
26	I	Evangelista, Jesu	Und er kam und fand sie aber schlafend	78
27a	I, II	Aria (Duetto)	So ist mein Jesus nun gefangen / Lasst ihn, haltet, bindet nicht	81
27b	I, II	Coro	Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden	90
28	I	Evangelist	Und siehe, einer aus denen	101
29	I, II	Chor	O Mensch, bewein dein Sünde groß	104

Seconda parte

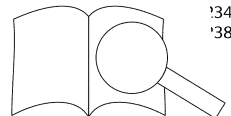
30	I, II		Ach, nun ist mein Jesus hin / Wo ist denn dein Freund hingegangen	121
31	I		Die aber Jesum gegriffen hatten	131
32	I		Mir hat die Welt trüglich gericht'	132
	I	x Kaiphias (I), Testis I, II (II)*	Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten	133
	I	re)	Mein Jesus schweigt zu falschen Lü ^g	135
	I		Geduld, Geduld, wenn mich falsc'	136
	I	sta, Pontifex Kaiphas, Jesus	Und der Hohepriester antwortet	138
	I		Er ist des Todes schuldig	140

*L. .merten römischen Ziffern stehen für Chorus I und Chorus II.



Satz	Chorus			
36c	I	Evangelista	Da speieten sie aus in sein Angesicht	140
36d	I, II	Chorus	Weissage uns, Christe	141
37	I, II	Choral	Wer hat dich so geschlagen	144
38a	I	Evangelista, Ancilla I, II, Petrus	Petrus aber saß draußen im Palast	144
38b	II	Chorus	Wahrlich, du bist auch einer von denen	146
38c	I	Evangelista, Petrus	Da hub er an sich zu verfluchen	147
39	I	Aria (Alto)	Erbarme dich, mein Gott	148
40	I, II	Choral	Bin ich gleich von dir gewichen	155
41a	I	Evangelista, Judas	Des Morgens aber hielten alle Hohepriester	156
41b	I, II	Chorus	Was gehet uns das an	157
41c	I	Evangelista, Pontifex I, II	Und er warf die Silberlinge in den Tempel	158
42	II	Aria (Basso)	Gebt mir meinen Jesum wieder	159
43	I	Evangelista, Pilatus, Jesus	Sie hielten aber einen Rat	164
44	I, II	Choral	Befehl du deine Wege	167
45a	I, II	Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati (I) et Chorus (I, II)*	(1) Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnh (2) Barrabam (I, II)* (3) Pilatus sprach zu ihnen (I)*	168
45b	I, II	Chorus	Lass ihn kreuzigen	175
46	I, II	Choral	Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe	176
47	I	Evangelista, Pilatus	Der Landpfleger sagte	179
48	I	Recitativo (Soprano)	Er hat uns allen wohlgetan	180
49	I	Aria (Soprano)	Aus Liebe will mein Heiland sterben	183
50a	I	Evangelista	Sie schriean aber noch mehr	183
50b	I, II	Chorus	Lass ihn kreuzigen	186
50c	I	Evangelista, Pilatus	Da aber Pilatus sahe	186
50d	I, II	Chorus	Sein Blut komme über	187
50e	I	Evangelista	Da gab er ihnen B	190
51	II	Recitativo (Alto)	Erbarm es Gott	191
52	II	Aria (Alto)	Können Trän	192
53a	I	Evangelista	Da nahm	193
53b	I, II	Chorus	Gegrüße	194
53c	I	Evangelista	Und meiet	199
54	I, II	Choral		199
55	I	Evangelista		199
56	I	Recitativo (Basso)	J	199
57	I	Aria (Basso)	isch und Blut	199
58a	I	Evangelista	ich sagen	201
58b	I, II	Chorus	ie kamen	204
58c	I	Evangelista	Gottes zerbrichst	205
58d	I, II	Chorus	die Hohenpriester	208
58e	I	Evangelista	geholfen	208
59	I	Recitativo (Alto)	in schmäheten ihn auch die Mörder	208
60	I, II	Aria (Alto) (I) con Coro	gatha	209
61a	I	Evangelista, Jesus	Jesus hat die Hand / Wohin	214
61b	I	Chorus	rd von der sechsten Stunde an	214
61c	I	Evangelista	Der ruft dem Elias	215
61d	II	Chorus	Und bald lief einer unter ihnen	215
61e	I	Evangelista	Halt! Lass sehen, ob Elias komme	215
62	I, II	Chorus	Aber Jesus schriee abermal	216
63a	I	Evangelista	Wenn ich einmal soll scheiden	217
63b	I, II	Chorus	Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss	218
63c	I	Evangelista	Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen	218
64	I	Chorus	Und es waren viel Weiber da	219
65	I	Evangelista	Am Abend, da es kühle war	221
66	I	Chorus	Mache dich, mein Herz, rein	228
			Und Joseph nahm den Leib	229
			Herr, wir haben gedacht	233
			Pilatus sprach zu ihnen	234
			Nun ist der Herr zur Ruh gebracht	238
			Wir setzen uns mit Tränen nieder	

Kritisch.



Soliloquenten

Evangelista	Tenore	}	Chorus I
Jesus	Basso		
Ancilla I / 1. Magd	}	Soprano	}
Ancilla II / 2. Magd			
Uxor Pilati / Pilati Weib			
Judas	}	Basso	}
Pontifex I / 1. Priester			
Petrus	}	Basso	}
Pontifex (Kaiphäs) / Hoher Priester			
Pontifex II / 2. Priester			
Pilatus			
Testis I / 1. Zeuge	Alto	}	Chorus II
Testis II / 2. Zeuge	Tenore		

Orchesterbesetzung

Chorus I

2 Altblockflöten, 2 Querflöten, 2 Oboen (Oboen d'amore/Oboen da caccia)
2 Violinen, Viola und Basso continuo (Violoncello, Violone/Contrabbasso)

Chorus II

2 Querflöten, 2 Oboen (Oboen d'amore), Viola da gamba, 2 Violinen,
Viola und Basso continuo (Violoncello, Violone/Contrabbasso)

Aufführungsm

Partitur (kartoniert)

Partitur (P)

Studie

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Klavier

Performance material available for sale:

Full score (paperback, Carus 31.244),

Full score (clothbound, Carus 31.244/01),

Study score (Carus 31.244/07),

Vocal score with German text (Carus 31.244/03),

Vocal score with German and English text

(Carus 31.244/04),

Choral score with German text*

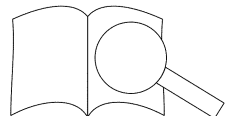
Soprano in ripieno (Cantus 4)

Carus 31.244/06),

Choral score with the 12 cl

Libretto (Carus 40.307),

complete orchestral materi



Johannes und Matthäus sowie die Passion nach Markus, von der nur das Textbuch erhalten ist, gehören ebendiesem Typus an.

Textgrundlage der Matthäus-Passion sind die Kapitel 26 und 27 des Matthäus-Evangeliums. Die freie Dichtung in Form von Rezitativ- und Arientexten ist das Werk des Leipziger Poeten Christian Friedrich Henrici alias Picander (1700–1764), der dafür auf sein eigenes Textbuch für ein Passionsoratorium aus dem Jahre 1725 wie auch auf verschiedene fremde Dichtungen (unter anderem von Salomo Franck und Barthold Hinrich Brockes) zurückgriff und sich vor allem mit einem Großteil seiner Texte eng an eine bestimmte theologische Vorlage anschloss, nämlich die gedruckten Passionspredigten des Rostocker Superintendenten Heinrich Müller (1631–1675). Wohl in enger Abstimmung mit Bach und dem Plan, die Passion doppelchörig anzulegen, entstand die dialogische Konzeption der Dichtung, die Picander veranlasste, einen Teil seiner Texte in Form von Wechselreden zwischen allegorischen Personen anzulegen, der „Tochter Zion“ und dem „Chor der Gläubigen“.¹

Einmal hat Picander einen alttestamentlichen Text in seine Dichtung integriert, nämlich den 1. Vers aus Kapitel 6 des Hohen Liedes Salomonis, „Wo ist denn dein Freund hingegangen ...“, in Satz 30, „Ach, nun ist mein Jesus hin“. Und an zwei Stellen überschneidet sich seine Dichtung mit der dritten Textschicht: Beim Eingangschor und bei dem Rezitativ „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“ (Satz 19) hat Picander jeweils eine Choralstrophe eng in seine Dichtung eingebunden. Die Wahl der übrigen Kirchenliedstrophen dürfte allerdings eher Sache Bachs als Picanders gewesen sein.

Im Einzelnen handelt es sich um folgende Kirchenlieder:

- Satz 1 O Lamm Gottes, unschuldig: Strophe 1 des Liedes von Nikolaus Decius (nach dem lateinischen Agnus Dei) 1523/1531 (EG 190:1); Melodie: Nikolaus Decius 1523
- Satz 3 Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen: Strophe 1 des Liedes von Johann Heermann 1630 (EG 81); Melodie: Johann Crüger 1640 (nach Guillaume Franc 1543)
- Satz 10 Ich bins, ich sollte büßen: Strophe 5 des Liedes „O Welt, hier dein Leben“ von Paul Gerhardt 1647 (EG 84); 1. Jahrhundert/Heinrich Isaac um 1495
- Satz 15 Erkenne mich, mein Hüter: Strophe 5 des Liedes „Blut und Wunden“ von Paul Gerhardt (nach entantum“ von Arnulf von Löwen) 1656 (EG 85), Leo Haßler 1601
- Satz 17 Ich will hier bei dir stehen: Strophe 1 des Liedes „Was ist die Ursach aller solcher“ genannten Liedes
- Satz 19 Was ist die Ursach aller solcher: Strophe 1 des Liedes „Blut und Wunden“ von Paul Gerhardt (nach entantum“ von Arnulf von Löwen) 1656 (EG 85), Leo Haßler 1601
- Satz 25 Was mein Gott will, das gsch: Strophe 1 des Liedes „Was mein Gott will“ von Albrecht von Preußen 1529
- Satz 29 O Mensch, bewein: Strophe 1 des Liedes „O Mensch, bewein“ von Sebald Heyden, 1525
- Satz 32 Mir hat dir: Strophe 1 des Liedes „In dich hab ich“ von Paul Gerhardt 1647 (EG 275); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 37 Wer hat: Strophe 1 des Liedes „Wer hat“ von Paul Gerhardt 1647 (EG 275); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 40 Ich bin ein: Strophe 6 des Liedes „Werde“ von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 41 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 42 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 43 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 44 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 45 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 46 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 47 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 48 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 49 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 50 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 51 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 52 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 53 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 54 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 55 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 56 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 57 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 58 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 59 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 60 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 61 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 62 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 63 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 64 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 65 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 66 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 67 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 68 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 69 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 70 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 71 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 72 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 73 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 74 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 75 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 76 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 77 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 78 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 79 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 80 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 81 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 82 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 83 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 84 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 85 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 86 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 87 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 88 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 89 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 90 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 91 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 92 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 93 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 94 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 95 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 96 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 97 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 98 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 99 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647
- Satz 100 Ich bin ein: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1647 (EG 475); Melodie: Paul Gerhardt 1647

Wir wissen nicht, ob die abschriftlich überlieferte Frühfassung der Passion deren Urfassung darstellt. In der Bach-Forschung gibt es Vermutungen, wonach das Werk zumindest in Teilen auf eine ältere, einchörige Passionskomposition zurückgehen könnte. Auch ist nicht auszuschließen, dass einzelne Arien parodiert sind. Vorlagen sind allerdings nicht bekannt. Ein Problem besonderer Art, das in der Forschung vielfach diskutiert worden ist, ergibt sich daraus, dass Bach die Trauermusik zu der im März 1729 erfolgten Beisetzung seines einstigen Dienstherrn Fürst Leopold von Anhalt-Köthen offensichtlich zu einem großen Teil mit Musik der Matthäus-Passion bestritten hat. Wir besitzen von dieser Trauermusik zwar nur den Text; doch wie der Vergleich der Dichtungen zeigt, standen zehn Sätze der Trauermusik in einem Parodieverhältnis zu solchen der Matthäus-Passion. Da man lange Zeit annahm, dass die Matthäus-Passion erst 1729 entstanden sei, ergab sich daraus die Frage, ob die zehn Sätze der Trauermusik oder die der Matthäus-Passion Original darstellten. Seit die Forschung das Jahr 1729 als Entstehungszeit der Passion favorisiert, hat die Priorität der Trauermusik über der Matthäus-Passion zu diskutieren; bedenkenswert bleibt aber die Frage, ob die beiden Werke auf eine gemeinsame Vorlage zurückzuführen sind.

Nach dem Tod Bachs geriet die Trauermusik in Vergessenheit. Ein Menschenjahr nach dem Tod Bachs wurde die Matthäus-Passion 1829 durch die Berliner Singakademie unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy für die Orgel neu bearbeitet und veröffentlicht. Diese Bearbeitung bedarf unsere Darstellung des Sopranos in ripieno. Dieser Part ist in Bachs Partitur nicht enthalten, sondern liegt nur in Form zweier Originalstimmen vor, einer autographen von 1736 und einer Dublette von Kopistenhand aus dem Jahre 1742. Beide tragen die Bezeichnung „Soprano in Ripieno“, enthalten aber anders als die übrigen Stimmen keine Angaben über die Zugehörigkeit zu einem der beiden Chöre. Mit gutem Grund hat die Neue Bach-Ausgabe daher der Stimme ein eigenes System an der Spitze der Partitur zugeteilt, das keinem der beiden vokal-instrumentalen Chöre angehört.

Die Texte sind in Picanders Textabdruck von 1729 durch Zwischen titel und Rollenbezeichnungen entsprechend gekennzeichnet. Zwar fehlen die Angaben in Bachs Partitur; wahrscheinlich aber waren sie in den Textdrucken enthalten, die zum Mitlesen in den Aufführungen herausgegeben wurden. Wir nehmen sie daher auch in unsere Ausgabe auf.

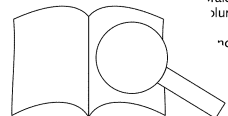
Abweichend von der Neuen Bach-Ausgabe sind die Sätze in der Partitur nach dem Vorbild der Bach-Ausgabe durch Wiederholungen nicht mit. Johann Sebastian Bach, *Matt* von Vorarbeiten Max Schneidlers und Leipzig 1972; Kritischer Text

Anders als die Neue Bach-Ausgabe ordnet unsere Partitur die Stimme dem Diskant der Orgel des 1. Chores zu. Mit dem Verzicht auf ein eigenes System für den vokalen Cantus firmus nähert sie

1 Die Texte sind in Picanders Textabdruck von 1729 durch Zwischen titel und Rollenbezeichnungen entsprechend gekennzeichnet. Zwar fehlen die Angaben in Bachs Partitur; wahrscheinlich aber waren sie in den Textdrucken enthalten, die zum Mitlesen in den Aufführungen herausgegeben wurden. Wir nehmen sie daher auch in unsere Ausgabe auf.

2 Abweichend von der Neuen Bach-Ausgabe sind die Sätze in der Partitur nach dem Vorbild der Bach-Ausgabe durch Wiederholungen nicht mit.

3 Johann Sebastian Bach, *Matt* von Vorarbeiten Max Schneidlers und Leipzig 1972; Kritischer Text



Foreword

Unlike present-day musical practice, Johann Sebastian Bach's *St. Matthew Passion* was not originally intended for performance as a sacred concert work, but for performance at Good Friday Vespers in St. Thomas's Church Leipzig. Here, it was integrated into a liturgical service which began with the ringing of the bells, included hymns, words from the pulpit and preparing the altar, and at the middle of which there was an hour-long sermon between the two parts of the work. Here, Bach's Passion music was not a self-contained work of art, but stood in close relation in content and function to the other parts of the service. Its purpose was the portrayal and retelling of the Passion story with the aim of creating an intellectual and emotionally deepened understanding for the listeners. It was devotional music.

No information survives about exactly when the work was composed and first performed. However, various pieces of evidence strongly suggest the year 1727. A further performance probably followed in 1729. We only have more reliable evidence from 1736 when Johann Christoph Rost, the sexton of St. Thomas's, recorded the performance of a Passion music "with both organs," something which was evidently exceptional. This can only have been the *St. Matthew Passion*. According to recent Bach research, original sources have also survived from this 1736 performance: a fair copy of Bach's full score and a corresponding set of parts, both of which have been part of the collections of the Staatsbibliothek zu Berlin for many years. Three original parts which have survived with the Berlin material were prepared later, and provide evidence of a further performance in 1742.

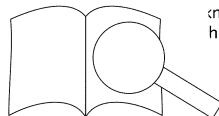
The preparation of the fair copy of the score and performance materials in spring 1736 was evidently associated with a new version of the work. Nothing has survived of the original sources of the preceding version or versions. However, a copy of the score, prepared after 1750 has survived, which records a stage from the period before 1736. Even if this copy is not complete in its details, a comparison with the 1736 version reveals fundamental alterations Bach made at that time. So, in the vocal-instrumental "choruses" of the work, the vocal part in common until then, and Bach's original part for each chorus its own continuo part. The original part for the basso continuo concerned the conclusion of Part I. In the original version of 1736, there was just a simple setting of the text "Jesus lass ich nicht von mir" (Matthew 26:46). This was now replaced by the hymn "Meinen Jesum lass ich nicht" (1658). This was now replaced by the hymn "O Mensch, bewein dein Sünde" (1658). The original part for the alto in the *St. John Passion* was taken from an earlier work. The original part for the soprano was movement 17, the chorale "Mein Herz ist dem Herrn." In movement 30, the original part for the alto, the obbligato part, previously allocated to the alto. And in movement 31, the original part for the gamba. Possibly in addition, the original part for the opening chorus had only been prepared in 1742, and was first also scored for voice and basso continuo in ripieno.

The original parts from 1742, the alterations are of a minor nature. The part for obbligato gamba in movements

34/35, in part substantially new, represents an artistic enrichment. In addition, a figured harpsichord part for the second chorus is new. However, this is only a transposed copy of the organ part for the second chorus without its cantus firmus parts in movements 1 and 29. The preparation of the new part allows for two interpretations: either the harpsichord was used in 1742 as a kind of double accompaniment in addition to the second organ, or it served as a substitute for this. Several things suggest the latter. The second permanently-installed organ in St. Thomas's Church, the swallow's nest organ in the eastern gallery, had been dismantled in 1740 and was therefore no longer available in 1742. However, it is doubtful whether this was the second organ used in the performance of 1736, which we know about from the report of the sexton of St. Thomas's. The uncertainty arises particularly from the considerable distance from the main altar, which would have caused acoustic problems for the ensemble. The second organ used in the performance of 1742 was a portable positive organ: it is also possible that this was the second organ no longer available in 1742. Further evidence is provided by the fact that the second copy of a part for the organ, prepared in 1742 was the cantus firmus of the outer part of the organ part for the Passion; apparently in 1742 the

In music-historical terms, the *St. Matthew Passion* marks the culmination of a long tradition of performance practice. The custom of performing the Passion, as a dramatic work, is attested by the four evangelists from the 1st century AD. The Passion story, which is central to Christianity. Probably from the 12th century, the Passion story was combined with music, and in a form which has been passed on over a millennium, composers have been continually searching for new ways of lending the story an impressiveness and depth of feeling. The Passion story is a major art form which resulted from this search. The *St. Matthew Passion*, in which the roles of the evangelists and other characters were divided between different voices, and the crowd scenes were portrayed by the chorus. This genre, in the simple style of setting by Johann Sebastian Bach, which Martin Luther's musical adviser, flourished until the time of the 18th century. Yet from early on, this genre of Passion evidently no longer met religious and artistic needs. It was adapted and reshaped in many different ways, and in the process, it was enriched and expanded by the addition of framing choruses and with all kinds of additions, especially hymns and chorales. In the early 18th century, recitatives and arias in the Italian style were also incorporated. The genre which resulted in the process is now called "oratorio Passion."

The combination of three layers of text is characteristic of this type of Passion: the basic level is the account of Jesus' Passion and death according to one of the four evangelists in the verbatim biblical text. The second layer comprises freely-written recitatives and arias which comment, reflect upon, and add emotional depth to the events. The third layer comprises verses from hymns which, partly as commentaries, partly as prayers, embody, so to speak, the voice of the faithful congregation. Research into the history of the *St. Matthew Passion*, which Johann Kuhnau, had introduced into the service of St. Thomas's Church in 1721. The Leipzig version of the *St. Matthew Passion* is known today – the *St. John*, *St. Mark*, and *St. Luke* Passions. The libretto survives – but



The textual basis of the St. Matthew Passion are chapters 26 and 27 of the gospel according to St. Matthew. The free wording in the form of recitative and aria texts is the work of the Leipzig poet Christian Friedrich Henrici alias Picander (1700–1764), who drew on his own libretto of 1725 for a Passion oratorio, together with various texts by other writers (including Salomo Franck and Barthold Hinrich Brockes). In a large portion of his texts, he followed a particular theological model, namely the printed Passion sermons of the Rostock Superintendent Heinrich Müller (1631–1675). The conception of the poems in dialog form probably originated in close consultation with Bach and from the plan to arrange the Passion for double chorus, which led Picander to structure a part of his text alternating between allegorical characters, the “Daughter of Zion” and the “Chorus of the faithful.”¹

At one point Picander incorporated an Old Testament text into his wording, namely the first verse of Chapter 6 of the Song of Solomon, “Wo ist denn dein Freund hingegangen . . .,” in movement 30, “Ach, nun ist mein Jesus hin.” And in two places he overlaps his words with the third layer of text: in the opening chorus and in the recitative “O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz” (movement 19) Picander closely interwove a chorale verse into his text. However, the choice of the other verses of hymns may have been more Bach’s decision than Picander’s.²

We do not know whether the early version of the Passion which survives in a copy represents the original version. Some Bach scholars suggest that the work, at least in parts, may be based on an older Passion composition scored for a single choir. It also cannot be ruled out that individual arias are parodies of other works. However, the models for these are not known. A particular problem, frequently discussed among scholars, results from the fact that Bach evidently used a large portion of music from the *St. Matthew Passion* in the music for the funeral of his former employer, Prince Leopold von Anhalt-Köthen, which took place in March 1729. Only the text of this funeral music survives, but as a comparison of the texts shows, ten movements from the music have a relationship as parodies to such movements in the *St. Matthew Passion*. As it was assumed for a long time, the *St. Matthew Passion* was only written in 1729, the question whether the movements in question were written for the funeral music or the *St. Matthew Passion* remains open. In favor of the year 1727 for the composition, the fact that the priority has lost some of its importance when considering whether Bach used the same model for both works.

After Bach’s death a large part of the manuscript was lost. It was to be almost a century before the work was rediscovered in 1829 for a regular performance by the Singakademie in Berlin, the young Felix Mendelssohn conducting, and the beginning of a tradition to which we owe the present edition.

This volume provides information on the textual basis for our edition, the editorial text editing. In the numbering of the text editing, the extent in the measure numbering,³ our edition, the Neue Bach-Ausgabe⁴; similarly, the Critical Report, the nomenclature for the main sources of the

Neue Bach-Ausgabe, so that those interested in further details can easily orientate themselves.

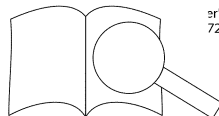
Our placing of the soprano in ripieno in the opening chorus requires explanation. This part is not included in Bach’s full score, but only exists in the form of two original parts, an autograph manuscript of 1736 and a duplicate in a copyist’s hand dating from 1742. Both bear the marking “Soprano in Ripieno,” but unlike the other parts, do not contain any indications about whether they belong to one of the two choruses. For good reason the Neue Bach-Ausgabe therefore gave the part its own stave at the top of the full score, separate from both the vocal-instrumental choruses. Unlike the Neue Bach-Ausgabe, our score assigns the part of the treble register to the organ of the first choir. By foregoing a separate stave for the vocal cantus firmus, it partially resembles the organ part of Bach’s full score; yet, in fact, it represents a compact layout of space: there was no space for a further staff. A larger score format was discount at the same time, however, we did not use separate staves because of legibility, and parts were only temporarily written in unison. The parts were not originally notated and not be com-

Thus our temporary allocation of the organ to the first choir is understood. Structurally and spatially, the organ part stands apart, or, to be more precise, it is a separate part of the opening chorus. This is a fact that is important for performances today. The organ part is a separate material only contains one copy. The organ part in ripieno leads us to assume that the organ part in ripieno did not take place at the same time as the organ part in the spatial connection to both organs. This may also apply to the organ part in the opening chorus of 1742.

Another aspect relating to performance practice is the fact that the organ part in movement 19, “O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz,” which are included in the violin parts of the Neue Bach-Ausgabe, are in Bach’s performance material (that is to say, they were written by Bach’s violinists) are included in the two first copies of the Neue Bach-Ausgabe, as in both the duplicate parts; that is, they were evidently written for instruments doubling.

With the two arias with solo violin, movement 39, “Erbarme dich, mein Gott,” and movement 42, “Gebt mir meinen Jesum wieder,” Bach modified the orchestral scoring in the violin parts. In both cases the solo violin part is in the first copy of violin I. However, so that the corresponding orchestral part was not reduced in volume by

¹ The texts are accordingly identified in Picander’s printed copy of the text by sub-headings and role indications. Though the information is missing in Bach’s score, it was probably included in the printed text which was published to be read in the performances. We have therefore included these in our edition.
² The German Foreword contains a list of these hymns and documentation of the hymnology.
³ Unlike the New Bach Edition (NBA) the chorales in verses where these are used are numbered in the same way as the chorales in the critical report.
⁴ Johann Sebastian Bach, *Matthäus*, preliminary work, by Alfred Dürr, I Critical Report (ibid. 1974).
⁵ We have made an exception only in 49, 61–63, and 75–77 of the movements.



removing the solo instrument, its part is not only in the duplicate of violin I, but also, exceptionally, in the first copy of violin II. But this is at the cost of violin II, whose part is only contained in the corresponding second copy.

As far as the alterations of the 1742 version are concerned, occasionally the view is expressed that with the added gamba part in movements 34/35, Bach wanted to compensate for the – presumed – loss of the second organ and its replacement by the softer harpsichord; he achieved this by chordal writing in the recitative, and in the aria by doubling the bass line,⁶ which, according to the 1736 full score, was intended for violoncello. However, this is not the only possible interpretation: as the recitative refers to silence, the continuo accompaniment was possibly intended to pause, like a musical-rhetorical representational figure, and be replaced by the chordal writing of the gamba. And for the following aria, we can assume that the gamba does not reinforce the violoncello, but is intended to replace it.⁷

For information on the strength of forces used in Bach performances, the surviving source material only allows assumptions about the minimum numbers of musicians taking part. Starting from the hypothetical premiss that the original parts have survived complete and that in Bach's performance each desk only had one player, in 1742 at least 24 instrumentalists must have participated: in each chorus two flutists, two oboists (also playing secondary instruments), two first and two second violinists (some also playing recorders at times), a violist and two continuo players (violoncello, violone) as well as an organist or harpsichordist each, and a gamba player each,⁸ who was probably otherwise employed as an instrumentalist. For soprano, alto, tenor and bass of both choruses there is one copy with the chorus, solo and soliloquist roles for the relevant voice. The tenor copy of the first chorus also contains the part of the Evangelist, the bass copy the part of Jesus, and similarly the alto and tenor parts of the second chorus, the solo parts of two false witnesses (movement 33). For the soliloquist role, Maid I, II and Pilate's wife there is a combined single part, one for Judas and Pontifex I and a further one for Pontifex II, Caiphas, High Priest II and Pilate. As these roles are shared into the choral parts, they were probably given to one or two performers. For the soprano parts of Maid I, II and Pilate and Bach may have drawn on the soprano in the first chorus of the Passion. For the roles which could not be played by the

of Jesus's words for structural reasons, two bass parts were written. For a minimum scoring of the soprano in ripieno with one singer per part, according to the 1742 version, at least twelve singers must have taken part. The actual numbers may, however, have been higher, as we must take into account the possibility that in the orchestra, occasionally two performers, and with the choral singers perhaps even three, shared a part.⁹

An explicit reference to the use of the bassoon, which Bach frequently used elsewhere as a continuo instrument, is not found anywhere in the sources of the St. Matthew Passion. Perhaps this is coincidence; perhaps, however, Bach's personnel resources were exhausted with the extra instruments required. As performance practice in Bach's time basically allows a great deal of freedom in the choice of continuo instruments, the inclusion of a bassoon for strengthening and shaping the continuo part is a prerogative of the conductor of the performance, as is the inclusion of a continuo group by harpsichord or lute.

Sincere thanks to the Staatsbibliothek Hannover for permission to publish this edition.

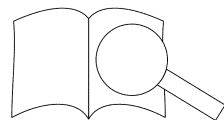
Göttingen, spring 2011
 Translation: Elizabeth Farnsworth

⁶ Alfred Dürr in the Critical Report on the 1955 edition of the Bach-Werke-Ausgabe, one should therefore forego the use of the gamba in movements 34/35.

⁷ See Klaus Hofman, "Die Gamba des Satzpaars 'Mein Jesus schweigt zerschnehen' der Matthäus-Passion", in: *Musik und Kirchen* LXII (1992), p. 155.

⁸ Or a pair of recorders, as in the autograph.

⁹ Basso continuo names for viola, violoncello and violone in the autograph and 59 indicates that several instruments were used in the full score, the marking "Violoncelli containing of the viola stave as a *colla parte* instrument contained in the parts). And in movement 59, "Violoncelli" in the full score, relating to the division of the continuo part. In the autograph (figured) continuo part, the marking "Violoncelli pizzicato" in the upper part, whereas the marking "Violoncelli" (as in the autograph continuo duplicate). However, in the autograph, one viola part, and two continuo copies for violoncello and



Avant-propos

Contrairement à ce que nous connaissons de la pratique musicale actuelle, la *Passion selon saint Matthieu* de Johann Sebastian Bach ne devait pas à l'origine être représentée comme œuvre de concert sacré ; mais elle était destinée aux vêpres du vendredi saint à l'église Saint-Thomas de Leipzig. Elle s'inscrivait ici dans le déroulement du culte qui commençait par la sonnerie des cloches, incluait les chants de l'assemblée et le service de chaire et d'autel, le point culminant en étant le prêche qui durait environ une heure et qui avait sa place entre les deux parties de l'œuvre. La musique de la Passion de Bach n'était donc pas ici une œuvre d'art en soi mais se situait en étroite relation avec les autres parties du culte dans son contenu et sa fonction. Elle avait pour tâche d'illustrer et de remettre en mémoire le déroulement de la Passion, afin que les auditeurs en aient une compréhension approfondie sur les plans intellectuel et émotionnel. C'était une musique de recueillement.

On ne sait rien de la genèse et de la première représentation. Différents indices parlent cependant expressément en faveur de l'année 1727. Une autre représentation eut probablement lieu en 1729. Mais nous ne nous aventurons sur un terrain plus sûr qu'en l'an 1736, où le sacristain de Saint-Thomas Johann Christoph Rost retient dans ses notes – manifestement à titre exceptionnel – la représentation d'une musique de la Passion « avec deux orgues ». Il ne peut s'agir que de la *Passion selon saint Matthieu*. D'après ce qu'a rendu l'exégèse la plus récente sur Bach, les sources originales conservées à l'heure actuelle concernent aussi cette représentation : une copie au propre de la partition de Bach lui-même et un jeu de parties séparées correspondant, comptant toutes deux depuis longtemps parmi les trésors de la Staatsbibliothek zu Berlin. Trois parties originales conservées avec le fonds de Berlin ont été élaborées ultérieurement et attestent une autre représentation en l'an 1742.

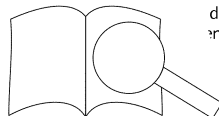
L'élaboration de la copie au propre de la partition et du matériel d'orchestre au printemps 1736 était manifestement liée à la nouvelle version de l'œuvre. Rien n'a été conservé des sources de la ou des versions précédentes. Mais une copie d'après 1750 a été conservée qui retient un stade d'avant 1736. Même si cette copie n'est pas fiable dans certains détails, une comparaison avec la version de 1736 révèle quelles modifications essentielles Bach s'avère que les deux « chœurs » vocaux possédaient jusque là une partie de Bach ne tira la conséquence qu'il fallait d'une propre partie de contourner la conclusion de la 1^{ère} partie de l'œuvre. En 1736 qu'un simple choral à deux voix « Ich nicht von mir », la 6^{ème} strophe de Christian Bach, mais remplacé par la fantaisie sur le choral « Mensch, bewein dein Sünde » de Christian Bach, dont provisoire à la *Passion selon saint Matthieu* avait déjà elle-même été reprise d'après le manuscrit de 1736 apporte en outre un changement 17, la strophe du choral « Ich nicht von mir » de la deuxième partie de la Passion, qui est à la basse dans le Mouvement 56/57, la partie de l'alto. Et dans le Mouvement 56/57, la partie de l'alto destinée auparavant au luth est remaniée. Ce qui est possible en outre que le cantus firmus du chœur n'ait été joué que par l'orgue jusque là et qu'il

n'ait été doté d'une distribution vocale qu'en 1736 en plus avec le « Soprano in Ripieno ».

Dans les parties originales ajoutées en 1742 se reflètent des changements d'importance différente. La partie de gambe obligée partiellement nouvelle en substance représente un enrichissement artistique pour les Mouvements 34/35. Une partie de clavecin chiffrée pour le Chœur 2 est nouvelle en outre. Il ne s'agit toutefois que d'une copie de transposition de la partie d'orgue au Chœur 2 sans ses parties de cantus firmus aux Mouvements 1 et 29. Cette élaboration nouvelle de la partie permet deux interprétations possibles : soit le clavecin était utilisé en 1742 dans le sens d'un accompagnement en plus du deuxième orgue soit non. Maint détail parle en faveur de cette deuxième interprétation : le deuxième orgue fixe de l'église de Saint-Thomas de Leipzig d'hirondelle sur la tribune Est avait été construit en 1742. On s'agit donc plus disponible en 1742. On ne s'agit bien de ce deuxième orgue dont nous connaissons la partie originale de Rost de Saint-Thomas. Les deux parties sont à une grande distance à la tribune principale. Les deux parties sont liés ainsi au jeu d'ensemble. Il ne s'agit pas d'un élément nouveau de la représentation d'ensemble, mais spécialement à cette occasion et pour cette œuvre, aucun cas sûr que celui-ci n'ait été utilisé. Un élément nouveau de 1742 est la partie de l'orgue de la soprano avec des mouvements extrêmes de la Passion. Cette partie possédait apparemment un jeu d'ensemble en 1742.

La *Passion selon saint Matthieu* de Bach est le fruit d'une longue évolution. La coutume de la semaine sainte le récit de la Passion de Jésus-Christ des évangélistes remonte aux sources de la chrétienté primitive, les lectures solennelles étaient liées à la musique. Une évolution de plus d'un millénaire, compositeurs et chanteurs avaient toujours aspiré à conférer par leur art grandeur et profondeur émotionnelle au récit de la Passion. Une forme artistique musicale qui se cristallise ici est la Passion « responsoriale » dans laquelle les rôles de l'évangéliste et des récitants sont répartis sur différents chanteurs et les discours de foule illustrés par le chœur, un type courant dans l'écriture simple de Johann Walter, le conseiller musical de Martin Lufft, jusqu'à l'époque de Bach. Mais très tôt, ce type de Passion ne suffit manifestement plus aux besoins religieux et artistiques. Il est remanié et réagencé à maintes reprises et en même temps enrichi et agrandi de chœurs d'encadrement et de toutes sortes d'ajouts, notamment chants et chorals, les récitatifs et arias sur le modèle italien venant s'y ajouter au début du 18^{ème} siècle. Le type qui en naît est désigné aujourd'hui sous le terme de passion-oratorio.

Le lien entre trois niveaux de texte est caractéristique de ce type de passion : la base est le récit des souffrances et de la mort de Jésus selon l'un des quatre évangélistes dans le texte biblique. Le deuxième niveau est représenté par des textes de l'Écriture, des cantiques, des commentaires, reflètent et donnent une profondeur émotionnelle. Le troisième niveau est constitué de chants d'église qui, tantôt copour ainsi dire la voix de l'assistant, tantôt celle de son prédécesseur de Bach à Leipzig.



à l'église Saint-Thomas en 1721. Les Passions de Bach de Leipzig connues aujourd'hui selon saint Jean, saint Matthieu ainsi que la Passion selon saint Marc dont n'est conservé que le livret appartiennent à ce type.

Le texte de la *Passion selon saint Matthieu* repose sur les chapitres 26 et 27 de l'Évangile selon saint Matthieu. Le texte libre sous forme de récitatifs et d'arias est l'œuvre du poète de Leipzig Christian Friedrich Henrici alias Picander (1700–1764) qui eut recours dans ce but à son propre livret pour un oratorio de la Passion de l'an 1725 comme aussi à différents textes d'autres auteurs (entre autres Salomo Franck et Barthold Hinrich Brockes) et se rallie étroitement dans une grande partie de ses textes à un modèle théologique précis, à savoir les prêches de la Passion imprimés de Heinrich Müller (1631–1675), surintendant à Rostock. Sans doute en étroite concertation avec Bach et selon l'idée d'agencer la Passion en double chœur est née la conception en dialogue du texte qui incita Picander à agencer une partie de ses textes sous la forme d'échanges entre personnes allégoriques, la « fille de Sion » et le « chœur des croyants ».¹

Picander a intégré une fois un texte de l'Ancien Testament à son propre texte, à savoir le premier verset du chapitre 6 du Cantique des cantiques de Salomon, « Où est allé ton bien-aimé ... », au Mouvement 30, « Ach, nun ist mein Jesus hin ». Et aux deux endroits, son texte se recoupe avec le troisième niveau textuel : au chœur d'entrée et dans le récitatif « O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz » (Mouvement 19), Picander a étroitement tissé une strophe du choral dans son texte poétique. Le choix des autres strophes du chant d'église devrait toutefois avoir été plutôt l'affaire de Bach que celle de Picander.²

Nous ignorons si la version ancienne de la Passion conservée en copie est sa version originelle. Dans l'exégèse de Bach, il existe des suppositions selon lesquelles l'œuvre pourrait remonter au moins en partie à une composition de la Passion antérieure à un seul chœur, ce qui ne faut pas exclure non plus le fait que certaines arias ont été ajoutées. On ne connaît toutefois aucun modèle. Un type particulier qui a fait l'objet d'innombrables recherches résulte du fait que Bach a utilisé manifestement une grande part la musique de la *Passion selon saint Matthieu* destinée à la messe funèbre destinée aux funérailles du prince Leopold von Anhalt-Köthen en 1729. On trouve dans cette œuvre la comparaison des poèmes funèbres en rapport avec la Passion selon saint Matthieu. Comme on le voit dans la *Passion selon saint Matthieu*, Picander a en résulté la question de savoir si la musique funèbre est destinée à la *Passion selon saint Matthieu*. Depuis la publication en 1727 par la genèse de la *Passion selon saint Matthieu*, on a perdu certes de vue l'importance de cette œuvre, mais il est remarquable que Bach pourrait avoir écrit cette œuvre.

La partie de son œuvre tombe dans l'oubli jusqu'à ce que la *Passion selon saint Matthieu* soit découverte pour le grand public en 1829 par la représentation de la Berliner Sing-Akademie du jeune Félix Mendelssohn Bartholdy, fondation dont nous sommes les héritiers.

L'Apparat critique à la fin de ce volume informe sur les sources à la base de notre édition, les principes d'édition et les détails de la rédaction du texte. Notre édition suit dans la numérotation des mouvements et largement aussi dans le comptage des mesures³ la Nouvelle Édition Bach⁴, de même, l'Apparat critique reprend sa nomenclature pour les sources principales afin que quiconque s'intéressant à plus de détails puisse s'y orienter facilement.

Notre illustration du soprano in ripieno au chœur d'entrée mérite explication. Cette partie n'est pas contenue dans la partition de Bach, mais n'existe que sous la forme de deux parties originales, une autographe de 1736 et une doublette de la main d'un copiste de l'an 1742. Toutes deux portent la mention « Soprano in Ripieno » mais contrairement aux autres parties, elles ne contiennent aucune mention sur l'appartenance à l'un des deux chœurs. À juste titre que la Nouvelle Édition Bach a donc doté cette partie d'une portée au début de la partition qui n'appartient pas à un chœur vocal et instrumentaux. Cette notation Bach, notre partition range la partie du soprano in ripieno au 1^{er} chœur. En renonçant à un premier chœur vocal, elle se rapproche certes de la notation de Bach ; mais il s'agit en réalité d'une notation de place : il n'y avait pas de notation dans l'espace prévu de la partition. Cette notation n'était pas envisageable pour une notation à deux voix, les portées ne devaient pas être trop larges pour assurer une bonne lisibilité et les notes ne devaient pas être trop nombreuses pour ne pas être seulement provisoire dans une notation destinée à être notée de manière autonome et non liée.⁵

La notation du soprano in ripieno à l'orgue du 1^{er} chœur est mal interprétée. Structuellement, il s'agit d'un chœur en dehors ou mieux en dialogue du chœur d'entrée. Cette notation déterminant pour des représentations chorales, la notation d'exécution de 1736 ne permet pas d'appliquer l'emploi de voix pour le soprano in ripieno laisse penser que l'exécution vocale du cantus firmus n'était pas prévue. L'époque pour ainsi dire « à double chœur » en relation avec les deux orgues mais à partir d'un seul endroit. Peut-être cela vaut-il aussi pour les circonstances modifiées de représentation de 1742.

Du point de vue de la pratique d'exécution, il est intéressant que les deux parties de flûte à bec du Mouvement 19 « O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz » qui se trouvent aux parties de violon du 1^{er} chœur dans le matériau d'exécution de Bach – donc jouées par les violonistes de Bach – soient contenues ici autant dans les deux

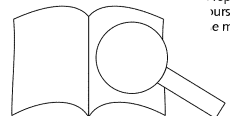
¹ Les textes sont caractérisés en conséquence dans la copie du texte de Picander de 1729 par titres intermédiaires et mentions de rôles. Il manque certes les indications dans la partition de Bach ; mais elles étaient probablement contenues dans les gravures du texte qui étaient éditées pour accompagner la lecture dans les représentations. Nous les reprenons donc aussi dans notre édition.

² L'avant-propos en allemand contient une énumération et de la documentation hymnologique.

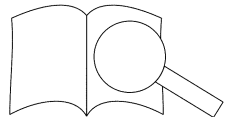
³ À la différence de la Nouvelle Édition Bach, nous ne nous sommes pas dans les chœurs en barform les répétir.

⁴ Johann Sebastian Bach, *Motets* travaux préliminaires de Maximal, Kassel et Leipzig, 1972.

⁵ Nous ne faisons une exception pour les mouvements 49, 61–63 et 75–77 du mouvement.



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



Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Matthæum

I. Coro con Corale

Prima parte

Johann Sebastian Bach
1685–1750

Die Tochter Zion und die Gläubigen

Flauto traverso I
Flauto traverso II
Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Soprano in ripieno
Organo
Continuo
Violoncello
Viola

Chorus primus

Sopr Rückpositiv: Sesquialtera

Flauto traverso I
Flauto traverso II
Oboe I
Oboe II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Ter

Chorus secundus

Vcl.
Viola

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

8 4 2 7# 6 4 5 3



I

4

Fl I

Fl II

Ob I

Ob II

Vl I

Vl II

Va

Soprano in ripieno

Org. Cont

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

4 4 # 4 5 4 4 3 4 3 4

2 2 2 4 4 4 2

II

Fl I

Fl II

Ob I

Ob II

Vl I

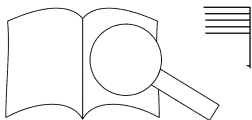
Vl II

Org. Cont

8 7 7# 6 7 6 7 8 7 7

4 4 # 4 5 4 4 3 7 7

2 2 2 4 4 4 2



PROBEPARTITUR

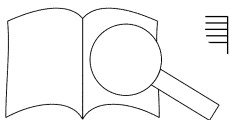
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

I

II

7 5 (—) 7 (—) # (—) (h) 8/4 7/4 7# 6/4 7/4 8/3

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

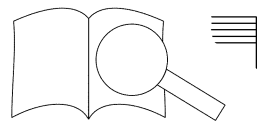


I

8/4 7/4 7/4 6/4 5/4 6/4 5/4 6/4

II

8/4 7/4 7/4 6/4 5/4 6/4 5/4 6/4



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

16

mf

mf

mf

mf

mf

Kommt, _____ ihr Töch - ter, helft mir kl

Kommt, kommt, _____

Kommt, kommt, _____

Kommt, _____ ihr Töch - te _____ ar _____ gen, kommt, ihr

6h 7 6 3#

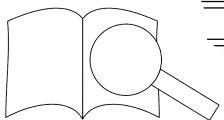
6 6/4 4 2 6 6h

II

6h 7 6 3#

PROBEPARTITUR

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



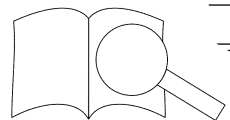
1

helft mir kla - gen, kommt, ihr Töch - ter, helft mir kla
 - ihr Töch - ter, helft mir kla
 Töch - ter, helft mir kla - gen - mmt, ihr Töch - ter,
 Töch - ter, helft mir kla - gen, kommt, ihr Töch - ter. kla

5 8 7 7^h 6 4 7 7 6 5^h 7

II

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



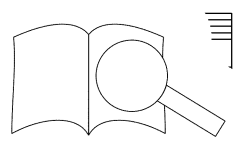
22 Fl I, II *

helf - t mir kla - he -
 - gen, kom - mt, ihr Tö - ch - ter, helf - t mir kla - ck - Tö - ch - ter, helf - t mir

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

Fl I, II *

* Wo die beiden Flötenstimmen gemeinsam auf einem System notiert sind, beziehen sich die Artikulations- und Ornamentzeichen unter den Noten auf die zweite Flöte. /



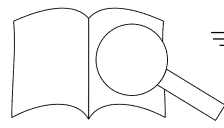
25

gen, helft mir kla - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn
 gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht
 gen, se - het den Bräu - ti - gar
 kla - - - gen, helft mir kla - gen, se - het den Bräu - se. als wie ein
 Org, Cont

7 7 6 5 6 7 7

II

Wen? Wie?
 Wen? Wie?
 Wen?
 Wen?



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

I

Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, kommt, — ihr Tö -

Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, kommt,

Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, ko -

Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein - ko - .er, helf mir

Soprano in ripieno

Org., Cont

Lamm Got -

II

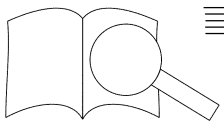
Wie?

Wie?

Wie?

Wen? Wie?

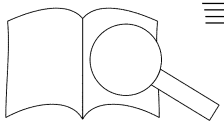
Org.



gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, se - het i -
 gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, se - het
 kla - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm,
 gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, se - het
 am Stamm des Kreu - zes ge - schlach -

4 4 8 7 7 6 6 4 6 7 4

Wie? Wen?
 Wie? Wen?
 Wie?
 Wen? Wie?



37

gam, seht ihn als wie ein Lamm!

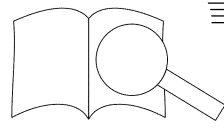
gam, seht ihn als wie ein Lamm!

gam, seht ihn als wie ein Lamm!

gam, seht ihn als wie ein Lamm!

Wie?

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



41

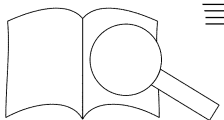
Se - het, seht die Ge - duld, se - het,
 Se - het, seht die Ge - duld, se - t,
 Se - het, seht die Ge - duld,
 Se - het, seht die Ge - d' se die Ge -

7 7 4 # 6 74

II

Was?
 Was?
 Was?
 Was?
 Was?

7 7 4 # 6

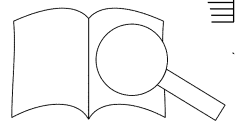


47

het die Ge-duld, se - het, seht die Ge-duld, se - het, die Ge-duld, se - het die Ge - duld, se - het, seht die Ge-duld, se - duld, se - - het die Ge - duld, se - het, seht die Ge-duld, se - se - het, se - het die Ge - duld, se - het, seht die Gr st at die Ge - wie - wohl

7 7 7 9 6 4 6 5

Was? Was?
Was? Was?
Was?
Was?



50 Fl I

Fl II

duld, se - het, seht die Ge-duld, se - het, seht die Ge-duld,
 duld, se - het, seht die Ge-duld, se - het, seht die Ge-duld,
 duld, se - het, seht die Ge-duld, se - het, seht die Ge-
 duld, se - het, seht die Ge-duld, se - het, seht di

tet:

6 7 4 6 4 2 8 4 2 7 4 2

Fl I

Fl II

was?

Was?

Was?

Was?

Was?

Was?

6 6 6

PROBEPARTITUR

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

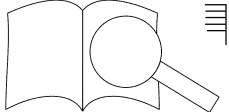


I

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

II

7# 6 5 3 6 7 8 8 7 7#
3 4 4 3 b 4 3 4 4 3



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

61 Fl. I, II

auf uns - re Schuld, seht auf uns - re Schuld

auf uns - re Schuld, seht auf uns -

auf uns - re Schuld, seht auf

auf uns - re Schuld, seht

All Sünd hast du ge

6 4 2 7 # 6 6 4 2

62 Fl. I, II

hin?

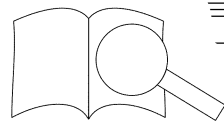
Wo-hin, wo-hin, wo-hin?

hi? Wo-hin, wo-hin, wo-hin?

Wo-hin, wo-hin?

Wo-hin?

6 4 2 7 # 6 6 4 2 5



I

Kreuz sel-ber tra-gen, se-het ihn aus Lieb und Huld,
 se-het ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuz sel-ber tra-
 se-het ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuz sel-ber tra-gen.
 Holz zum Kreuz sel-ber tra-

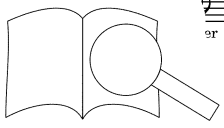
Sopr.
 Er-barm die-

5 2 6 6 5 # 5 3/4 [5] 7 5 4 4

II

Kreuz sel-ber tra-gen, se-het ihn aus Lieb und Huld, aus Lieb und
 Huld Holz zum Kreuz sel-ber tra-gen, aus
 Lieb und Huld Holz zum Kreuz sel-ber tra-gen.
 Holz zum Kreuz sel-ber tra-

5 2 6 6 5 # 6 3/4 5 6 5



78 Fl I

Fl II

Huld Holz zum Kreu-ze sel-ber tra-

Lieb und Huld Holz zum Kreu-ze sel-ber tra-

Lieb und Huld Holz zum Kreu-ze sel-ber tra

tra - Sopr - gen, Holz zum Kreu-ze sel-

su, o Je - - sul

Fl I

Fl II

Huld sel-ber tra-

reu-ze sel-ber tra

Holz zum Kreu-ze sel-ber tra

gen, Holz zum Kreu-ze sel-ber

5 6 5 6 4 2 5 6 9 8 5 6 4 2 5 6 4 2

8] 6 [5] 4

Carus-Verlag

PROBEPARTITUR

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

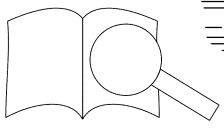


I

gen! Kommt, ihr Töch-ter, helft mir kla-
gen! Kommt, _____ ihr Töch-ter, helft mir
gen!
gen!
Org. Cont
gen!

II

gen! Kommt, ihr Töch-ter, helft mir kla-
gen! Kommt, _____ ihr Töch-ter, helft mir kla
gen! Kommt, ihr
gen!
gen!



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

I

gen, kommt, ihr Töch - ter, helft mir kla -
 Töch - ter, helft_ mir kla
 ihr Töch - ter, helft mir kla

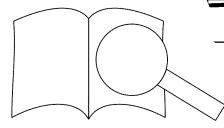
Kommt, he - a - gen, helft mir

5 4 4 3 4 4 7 5 4

II

helft mir kla
 - ter, helft mir kla
 Kommt, ihr Töc

5 4 4 3 4 4 7 5 4



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

I

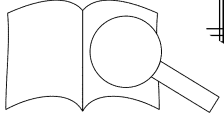
gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, als wie
 - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, als wie
 - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, als wie
 kla - gen, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lam Lamm!

6 7 7

II

Wie? ... als wie ein Lamm!
 Wie? ... als wie ein Lamm!
 Wen? Wie?
 Wie?

6 7 7 64 5 7



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

2. Evangelista, *Jesus*

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo*

Da Je - sus die - se Re - de voll - en - det hat - te, sprach er zu sei - nen Jün - gern:

Thr

4

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo*

wis - set, dass nach zwei - en Tr

und des Men - schen Sohn wird

Thr

6

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo*

- tet wer - den, dass er - ge - kreu - - -

Thr

6 7# 6 5# 4 3 5

* Die *l* - Bezeichnung „Continuo“ schließt im Folgenden die Orgel ein.
Diese wird nur gesondert genannt, wo sie mit einem Obligatpart beteiligt ist (Satz 29).



3. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Herz-liebs-ter Je-su, was hast du ver-bro-chen, dass man ein solch scharf Ur-teil hat ge-

Herz-liebs-ter Je-su, was hast du ver-bro-chen, dass man ein solch scharf Ur-teil hat ge-

Herz-liebs-ter Je-su, was hast du ver-bro-chen, dass man ein solch scharf Ur-teil hat ge-

Herz-liebs-ter Je-su, was hast du ver-bro-chen, dass man ein solch scharf Ur-teil hat ge-

Herz-liebs-ter Je-su, was hast du ver-bro-chen, dass man ein solch scharf Ur-teil hat ge-

6 # 6 # 5 # 6

spro-chen? Was ist die Schuld, in was für Mis-se-ta-ten bist

spro-chen? Was ist die Schuld, in was für Mis-se-ta-ten?

spro-chen? Was ist die Schuld, in was für Mis-se-ta-ten?

spro-chen? Was ist die Schuld, in was für Mis- du ge-ra-ten?

spro-chen? Was ist die Schuld, in was für Mis- du ge-ra-ten?

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

4a. Evangelista

1

Tenore
Evangelista

Continuo

Da

ro-hen-pries-ter und Schrift-ge-lehr-ten und die

6

3

Pa-last des Ho-hen-pries-ters, der da hieß Ka-i-phas, und hiel-ten Rat, wie sie

6

mit Lis-ten-grif-fen und tö-te-ten. Sie spra-chen

6



4b. Chorus

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus I

Soprano
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf-ruhr wer-de, ein Auf-

Alto
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf-ruhr wer-de, ein

Tenore
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf-ruhr wer-de, uf de

Basso
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf-ruhr we jas Fest,

Continuo

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano
auf das Fest, auf dass nicht ein Auf-ruhr wer-de, ein Auf - - ruhr

Alto
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf-ruhr wer-de, ein Auf - - ruhr

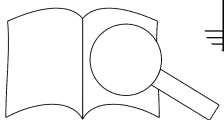
Tenore
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf-ru'

Basso
Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf-r

Continuo

12

II



4c. Evangelista

I

15

Tenore Evangelista

Da nun Je - sus war zu Be - tha - ni - en, im Hau - se Si - mo - nis des

Continuo

6

17

Aus - sät - zi - gen, trat zu ihm ein Weib, die hat - te ein Glas mit köst - li - chem Was - ser und goss es auf sein

6 4 6 5b 6

20

Haupt, da er zu Ti - sche saß. Da das sei - ne Jün - ger sa - hen,

6 4 6 5 #

4d. Chorus

I

23

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Continuo

t die - ser Un - rat, wo - zu, wo - zu, wo - zu die - net die - ser

zu die - net die - ser Un - rat, wo - zu, wo - zu, wo - zu die - net die - ser

horus

en: Wo - zu die - net die - ser Un - rat, wo - zu, wo - zu, ie - ser

Wo - zu die - net die - ser Un - rat, wo - zu, wo

6 6 6 6 # 6 6 6

Un-rat? Die-ses Was-ser hät-te mö-gen teu-er ver-kauf't und den Ar - - n. oen

Un-rat? Die-ses Wasser hät-te mö-gen teu-er ver-kauf't

Un-rat? Die-ses Wasser hät-te mögen teuer ver-kauf't und den Ar - - n. oen

Un-rat? Die-ses Wasser hät-te mögen teuer ver-kauf't

6 6 5 6

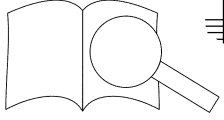
wer - men, und den Ar - men ge - ge-ben wer - den.

we Ar - men ge - ge-ben wer - den, und den Ar - men ge - ge-ben wer-den.

und den Ar - men ge - ge-ben, und den Ar - men

we . Was-ser hät-te mö-gen teu-er ver-kauf't und den Ar -

6b 5 6 7b 7 6 6 4



4e. Evangelista, *Jesus*

I

34

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo

Da das Je-sus mer-ke-te, sprach er zu ih-nen:

Was be-küm-mert ihr das Weib? Sie hat eir

ur ge-

5 5 6 6 43 8 7b 6

38

tan. Ihr ha-bet al-le-zeit Ar-mer

ih nicht al-le-zeit. Dass sie dies Was-ser

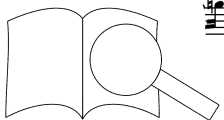
b 7 2 6 6 7 b

42

en Leib ge-gos-sen, hat sie ge-tan, dass man mich be-gra-ben wird. Wahr-

li-

6 5 6 6b [6#] 7 4



46

um ge-pre-di-get wird in der gan-zen Welt, da wird man auch sa-gen zu ih-ren Ge-dächt-nis, was sie ge-tan hat.

64 54 6 # 5 2 6

5. Recitativo

I

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Alto

Continuo

pizzicato

Du lie - ber Hei-land, du, si - ne ö-richt strei-ten, dass

die - ses from-me W ei - nen Leib zum Gra-be will be - rei - ten, so

-zwi-schen zu, von mei-ner Au-gen Trä-nen-flüs-sen ein Was-ser auf dein H

7 4 2 6 5 5 74 6 64 5 2

6. Aria

I

Flauto
traverso I

Flauto
traverso II

Alto

Continuo

Fingerings: # 6 5 # 9 8 7 4 6 7# 9 8 7

Buß und Reu, ... knirscht das

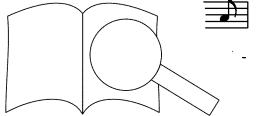
Fingerings: 4 6 7# 4# 7 6 5 # 5 6 5 2# 6 6 6 4 5

Sün - den - herz ent

Fingerings: 6 4 5 6 7 9 8 7 4 6 7# 9 8 7# 4 3 4 6 7# 4# 7 5

Buß und Reu, Buß und Reu _

Fingerings: 6 4 5 2 5 6 7 # 6 9 8



36

zwei, knirscht das Sün - den - herz ent - zwei, Buß und Reu, Buß und Reu

Figured bass notation: #, 6, 4, 5, 6, #, 7, 7, 7

45

knirscht das Sün - den - herz ent - zwei, Buß knirscht

Figured bass notation: 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 4, #, 7, 7, 6, 7, 4, 3, 7, 5

54

das Sün - den - herz ent - z

Figured bass notation: 6, 7, 6, #, 6, #, #, 6, 7, 9, 4, #, 7

63

dass

Fine

Figured bass notation: 4, 6, 7, 9, 8, 7, 4, 6, 7, 9, #, 7, 6, 5



72

Zäh - ren an - - - ge - neh - me Spe - ze - rei, _____ treu - er Je - su, dir ge - bä -

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

81

ren, d mei - ner

5 6 6 6 7 9 3 6 9 6 7 #

89

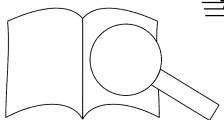
Zäh - ren an - ge - „ treu - er Je - - - - - su,

2 7 6 # 6 # 6 #

98

di - - - bä - ren, treu - er Je - su, treu - - - er

6 6 6 6 5 4 6 7 5 7 #



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

7. Evangelista, Judas

I

Tenore
Evangelista

Basso
Judas

Continuo

Da ging hin der Zwölfen ei-ner mit Na-men Ju-das Is-cha-ri-oth zu den Ho-hen-pries-tern und

6 6 4 2

4

sprach:

Judas

Evangelista

Und sie bo-ten

Was wollt ihr mir ge-ben? Ich will ihn euch ver-ra-ten.

6 6 5

7

Sil-ber-lin-ge. Und von dem an such-te er Ge-le-gen-hei-
te.

6 4 6 5 4 3

8. Aria

II

Flauto
traverso I

Flauto
traverso II

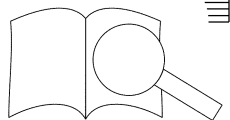
Violino I

Violino II

Viola

Continuo

7 5 6 7 4 2



21

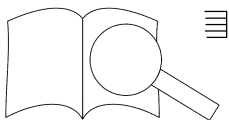
Herz!

27

-zo - gen, das aus dei - ner

32

- gen, droht den Pfe-ger zu er - mor - - den, denn es ist zur Schle



37

ach, ein Kind, das du er - zo - gen, das aus dei - ner Brust ge - so - gen, drob er -

5+ 6 ♭ - 5 4 3 6 - 6 ♭ 5 4 3

42

mor - - - den. .n - - - ge wor - den.

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

Da capo

o.

sta

A - ber am ers - ten Ta - ge der sü - ßen Brot tra - ten die Jün - ger zu Je -

Contin

6 7 ♭

9b. Chorus

I

Flauto traverso I
Oboe I

Flauto traverso II
Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
Wo, wo, wo willst du, dass wir dir be-rei-ten, das Os

Alto
Wo, wo, wo willst du, dass wir dir be-rei-ter

Tenore
Wo, wo, wo willst du, dass wir das

Basso
Wo, wo, wo willst du, ten, das

Continuo

es - sen

be - rei - ten, das Os-ter-lamm, das Os - ter-lamm zu es - sen?

dass wir dir be - rei - ten, das Os-ter-lamm, das Os - ter-lamm zu es - sen?

s - es - sen, wo willst du, dass wir dir be - rei - ten, das

zu es - sen, wo willst du, dass wir dir be - rei - ten, das

9c. Evangelista, *Jesus*

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo

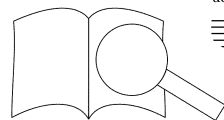
Er sprach:

Ge-het hin in die Stadt zu ei-nem und sprecht zu ihm: Der Meis-ter lässt dir sa-er eit ist

hier, ich will bei dir die Os-tern hal-ten

an-ger tä-ten, wie ih-nen Je-sus be-foh-len

be-rei-te-ten das Os-ter-lamm. Und am A-bend satz den



26

Zwöl-fen. Und da sie a-ßen, sprach er:
Jesus
Wahr-lich, ich sa-ge euch: Ei-ner un-ter euch wird mich ver-ra-ten.

b 6b 5b 7b 6 5b 7b 5

9d. Evangelista

I

30

Tenore Evangelista

Und sie wur-den sehr be-trübt und hu-ben an, e-te, und sag-ten zu

Continuo

b 7b 5b

9e. Chorus

I

33 Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Continuo

bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, Herr, bin ichs?
ichs, Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs?
bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs?
Herr, bin ichs, bin ichs, Herr, bi

b 7 7 7b 7b 7 7b 7b 7b 7b 7 7 7

10. Choral

I+II

Soprano
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Ich bins, ich soll - te bü - ßen, an Hän - den und an Fü - ßen ge -

Ich bins, ich soll - te bü - ßen, an Hän - den und an Fü - ßen ge -

Ich bins, ich soll - te bü - ßen, an Hän - den und an Fü - ßen ge -

Ich bins, ich soll - te bü - ßen, an Hän - den und an Fü - ßen ge -

6 6 6 5 6 6 6

bun - den in der Höll. Die Gei - ßeln an den und

bun - den in der Höll. Die Gei - ßeln an den und

bun - den in der Höll. Die Ban - den und

bun - den in der Höll. die Ban - den und

6 5 6 6 6 5 6 4 b

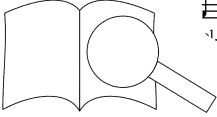
was - - den, das hat ver - die - net mei - ne Seel.

VI
- stan - - den, das hat ver - die - net mei - ne Seel.

ge - stan - - den, das hat ver - die - net mei - ne Seel.

VI
aus - ge - stan - - den, das hat ver - die - net mei - ne Seel.

6 5 6 4 2 9 6 4 b 7 6b 6 5



11. Evangelista, Jesus, Judas

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus, Judas

Continuo

Er ant-wor-te-te und sprach:

Jesus

Der mit der Hand mit mir in die Schüs-sel tau-ird

6 sb p b

mich ver-ra-ten. Des Men-schen Sohn ge-het zwar

...-den ste-het; doch we-he dem Men-schen, durch

6 4/4 2 6/4 sb 6 sb

n-schen Sohn ver-ra-ten wird! Es wä-re ihm bes-ser, dass der-sel-bi-ge Me

7b b 6b

24

System 1: Treble and Bass clefs with notes and rests.

System 2: Treble and Bass clefs with notes and rests.

Jesus

Trin- ket al - - - le da- raus; das ist mein Blut des neu- en Tes- ta- ments, wel- ches ver- gos - sen wird

System 3: Treble clef with notes and rests.

System 4: Bass clef with notes and rests.

29

System 5: Treble and Bass clefs with notes and rests.

System 6: Treble and Bass clefs with notes and rests.

für vie - le zur Ver- ge - bung der Sün - den. Ich sa - von nun an nicht mehr von die - sem Ge -

System 7: Treble clef with notes and rests.

System 8: Bass clef with notes and rests.

34

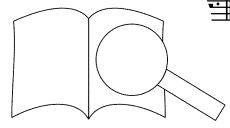
System 9: Treble and Bass clefs with notes and rests.

System 10: Treble and Bass clefs with notes and rests.

ocks trin - ken bis an den Tag, da ichs neu trin-ken wer-de mi

System 11: Treble clef with notes and rests.

System 12: Bass clef with notes and rests.



12. Recitativo

I

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Soprano

Continuo

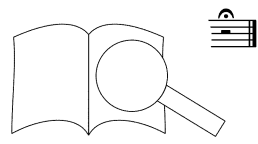
Wie - wohl_ mein Herz in Trä - nen schwimmt, dass

Je - - sus_ von mir Ab-schied nimmt, so macht mich doch sein Tes-ta

eisch und Blut, o

Kost - bar-keit, m'i - - ne Hän - de. Wie er es auf der

nen Sei - nen nicht bö - se kön-nen mei-nen, so liebt_ e



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

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

13. Aria

I

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Soprano

Continuo

5

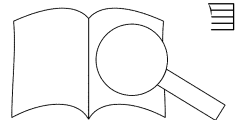
Ich will dir Hei - en - ken, sen -

9

ke - dich, sen - ke dich, mein Heil, hi - nein,

13

dir mein - ze schen - ken, sen - ke - dic



17

will dir mein Her - ze, - mein Her - ze sehen - - - - - ken, sen -

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

21

- - ke dich, mein Heil, hi - nein, - sen - - - - - kr - hi

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

25

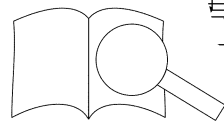
- - - - -

6 6 7 5 7 5 6 5 7 4

29

Ich - - will mich

6 5 4 6 5 4 6 Fine p 4 2



PROBEPARTITUR • Carus-Verlag

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

33

ist dir gleich die Welt zu klein, ei, so sollst du mir allein mehr als Welt und Him -

6 6 4+ 6 4 6 7 6 6 4+ 6 4 6 7 4+ 6

37

- mel sein,

5 # 6 4 5 7 4+ 6

41

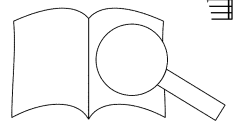
ich will dir ver-sen-ken, ist dir gleich die Welt zu

6 6 # 7 6 6 6 5 6 4+ 5

45

- so sollst du mir allein mehr, mehr als Welt u

- 6 6 5 5 # 6 6 5 7



14. Evangelista, Jesus

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo

Und da sie den Lob-ge-sang ge-spro-chen hat - ten, gin-gen sie hi-naus an den Öl-berg.

Da sprach Je - sus zu ih - nen:

Jesus

In die

al - le är - gern an mir.

vivace

vivace

D ...-het ge-schrie-ben: Ich wer-de den Hir-ten schla-gen, und die Scha

zer -

10 **moderato**

streu-en. Wenn ich a-ber auf-er-ste-he, will ich vor euch hin-ge-hen in Ga-li-lä-am.

6 4 4 5 6 8 6 5

15. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Er-ken-ne mich, mein Hü-ter, mein Hir-te, nimm' mein'at mich ge-
Von dir, Quell al-ler Gü-ter, ist mir viel Gu' Dein'at mich ge-

Er-ken-ne mich, mein Hü-ter, mein Hir-mich' dein Mund hat mich ge-
Von dir, Quell al-ler Gü-ter, ist mir' e-an! Dein Mund hat mich ge-

Er-ken-ne mich, mein Hü-ter, nimm' mich an! Dein Mund hat mich ge-
Von dir, Quell al-ler Gü-ter, ist mir' Guts ge-tan. Dein Mund hat mich ge-

Continuo: 6 5 4 # 6 5 8 7 5 6

la-ber'at, dein Geist hat mich be-ga-bet mit man-cher Him-mels-lust.
-ber Kost, dein Geist hat mich be-ga-bet mit man-cher Him-mels-lust.
-und sü-ßer Kost, dein Geist hat mich be-ga-bet mit' st.
- mit Milch und sü-ßer Kost, dein Geist hat mich be-ga-bet'

Continuo: 6 4 5 3 9 6 # 6 5 6 7 5 6 #

16. Evangelista, Petrus, Jesus

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore
Evangelista

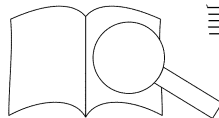
Basso
Petrus,
Jesus

Continuo

Pe-trus a-ber ant-wor-te-te und sprach zu ihm: Petrus
Wenn sie auch al-le sich an dir är-so

Evangelista
Je-si
will ich doch mich nim-mer-mehr är-ger-n. Wahr-lich, ich sa-ge dir: In die-ser Nacht,

Evangelista
Pe-trus sprach zu rahn krä-het, wirst du mich drei-mal ver-leug-nen.



12

Evangelista
Des-glei-chen sag-ten auch al-le Jün-ger.

müss-te, so will ich dich nicht ver-leug-nen.

b 6 b h b 4 5 6 5 4 #

17. Choral

I+II

Soprano
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Ich will hier bei dir ste-hen; ver-ach-te mich doch
Von dir will ich nicht ge-hen, wenn dir dein Herz wird er-

Ich will hier bei dir ste-hen; ver-ach-te
Von dir will ich nicht ge-hen, wenn dir de-
Her-z-
e-
n dein Herz wird er-

Ich will hier bei dir ste-hen; ve-
Von dir will ich nicht ge-hen, we-
acht. Wenn dein Herz wird er-

Ich will hier bei dir str- doch nicht! Wenn dein Herz wird er-
Von dir will ich nicht ge- x-ze bricht.

6 6 6 5 4 6 5 8 7 5 6

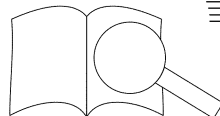
blas-sen ir- als-denn will ich dich fas-sen in mei-nen Arm und Schoß.

blas- als-denn will ich dich fas-sen in mei-nen Arm und Schoß.

To-des-stoß, als-denn will ich dich fas-sen in mei-nen Arm und Schoß.

letz-ten To-des-stoß, als-denn will ich dich fas-sen

6 4 5 3 9 6 4 5 6 5 4 6 7 5 6 5 4



18. Evangelista, Jesus

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo

Da kam Je-sus mit ih-nen zu ei-nem Ho-fe, der hieß Geth-se-ma-ne, und sprach zu sei-nen Jün-ger-n:

4

Jesus

Set-zet euch hie, bis dass ich dort-hin e-te.

Und nahm zu sich Pe-trum und

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

8

..e-dä-i und fing an zu trau-ern und zu za-gen. Dr-

7b, b, 6b, 4b, 3, 7, b

12

See-le ist be-trübt bis an den Tod; blei-bet hie und wa-chet mit mir!

6h 5b 7b 5 6h 5b 7b 5

19. Recitativo con Corale

Zion und die Gläubigen

Flauto dolce I *

Flauto dolce II *

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Tenore

Continuo

Soprano Violino I

Alto Violin

Contin

er zit-tert das ge-quäl-te Herz; wie sinkt es

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

* Zur Besetzung der Blockflötenpartien siehe Vorwort. / Concerning the number of recorders see the Foreword.

I

hin, wie bleicht sein An-ge-sicht! Der Rich-ter

II

Was ist die Ur-sach al-ler sol-cher Pla-gen?
 Was ist die Ur-sach al-ler sol-cher Pla-
 Was ist die Ur-sach al-ler sol-che-
 Was ist die Ur-sach al-ler

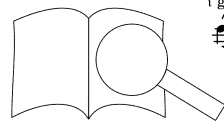
p sempre

I

führt ihn vor Ge-richt. kein Hel-fer nicht.

II

Ach, mei-ne Sün-den ha-ben dich ge-
 Ach, mei-ne Sün-den ha-ben dich ge-
 Ach, me-
 Ach, n-ge-



23

I

Ach, könn-te mei-ne Lie-be dir, mein Heil, dein Zit-tern und dein Za-gen ver-

6 5b 6 5 4h [2] 6h 6 5 7b 4h 7b 5b

II

dul - det.

dul - det.

dul - det.

- det.

6 5b 6 5 4h 6

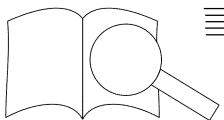
27

I

min-der-n o-der hül- -ne, wie ger-ne, wie ger-ne blieb ich hier!

6 5 2 4h b 7h 4 8 b 4h 2 6 7 7 8 4 h

II



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

10

I

Ich will bei mei-nem Je-su wa-chen,

6 4 6 4h 6 4 4
5 2h 4 2

II

p sempre

p sempre

p sempre

p sempre

p sempre

So sch-

-den

-den

re-Sün-den

uns-re-Sün-den

6 7 6 5 6 4h
4 5 4 4

5 6 7 6
4 4 5 4

15

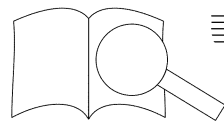
I

- will bei mei-nem Je-su

fh 6 6 7 6
h

II

p 7h 7 6 6 6 4h 6b 7 6
h b



I

wa - chen, ich will bei mei - nem Je - su, bei mei - nem Je - su

4 6 4 p 4 5 6 7 4 5 6

II

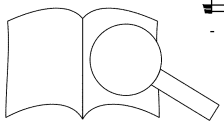
so schla - fen uns - re Sün - den ein,
so schla - fen uns - re Sün - den
so schla - fen uns - re Sün -
so schla - fen uns - re Sün -

5 6 7 5

I

chen, ich will bei mei - nem Je - su wa -

7b 6b 6b 6 6 6 6 6 6 6



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

37

mei - nen Tod, mei - nen Tod bü -

41

- - ßet sei - ne See - len-not, sein Trau - - - ren ma -

45

Freu

Fl. I, VI I*

Fl. II, VII*

Va

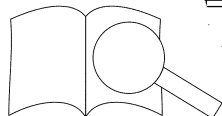
Drum muss uns sein ver - dienst-lich

Drum muss uns sein ver - dienst-lich

Drum muss uns sein ver - dienst-lich

Drum mi

* Artikulation - und Ornamentzeichen über den Noten beziehen sich auf den Flöten-, solche unter den Noten auf den Violinpart.



I

II

Lei - den recht bit - ter und doch sü - ße sein, recht bit - ter

Lei - den recht bit - ter und doch sü - ße sein, recht bit - ter und

Lei - den recht bit - ter und doch sü - ße sein, recht bit - ter und d

Lei - den recht bit - ter und doch sü - ße sein, drum r dienst - lich

6 9b 7 6 6b - 5 4 6 6 4 5 6 6 5

I

II

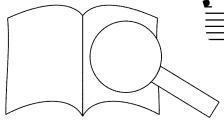
- ße sein, drum muss uns sein ver - dienst - lich

u doch sü - ße sein, sü - ße sein, drum muss uns sein ver - dienst - lich

- ße, recht bit - ter und doch sü - ße sein, drum mr lich

en recht bit - ter und doch sü - ße sein, drum mu

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



I

Ich will bei mei-nem

II

Fl.
Vl.

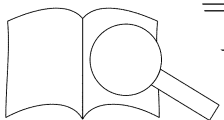
Lei - den recht bit - ter und doch sü - ße sein.
 Lei - den recht bit - ter und doch sü - ße sein.
 Lei - den recht bit - ter und doch sü - ße sein.
 Lei - den recht bit - ter und doch sü - ße sein.

I

Je - - - su wa - chen, en will bei mei-nem Je - su, bei mei-nem Je - su

II

so schla - fen uns - re_ Sün - den ein,
 So schla - fen uns - re_ Sün - den ein,
 So schla - fen uns - re_ Sün - den ein,
 So schla - fen uns - re_ Sün - den ein,



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

I

II

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla - fen uns - re ein.

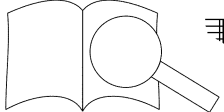
ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla - fen uns ein.

ein, so schla - fen uns - re Sün - den ein, so schla - fen uns ein.

I

I

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



21. Evangelista, Jesus

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo

Und ging hin ein we-nig, fiel nie-der auf sein An-ge-sicht und be - - te - te und sprach:

Mein

6 8 7b 4b

4

Va-ter, ists mög-lich, so ge-he die-ser

ich will, son - dern wie du willst.

6# 6 6 7 6 #

22. Recitativo

II

Violino I

Violin

Contin

Der Hei - land fällt vor sei-nem Va - ter nie - der;

a tempo

23. Aria

II

Violino I, II

Basso

Continuo

9

Ger - ne will - ich - mich be - que - men. und

18

Be - cher an - zu - neh - men, - trink ich - doch dem H

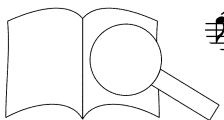
27

ger - que - men, - ger - ne,

35

ger - ae will - ich - mich be - que - men, - Kreuz und Be - cher

zu - neh - men, trink - ich doch dem Hei - land nach,



24. Evangelista, *Jesus*

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo

Und er kam zu sei-nen Jün-gern und fand sie schla-fend und sprach zu ih-nen:

in-net

4

ihr denn nicht ei-ne Stun-de mit mir wa-chr

is ihr nicht in An-fech-tung fal-let! Der Geist ist

8

Evangelista

Zum an-der-n-mal ging er hin,

-ber das Fleisch ist schwach.

Jesus

12

Va-ter, ists nicht mög-lich, dass die-ser Kelch von mir ge - he, ich trin-ke ihn denn, so ge-sche-he dein Wil-le.

5 4 5 7 # 5 7 # 4 5 4

25. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Was mein Gott will, das gscheh all-zeit, sein Will, der ist an ihn gläu- aus Not, der
Zu hel - fen den' er ist be-reit, die a Er hilft aus Not, der

Was mein Gott will, das gscheh all-zeit, bes - te. Er hilft aus Not, der
Zu hel - fen den' er ist be- fes - te.

Was mein Gott will, das gsche. ist der bes - te. Er hilft aus Not, der
Zu hel - fen den' er ist gläu-ben fes - te.

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

6

from-me Gott. fen. Wer Gott ver-traut, fest auf ihn baut, den will er nicht ver - las - sen.

fro- Ma - ßen. Wer Gott ver-traut, fest auf ihn baut, den will er nicht ver - las - sen.

-ti - get mit Ma - ßen. Wer Gott ver-traut, fest auf ihn baut, der sen.

and züch - ti - get mit Ma - ßen. Wer Gott ver-traut, fest auf ihn baut, d

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

26. Evangelista, *Jesus, Judas*

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

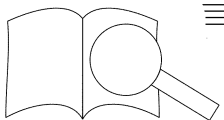
Basso Jesus, Judas

Continuo

Und er kam und fand sie a - ber schla - fend, und ih - re Au - gen wa - ren voll

Schlafs. Und er ließ sie und ging a - ber-mal hi - en Mal und re - de - te die - sel - bi - gen

Da kam er zu sei - nen Jün - gern und sprach zu ih -



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

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

9

10

wollt ihr nun schla-fen und ru-hen? Sie-he, die Stun-de ist hie, dass des Men-schen Sohn in der

12

13

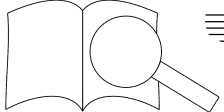
Sin-der Hän-de ü-ber-ant-wor-tet wird. ans ge-hen! Sie-he, er ist

15

Evangelista

Und als er noch re-de-te, sie-he,

ch ver-rät!



18

ei - ner, und mit ihm ei - ne gro - ße Schar mit Schwer - ten und mit Stan - gen von den Ho - hen - pries - tern und

21

Äl - tes - ten des Volks. Und der Ver - rät - ter hat - te ih - nen ein Zei - chen ge - ge - ben und ge - sagt: „Wel - chen ich küs - sen

25

wer - de, der ists, den grei - fet! Und als - bald trat er zu Je - su und spr und .st du, Rab - bi!

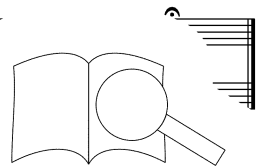
29

VI I
VI II
Va

küs - se - te ihn. Jesus Da tra - ten sie hin - Mein Freund, wa - rum bist du kom - men?

30

und leg - ten die Hän - de an Je - sum und grif - fen ihn. -



27a. Aria (Duetto) con Coro

Zion und die Gläubigen

Andante

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Chorus I

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Chorus II

Soprano

Alto

Contim.

un poco *p*

un poco *p*

un poco *p*

PROBE-PARTITUR

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

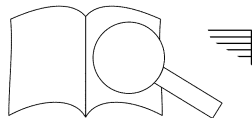


1

5

1

10



15

I

II

So ist mein Je - sus nr - fa
so ist mein

PROBE-PARTITUR

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

20

I

Je - sus nun ge - fan -

II

1, hal-tet, bin-det nicht!
 Lasst ihn, hal-tet, bin-det nicht!
 Lasst ihn, hal-tet, bin-det nicht!
 Lasst ihn, hal-tet, bin-det nicht!

6 5 6

PROBEPARTITUR

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



25

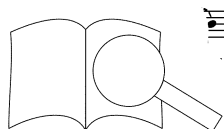
f *p*

gen. Mond und Licht Sch... - ter -
 gen. Mond un... er-zen un - ter -

30

f *p*

gan - gen, Mond und Licht is
 Mond und Licht i.



35

I

gan - - - - - gen, weil mein Je - sus ist
gan - gen, weil mein Je - sus ist ge - fan

II

Lasst ihn, hal-tet,
Lasst ihn, hal-tet,
hal-tet,

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



40

I

II

bin-det ni

Lasst ihn, hal-tet, bin-det nicht!

Lasst ihn, hal-tet, bin-det nicht!

Lasst ihn,

Lasst ihn,

6 6

gen.
gen.

PROBE-PARTITUR

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



45

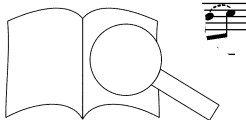
Sie füh-ren ihn, er-ist-ge-bun

Sie füh-ren ihn, er-ist-ge-bun

50

den, sie füh

den, sie füh



PROBEPARTITUR

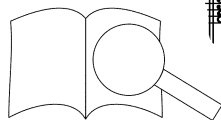
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

55

ist ge - bun - - - - den, sie füh - ren ihn, - ren
 ist ge - bun - - - - den, sie füh - ren

60

ot ge - bun - - - -
 sie füh - ren ihn, er - ist ge - bun - - - -



27b. Coro

65 **Vivace**

Chorus I

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

den.

den.

Sind Blit-ze, sind Don-ner in Wol-ken ver-sch- Don-ner,

er in

6

Chorus II

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Sind

Sind Blit-ze, sind Don-ner in Wol-ken ver-schwun-den,

6

6

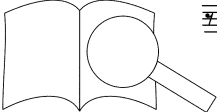
6

Cot.

6

PROBEPARTITUR

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



I

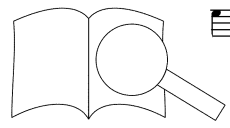
Sind Blit - ze, sind Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den,
 Wol - ken ver - schwun - den, Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, Blit - ze, Don -

6 5 7 # 6 # 6 6

II

Sind Blit - ze, sind Blit - ze, sind Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den, Blit - ze,
 Blit - ze, sind Don - ner, Blit - ze, Don -

6 # 6 # 6 # 6 #



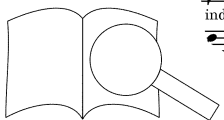
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

79

Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den, sind Blit - ze, sind Don - ner in Wol - ken
 Don - ner, Blit - ze, sind Don - ner in Wol - ken
 Blit - ze, Don - ner, Blit - ze, sind Blit - ze, sind Don - ner

II

er - schwun - den, sind
 Don - ner, sind
 Don - ner, Blit - ze, sind
 ner, sind



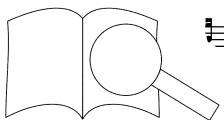
PROBEPARTITUR
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

I

sind Blit - ze, sind Don - ner in
 sind Blit - ze, sind Don - ner
 sind Blit - ze, sind Dor
 Don -

II

Blit -
 er in Wol - ken ver - schwun - den, sind
 zu Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den, sind
 ner,

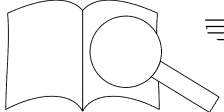


92

schwun-den, Blit-ze, Don-ner,
 schwun-den, Blit-ze, Don-
 schwun-den, Blit-ze, .e,
 -ner, Blit-ze

II

Blit in Wol-ken ver-schwun-den, Blit-ze, Don-ner,
 -ner in Wol-ken ver-schwun-den, Blit-ze, Don-ner,
 Don-ner in Wol-ken ver-schwun-den, Bli-
 -ner, Bli



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

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

98

I

Don - ner, Blit - ze, sind Don - ner in Wol - - - ken ver - schwun - de

Don - ner, Blit - ze, sind Don - ner in Wol - - - - ken ver -

Don - ner, Blit - ze, sind Don - ner in Wol - - - - ker hwi.

Don - ner, Don - - - - ner_ in -

7 6 6

II

Blit - ze. (c)

sind Blit - ze, sind Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den?

sind Blit - ze, sind Don - ner in Wol - ken ver - schwun - den?

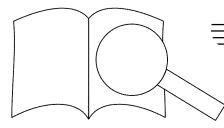
in - ner, sind Blit - ze, sind Don - ner in - Wol - ken

Don - - - - ner_ in - Wol - ker

7 6 6 6

PROBEPARTITUR

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



111

I

le, er - öff - ne den feu - ri - gen
 le, er - öff - ne den feu - ri -
 le, er - öff - ne den feu
 le, er - öff - ne den grund, o

II

feu - ri - Höl - - - - - le,
 - , o Höl - - - - - le,
 - - - - - grund, o Höl - - - - -
 - - - - - en Ab - grund, o Höl - - - - -

7 7 7# 7 7

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



117

I

Höl - le, zer - trümm - re,
Höl - le, zer - trümm
Höl - le, zer ver -
Höl - le, un. ver -

II

- ri - gen Ab - grund, o Höl - le, ver - der - be,
den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - le, ver - der - be,
ri - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - le,
er - öff - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - le,

7# 7 7 7 6 5# 6



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

I

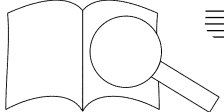
schlin - ge mit plötz - li - cher Wut den
 schlin - ge mit plötz - li - cher Wut
 schlin - ge mit plötz - li - cher Wut a. er -
 schlin - ge mit plötz - li - cher Wut i - schen Ver -

6 7 7 6 7
 4 4 5 4 5

II

z er mit plötz - li - cher Wut den fal - schen Ver -
 mit plötz - li - cher Wut den fal - schen Ver -
 - - le mit plötz - li - cher v r -
 r - schel - le mit plötz - li - cher

6 7 6 7 7
 4 4 5 4 5

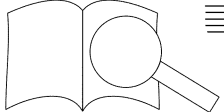


I

rä - ter, das mörd - ri - sche Blut, den fal - schen Ver - rä - ter, das mörd - ri
 rä - ter, das mörd - ri - sche Blut, den fal - schen Ver - rä - ter, das
 rä - ter, das mörd - ri - sche Blut, den fal - schen Ver - rä - ter,
 rä - ter, das mörd - ri - sche Blut, den fal - schen Ver - rä - ter, das mörd - ri - sche Blut!

II

rä - ter, den fal - schen Ver - rä - ter, das mörd - ri - sche Blut!
 - sche Blut, den fal - schen Ver - rä - ter, das mörd - ri - sche Blut!
 mörd - ri - sche Blut, den fal - schen Ver - rä - ter,
 das mörd - ri - sche Blut, den fal - schen Ver - rä - ter,



28. Evangelista, Jesus

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo

Und sie-he, ei-ner aus de-nen, die mit Je-su wa-ren, re-cke-te die Hand aus und

schlug des Ho-hen-pries-ters Knecht und hieb ihm ein ... in Je-sus zu ihm: Jesus Ste-cke dein

...ei-nen Ort; denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert um-kom-men.

11

ich nicht könn-te mei-nen Va-ter bit-ten, dass er mir zu-schick-te mehr denn zwölf Le-gi-on En-gel? Wie wür-de

6 5# 6 5

15

a-ber die Schrift er-fül-let? Es musc-1.

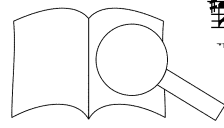
der Stund sprach Je-sus zu den

6 # 5

18

Ihr seid aus-ge-gan-gen als zu ei-nem Mör-der, mit Sch

2 6 4



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

21

fa - hen; bin ich doch täg - lich bei euch ge - ses - sen und ha - be ge - leh - ret im Tem - pel, und

5 5 6 6

24

ihr habt mich nicht ge - grif - fen. A - ge - sche - hen, dass er - ful - let

6 7 6

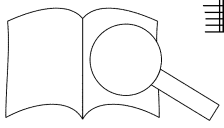
27

die Schrif - ten der Pro - phe - ten.

7 7 7 5

Evangelista

Da ver - lie - ßen ihn al - le Jün - ger



29. Choral

I+II

Flauto
traverso I

Flauto
traverso II

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
Soprano in ripieno

Alto

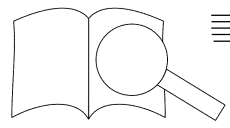
Tenore

Basso

Organo
Continuo

musical notation for Flauto traverso I, Flauto traverso II, Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Soprano in ripieno, Alto, Tenore, Basso, Organo Continuo (tasto solo). Includes a large watermark: "PROBE-PARTITUR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

musical notation for Flauto traverso I, Flauto traverso II, Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Soprano in ripieno, Alto, Tenore, Basso, Organo Continuo (tasto solo). Includes a large watermark: "PROBE-PARTITUR Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag".

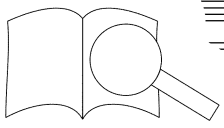


7

7h 7 5h 7h 5 6 7h 7

10

6 7h 6 6



13

tasto solo

Carus-Verlag

16

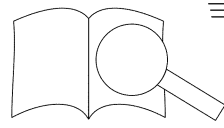
O Mensch, be - wein - dein -

O Mensch, be - wein dein -

O ... ein

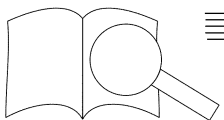
tasto solo

7 5 4 6 5 6 5



Sün - de groß,
 Sün - de groß, dein Sün - de groß, o Mensch, be - wein
 Sün - de groß, dein Sün - de groß, o Mensch, be - wein
 Sün - de groß, dein Sün - de groß, o Mensch, be - wein

ein Sün - de groß,
 dein Sün - de groß,
 o Mensch, be - wein dein Sün - de groß, da - is -



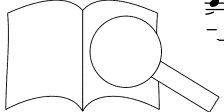
PROBEPARTITUR
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

rum Chris-tus seins Va-ters Schoß
 da - rum Chris-tus seins Va-tus seins Va - ters Schoß,
 seins Va - ters Schoß, da - rum Chris-tus seins Va-ters Schoß

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

äu - - - bert und kam auf -
 äü - bert und kam auf - Er -
 äü - bert und kam

7 4 7 5 6 5 6 2



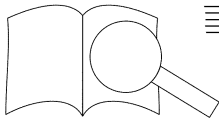
31

Er - - - den;
 - - - den, ä u - bert und kam auf Er - - - den;
 - - - den, ä u - Bert und kam auf Er - - - den;
 Er - - - den, ä u - Bert und kam auf Er - - - den;

6 5 6 4 5 6 7 4 9 4

34

von ei - ner Jung - frau -
 von ei - ner Jung - frau -

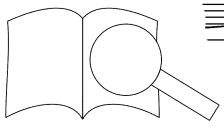


37

rein und zart
 rein und zart, von ei-ner Jung-frau rein und zart
 rein und zart, von ei-ner Jung-frau rein und zart
 rein und zart, von ei-ner Jung-frau rein und zart

40

uns er hie ge-bo-ren ward,
 für uns er hie ge-bo-ren ward, für uns er-
 für uns er hie ge-bo-ren ward, ge-bo-
 für uns er hie



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

43

er

hie ge - bo - ren ward,
hie ge - bo - ren ward,

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

46

wollt wer - den.

den, er wollt der Mitt - ler wer - den,
den, er wollt der Mitt - ler wer - den,
der Mitt - ler wer - den, er wollt der Mitt

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



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

40

den.
den.
den.

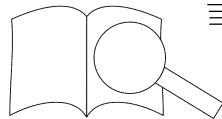
tasto solo

6 6 6* 6
4 4 5* 4

52

tasto solo

5



55

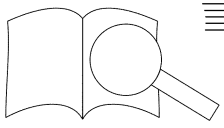
Den To - ten
Den
ten
Den To - ten Le To - ten

7 7 7 6 7 # 6 7 4

58

To - - ten er das Le - - ben gab
Le - - ben gab, den To - ten er das Le - ben gab
- - ben gab, den To - ten er das Le - ben gab

6 7 6 4 3 5 6 6 5 [4] #



67

heit ab, bis sich
 Krankheit ab,
 Krankheit ab, die

7 7 7 6 7 6

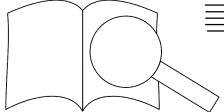
70

sich dran - ge,
 her - dran - ge, die Zeit her - dran -
 seit her - dran -
 dran - ge, bis sich die Zeit her - dran

6 6 5 7 6 6 # 7 5 4 5 6# 7 6 5 9 7 6 5

ge,
ge,
ge,
er für

uns ge - op - fert würd,
ert würd, für uns ge - op - fert würd, dass er für
op - fert würd, für uns ge - op - fert
dass er für uns ge - op -

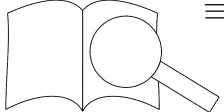


PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

uns ge - op - fert würd, für uns ge - op -
 dass er für uns ge - op - - fert würd, dass er
 uns ge - op - fert würd, für uns ge - op - - fert würd, dass uns für

uns - rer Sin - den
 op - fert würd, trüg uns - rer
 - fert würd, trüg uns - rer
 uns ge - op - - fert würd,

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



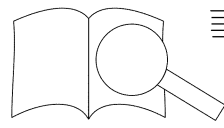
83

schwe - re Bürd
 Sün - den schwe - re Bürd, uns - - rer Si -
 re Bürd, uns - - re
 trüg uns - rer Sün - den schwe - - re

5 # 6 7 6 6

85

5 # 6 4 2 7 6 4 7 4



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

88

wohl an dem Kreu -

wohl an dem Kreu

wohl an dem Kreu

tasto solo

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

91

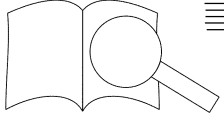
wohl an dem Kreu - ze

wohl an dem Kreu - ze lan - ge, wohl an dem Kreu - ze lan

ge, wohl an dem Kreu - - - m

ge, wohl an dem Kreu - ze lan - ge, wohl an dem Kreu

7 7 6 7



94

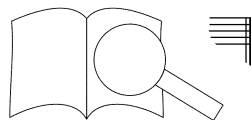
lan - - ge. ge.
Kreu - ze lan - - ge.
wohl an dem Kreu - ze lan - - ge.

tasto solo

5 3 6 6 4 2

97

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



Fine della prima parte

Seconda parte

30. Aria con Coro *Zion und die Gläubigen*

Flauto traverso I
Oboe d'amore I
Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

The first system of the musical score includes staves for Flauto traverso I, Oboe d'amore I, Violino I, Violino II, Viola, Alto, Continuo, and Chorus I (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo). The Continuo part includes figured bass notation: 5 3, 7 2, 5 3, 7 2, 4 #, 7 #, 6, 5, 2, 6 5/4.

8

I

Ach,

The second system of the musical score includes staves for Flauto traverso I, Oboe d'amore I, Violino I, Violino II, Viola, Alto, Continuo, and Chorus I (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo). The Continuo part includes figured bass notation: 2, 5 4, 7 5, 9 6, 7 #, 4 #, 7 4, 8 #.

16

nun ist mein Je - sus hin, ach,

2 7/4 3 7/8 4 2 4 # 7 # b

22

nun ist mein Je - sus, mein Je - sus ih, Je - sus hin!

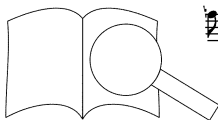
5 6 7 5 6 7 8 7 # 4 # 4 8

29

II

Wo ist dein Freund hin - ge - gan - gen, o du
Wo ist denn dein Freund hin - ge - ga

5 6 6 6 6 5 #



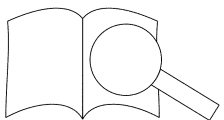
I

mög-lich, ist es mög-lich, kann ich?

♩ 6 - 5♯ ♩ 6 5♯

II

Wo hat



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

I

II

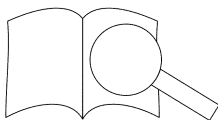
sin Freund - hin - ge - wandt,

Wo hat sich - wandt, wo hat sich dein Freund hin - ge -

sich andt, wo hat sich dein Freund, dein

Wo hat sich dein Freund

4 7 4 7 6 4 7 4



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

61

Ach, mein Lamm in _

6
4
2

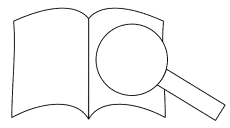
II

w n hin - ge - wandt?

wandt, _ dein Freund hin - ge - wandt?

Fr .. sich dein Freund hin - ge - wandt?

wo hat sich dein Freund hin - ge - wandt?



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

68

Ti - ger - klau - - - - en, in Ti - ger - klau - - - -

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

75

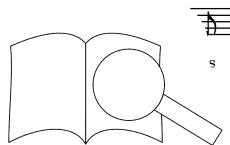
en, Je - sus hin, -

5 3 4 2 7

82

wo ist mein Je - sus, mein Je - sus hin, -

5 2 5 2 7 4 5



89

hin? —

II

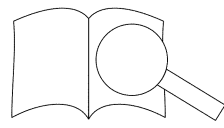
so wol - len wir mit dir ihn su - - - - -

u - len wir mit dir ihn su - - - - - chen, so wol - len

wir mit dir ihn su - - - - - chen, so wol - len wir mit dir ihn

mit dir ihn su - - - - - ol - len

5 # 5 4 4 6 7 6 6 4 2



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

I

Ach, was ____ soll ich ____ der ^{So}-le

5 6 st 7

II

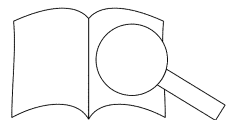
- chen, wol - len wir ____ en.

wir mit dir ih - su - chen.

si ____ en, ihn su - chen.

ol-len wir ____ mit dir ihn su - chen.

9 / 5 7 # b b #



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

31. Evangelista

I

Tenore
Evangelista

Die a - ber Je - sum ge - grif - fen hat - ten, füh - re - ten ihn zu dem Ho - hen -

Continuo

6 5h

3

pries - ter Ka - i - phas, da - hin die Schrift - ge - lehr - ten und Äl - tes - ten sich ver - samm - let hat

6 5h 6

6

Pe - trus a - ber fol - ge - te ihm nach von fer - ne

5h 6

8

pries - ters und ging hi - nein und satz - auf dass er sä - he, wo es hi - naus

6h

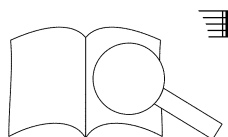
11

woll - te. a - ber und Äl - tes - ten und der gan - ze Rat such - ten fal - sche

6 6h 7h 2h

der Je - sum, auf dass sie ihn tö - te - ten, und fun - de

6 5h b 6 b 6h 2h 6 b 6



32. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Mir hat die Welt trüg - lich ge - richt' mit Lü - gen

Mir hat die Welt trüg - lich ge - richt' mit Lü - gen

Mir hat die Welt trüg - lich ge - richt' mit Lü - gen

Mir hat die Welt trüg - lich ge - richt' mit Lü - gen

Mir hat die Welt trüg - lich ge - richt' mit Lü - gen

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

und mit fal - schem G'dicht, viel Netz' und heim - lich nimm mein

und mit fal - schem G'dicht, viel Netz' und cken. Herr, nimm mein

und mit fal - schem G'dicht, viel Netz' cken. Herr, nimm mein

und mit fal - schem G'dicht, viel Stri - cken. Herr, nimm mein

und mit fal - schem G'dicht, viel Stri - cken. Herr, nimm mein

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

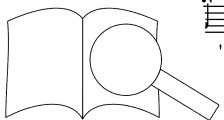
wahr in ... Tü - cken!

G'fahr, b'hüt mich für fal - - - - - schen Tü - - - - - cken!

ser G'fahr, b'hüt mich für fal - - - - - cken!

die - ser G'fahr, b'hüt mich für fal - - - - -

6 5 6 5 6 6 8 7 6



33. Evangelista, Pontifex (Kaiphas), Testis I, II

Chorus I

Tenore Evangelista

Basso Pontifex

Continuo

Chorus II

Alto Testis I

Tenore Testis II

Continuo

Und wie-wohl viel fal - sche Zeu - gen her - zu - tra - ten, fun - den sie doch

I

keins. Zu - letzt tra - ten her - zu zween fal - sche Zeu - gen und

II

Testis I

Er hat ge -

Testis II

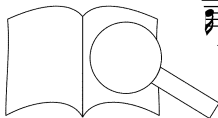
Er

I

II

fem-pel Got - tes ab-bre - - chen und in drei hen

Ich kann den Tem - pel Got - tes ab-bre - - chen



9

I

II

bau - - - en, den-sel-ben bau - - en.
 sel - ben bau - - - en.

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

12

I

Evangelista
 Und der Ho - he - pries - ter stund auf und sprach
 Ant - wor - test du

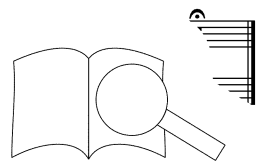
6 4 3 6 4 3

15

I

Evangelista
 A - ber Je - sus schwieg stil - le.
 nichts zu ... dich zeu - gen?

6 6 4 #



34. Recitativo

II

Oboe I

Oboe II

Viola da gamba*

Tenore

Continuo

Mein Je - sus schweigt zu fal - schen Lü - gen stil - le, um uns da - mit zu zei - ge - dass

4

sein Er - bar - - mens vol - ler Wil - le - - den sei ge - neigt und

7

er in - - chen Pein ihm sol - len ähn - lich sein und in Ver - fol - gu

* Zur Mitwirkung der Gambe in den Sätzen 34/35 siehe Vorwort. / Concerning the participation of the gamba in mvts. 34.

35. Aria

II

Tenore

Viola da gamba
Continuo

4
Ge-duld, Ge-duld!

7
Ge - duld, -

10
duld, wenn mich fal - sche Zun - gen ste - chen, fal - t - ge.

13
- chen, Ge-duld, Ge - duld, sche Zun - gen ste -

16
- chen, fal chen!

en wi - der mei - ne Schuld, leid ich - wi - der mei - ne Schuld

6 und

22

Spott, leid ich Schimpf und Spott, ei, so mag der lie - be Gott mei - nes Her - zens Un - schuld

5 6 7 6 6 # 4 6 5b 7b 4 6 6 6 5 7 6 5 6 6

3 4b - 5b 5 4+ 2 4+ 5b 5 4 6 6 5 7 6 5 6 6

25

rä - chen, ei, so mag der lie - be

5 6 6 7 7 # 6 9 6 3 6 5 7 9 5 7 3 7 5 6 6 6

5 5 7 # 6 9 6 3 6 5 7 9 5 7 3 7 5 6 6 6

28

Gott mei - nes Her - zens Un - schuld rä - chen,

6 5 6 5 6 7 6 4 # 6 9 6 6 5 4 # 6 4 5

6 5 6 5 6 7 6 4 # 6 9 6 6 5 4 # 6 4 5

31

leid ich, - wi - der mei - ne

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

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

34

Schuld Schimpf und Spott, Schimpf und Spott, ei, so mag der lie - be Gott mei - nes Her - zens Un - schuld rä -

9 6 7b 6 9 6 6 6 # 6 5 # 6 6 6 6 5 6 5

9 6 7b 6 9 6 6 6 # 6 5 # 6 6 6 6 5 6 5

37

chen. Ge - duld, Ge -

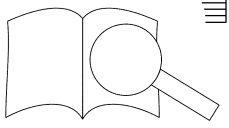
6 6 4 6 7 9 6 7 7 6 7 8 5 #

6 6 4 6 7 9 6 7 7 6 7 8 5 #

wenn mich fal - sche Zun - gen

6 6 4 6 7 9 6 7 7 6 7 8 5 #

6 6 4 6 7 9 6 7 7 6 7 8 5 #



8

sa - ge ich euch: Von nun an wirts ge - sche - hen, dass ihr se - hen wer - det des Men - schen Sohn sit - zen zur Rech - ten der

5 4 7 3

11

Kraft und kom - men in den Wol -

6 6 3

14 Ten Ev.

pries - ter sei - ne Klei - der um -

Basso Pontifex

at Gott ge - läs - tert; was dür - fen wir wei - ter Zeug - nis? Sie - he, itzt

2 6

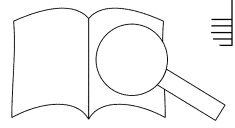
18

Evangelista

Sie ant - wor -

- ne Got - tes - läs - te - rung ge - hö - ret. Was dün - ket euch?

6



36b. Chorus

21

Flauto traverso I, II

Oboe I
Violino I

Oboe II
Violino II

Viola

Chorus I

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Continuo

Er ist des To-des schul - dig, er ist des To - des schul - - - dig, des To-des schul-dig!

Er ist des To - des schul - dig, er ist des To-des schul - dig, des To - des schul-dig!

Er ist des To - des schul - dig, er ist des To-des schul - di

Er ist des To - des schul - dig, er ist dr

6 7 4 9 8 6 9 8 5 0 7 5 3 14

Flauto traverso I, II

Oboe I
Violino I

Oboe II
Violino II

Viola

Chorus II

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Continuo

Er ist des "

Ei schul dig, er ist des To - des schul - dig!

Er ist des To-des schul - - - dig, des To-des schul - dig!

Er ist des To - des schul - dig, er ist des To - des schul - dig!

Er ist des To - des schul - dig, er ist des To - des schul - dig!

6 5 9 8 6 6 9 6 4 6 4 7 5 6 6 5 4

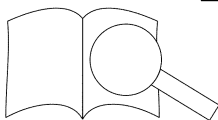
36c. Evange

Tenore
Evanq

pei - e - ten sie aus in sein An - ge - sicht und schlu - gen ihm mit

Fäu .. Et - li - che a - ber schlu - gen ihm ins An - ge - s

7 3 4 6 4 2



36d. Chorus

31

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa -

Weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge

Weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge

Weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge

4 4 6 6 5

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

- sa - ge, weis - sa -

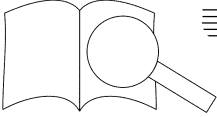
Weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis -

Weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis -

Weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis -

Weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis -

6 # 6



PROBEPARTITUR

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

3

Ancilla I

Und du wa-rest auch mit dem Je - su aus Ga - li - lä - a.

Evangelista

Magd und sprach: Er leug - ne - te

64 6

6

Evangelista

a - ber vor ih - nen al - len und sprach: Petrus Als er a -

Ich weiß nicht, was du sa - gest.

6b 6

9

naus - gng, sa - he ihn ei - ne an - de - re und sprach zu dr ia

ar auch mit dem

5

12

Je - su von Na - za - reth.

Evangel

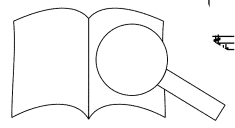
-mal und schwur da - zu: Petrus

Ich ken - ne des Men - schen

15

er ei - ne klei - ne Wei - le tra - ten hin - zu, die da stun - den, u

6



38b. Chorus

Chorus I

Tenore Evangelista

Basso Petrus

Continuo

Chorus II

Flauto traverso I, II

Oboe d'amore I

Oboe d'amore II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Continuo

18

6

6 7 6 7

Wahr-lich, n dei-ne Spra-che ver-rät dich, denn dei-ne Spra - che ver-rät dich.

de-nen, denn dei-ne Spra-che ver-rät dich, denn dei - ne Spra-che ver-rät dich.

ch ei-ner von de-nen, denn dei - ne Spra - - - che ver-rät dich.

du bist auch ei-ner von de-nen, du bist auch ei-ner von de-nen, den dich.

PROBEPARTITUR

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



38c. Evangelista, Petrus

I

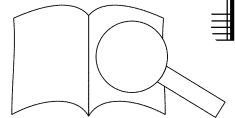
22 Ten Ev.
Da hub er an sich zu ver - flu - chen und zu schwö - ren:
Basso Petrus
Continuo
Ich
6

24 Evangelista
Und als - bald krä - he - te der Hahn. Da d^r
ken - ne des Men - schen nicht.
6 # 7 2⁺

27
an die Wor - te Je - su, da er sa^e E - he der
6 5

29
Hahn krä - - hen a drei - mal ver - leug - nen. Und
5 7

31
wei - - ne - te bit - ter - lich
8 6 5 7 5



8

più p

Er - bar - - me dich, er - bar - me dich, mein Gott, um

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

11

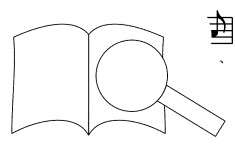
mei - ner Zäh - - - bar - - me dich, er -

6 4 2 5 7 6 5 7 # 4

14

me dich, mein Gott, er - bar - - - me, er - bar

7 # 4 8 4 2 5 8 4 3



17

mei - - ner Zäh - - ren, um mei - - ner Zäh - ren wil - len,

6h 6 5 7 6 5 6 #

19

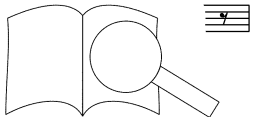
er - bar - - - Gott, um - - - mei - - - ner

7 7 # 7

21

- - - - - ren, um - - - mei - n

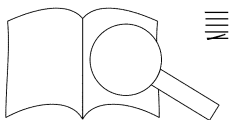
6h 6 4 3 2 6 6



23

26

28



31

— vor dir bit - ter - lich. Er - bar - - - me dich, er - bar - me dich, —

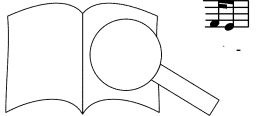
64 [5] 7 7 7 7 6 6 64 6 7 7 6 #

er - bar m mei - ner Zäh - - -

7 5 6 6 # 64 6 7 5 7 6 5

- ren wil - len, er - bar - - me dich, — er -

9 8 6 # 7 #



bar - - - me, er - bar - - me dich um mei - ner Zäh - ren, um

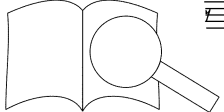
6 4 2, 6, 6, 6 4, 6 4 2, 6 4 2

mei - ner Zäh - ren wil - len, - me dich, mein Gott, um

6, 6 4 2, 7, 7, 7

ner Zäh - - - ren, um mei

7, 6 4, 6 4 2



PROBEPARTITUR

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

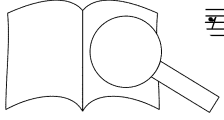
47

6
4
2
5
6
4
6
4
6
4
5

50

6 # 6 7 # 7

7 # 6 4 # 2



40. Choral

I+II

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Bin ich gleich von dir ge-wi-chen, stell ich mich doch wie-der ein; hat uns doch dein

Bin ich gleich von dir ge-wi-chen, stell ich mich doch wie-der ein; hat uns doch dein

Bin ich gleich von dir ge-wi-chen, stell ich mich doch wie-der ein; hat uns doch dein

Bin ich gleich von dir ge-wi-chen, stell ich mich doch wie-der ein; hat uns doch dein

5 6 6 5 6 7 5 6 6 6 6

Sohn ver-gli-chen durch sein Angst und To-des-pein. die Schuld;

Sohn ver-gli-chen durch sein Angst und To-des- ich nicht die Schuld;

Sohn ver-gli-chen durch sein Angst und T leug-ne nicht die Schuld;

Sohn ver-gli-chen durch sein Angst ch ver-leug-ne nicht die Schuld;

6 7 5 6 2 4 #

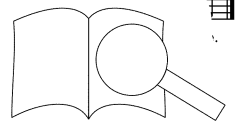
a-ber dei- viel grö-ßer als die Sün-de, die ich stets in mir be-fin-de.

a- .tuld ist viel grö-ßer als die Sün-de, die ich stets in mir be-fin-de.

rad und Huld ist viel grö-ßer als die Sün-de, die ich stets in mir be-fin-de.

be- .ne Gnad und Huld ist viel grö-ßer als die Sün-de, die

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



41a. Evangelista, Judas

I

Tenore Evangelista

Des Mor-gens a - ber hiel-ten al-le Ho - he-pries-ter und die Äl - tes - ten des Volks ei-nen Rat ü-ber

Basso Judas

Continuo

4

Je - sum, dass sie ihn tö-te-ten. Und bun-den ihn, füh-re-ten ihn hin und ü - ber-an-

7

Land-pfle-ger Pon-ti - o Pi-la - to. Da das sa-he Ju-das, r-ra dass er ver-dammt war zum

10

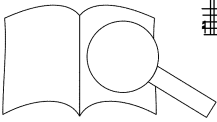
To - de, ge - reu - e - br - er-wie - der die drei - ßig Sil - ber - lin - ge den Ho - hen-pries-tern und

13

Evangelista

Judas

Ich ha - be ü - bel ge-tan, dass ich un-schul-dig Blut ver-ra



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

41b. Chorus

17

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Chorus I

Was ge - het uns das an? Da sie-he du zu, da

Was ge - het uns das an? Da sie-he du zu,

Was ge - het uns das an? Da sie-he du sie-lie du zu!

Was ge - het uns das an? Da sie-¹ du zu!

6 6⁴ 6 5 7 2 6 5 #

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Chorus II

an? Da sie-he du zu!

uns das an? Da sie-he du zu!

s ge - het uns das an?

Was ge - het uns das an?

6 6⁴ 5 6

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



42. Aria

II

Violino solo

Violino I*

Violino II*

Viola

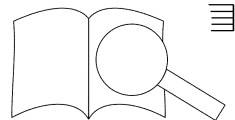
Basso

Continuo

4

7

* Zur Besetzung der Violinpartien siehe Vorwort. / Concerning the disposition of the violins see the Foreword.



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

23

seht, _ das Geld, den Mör-der - lohn, wirft _ euch der ver-lor-ne Sohn zu den Fü - ßen nie -

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

27

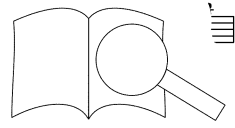
der,

f 6 5 5 6 2 6 6 6 7 6 6 6 6 6 5 #

31

der,

7 7 7 4



34

lohn, wirft euch der ver-lor-ne Sohn zu den Fü - ßen nie - der, seht, das Geld, den Mör-der -

9 7 7 6 7 7h 6 6 6 6 7h

38

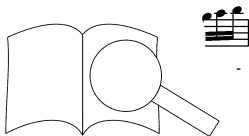
lohn, wirft euch der ver-lor-ne Sohn zu. der!

7h 6 4 3 6 5 5 6

42

Gebt mir mei-nen Je - - - sum, mei-nen Je-sum,

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



PROBE-PARTITUR • Carus-Verlag

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

46

nen Je-sum wie-der, mei-nen Je - - - sum gebt mir wie-der, gebt mir mei-nen Je-sum

4 2 8 3 6 6 9 8 3 7 9 6 9 4 3 6 6 7

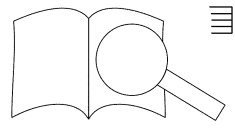
50

wie - der, gebt mir mei - nen Je - - - Je - sum wie - der!

7 7 7 6 6 7 6 5 7 6 5 6

54

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



PROBE-PARTITUR

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

58

62

43. Evangelista, *Pilatu*

I

Violino I

Violino II

Viola

Continuo

le hiel-ten a - ber ei - nen Rat und kauf-ten ei - nen Töp-fe vis der

4 Ten Ev.

Pil-ger. Da-her ist der-sel-bi-ge A-cker ge-nen-net der Blut-a-cker bis auf den heu-ti-gen Tag.

Cont

7

Da ist er-fül-let, das ge-sagt ist durch den Pro-pheten Je-re-mi-as, da er spricht: Sie

10

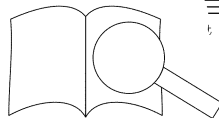
ha-ben ge-nom-men drei-ßig Sil-ber-lin-ge, da-mit be-zah-let w^{au} -chen sie kauf-ten

13

von den Kin-dern Is-ra-el, und ben-nen Töp-fers-a-cker, als mir der Herr be-foh-len

16 Ten Ev.

ha-er stand vor dem Land-pfle-ger; und der Land-pfle-ger frag-te ihn und sprach:



19 VI I

VI II

Va

Ten Ev. Evangelista

Basso Pilatus, Jesus Je - sus a - ber sprach zu ihm: Und da er ver -

Jesus du der Jü - den Kö - nig? Du sa - gests.

Cont

6 b p 6 4

22 Ten Ev.

klagt war von den Ho - hen - pries - tern und Äl - tes - ten, ant - w - rht. Da

Basso Pilatus

Cont

f 2 3 #

25 sprach Pi - la - tus zu ihm: Und er

Evangelista

nicht, wie hart sie dich ver - kla - gen?

5 5 4

27

nt auf ein Wort, al - so, dass sich auch der Land - pfe - ger se!

5 6 5



PROBEPARTITUR

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

44. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Be - fühl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze kränkt Der Wol - ken, Luft und
der al - ler - treus - ten Pfe - ge des, der den Him - mel lenkt.

Alto
Violino II

Be - fühl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze kränkt Der Wol - ken, Luft und
der al - ler - treus - ten Pfe - ge des, der den Him - mel lenkt.

Tenore
Viola

Be - fühl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze kränkt Der Wol - ke d
der al - ler - treus - ten Pfe - ge des, der den Him - mel lenkt.

Basso

Be - fühl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze kränkt
der al - ler - treus - ten Pfe - ge des, der den Him - mel lenkt.

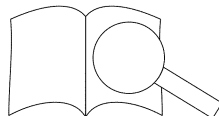
Continuo

6 6 6 9 8 6 6 5 4 5 5 6

Win - den gibt We - ge, Lauf We - ge fin - den, da dein Fuß ge - hen kann.
Win - den gibt W wird auch We - ge fin - den, da dein Fuß ge - hen kann.
Win 1 Bahn, der wird auch We - ge fin - den, da dein Fuß ge - hen kann.
ge, Lauf und Bahn, der wird auch We - ge fin - den, da

6 4 4 5 6 4 9 6 # 6 6 6 6 5 #

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



45a. Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati et Chorus

(1.) Soliloquentes

Uxor Pilati

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Evangelista

Pilatus Auf das Fest a - ber hat - te der Land - pfe - ger Ge - wohn - heit, dem

Chorus I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

3 Ten. Ev.

Volk ei - nen Ge - fan - ge - nen los - zu - ge

Cont

Er hat - te a - ber zu

6

der Zeit ei - nen C

- li - chen vor an - dern, der hieß Bar - ra - bas. Und da sie ver - samm - let

5

9

ia - tus zu ih - nen:

Pilatus

Wel - chen wol - let ihr, dass ich euch los

12 Evangelista

Denn er wuss-te wohl, dass sie ihn aus Neid ü-ber-ant-wor-tet

Je-sum, von dem ge-sa-get wird, er sei Chris-tus?

15

hat-ten. Und da er auf dem Richt-stuhl saß, schi-cke-te sein Weib zu ihm und ließ ihm

18 Soprano
Uxor Pilati

Ten Ev. Ha-be du nichts zu schaf-fen mit die-sem Ge-rech-ten; ich ha- im Traum von

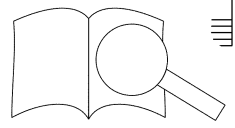
21

sei-net-we-gen!

Ho-hen-pries-ter und die Al-tes-ten ü-ber-re-de-ten das

24 Ter-

..a-bas bit-ten soll-ten und Je-sum um-bräch-ten. und-



27

Evangelista

pfe-ger und sprach zu ih - nen: Sie

Pilatus

Wel-chen wollt ihr un-ter die - sen zwei - en, den ich euch soll los - ge - ben?

6 6 6

(2.) Chorus (3.) Soliloquentes

I

Soprano Bar - ra-bam!

Alto Bar - ra-bam!

Ten Ev. Chorus Bar - ra-bam! Evangelista

spra-chen: Bar - ra-bam! Pi - la - tus sprach zu ih - nen

Basso Bar - ra-bam!

Cont Bar - ra-bam!

4 # 7 5 6

II

Soprano Bar - ra-bam!

Alto Bar - ra-bam!

Tenore Bar - ra-bam!

Basso Bar - ra-bam!

Cont Bar -

Carus-Verlag

PROBEPARTITUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced.

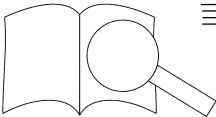
33 r

Evangelista

Sie spr

von dem ge - sagt wird, er sei Chris - tus?

6 6



45b. Chorus

36

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Lass ihn kreu -

Lass ihn kreu -

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

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Basso

Contin

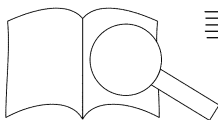
Lass ihn kreu -

Lass ihn kreu -

Lass ihn kreu -

Lass ihn kreu -

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



46. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Wie wun-der-bar-lich ist doch die - se Stra - fel Der gu - te Hir - te lei - det für die

Wie wun-der-bar-lich ist doch die - se Stra - fel Der gu - te Hir - te lei - det für die

Wie wun-der-bar-lich ist doch die - se Stra - fel Der gu - te Hir - te lei - det für die

Wie wun-der-bar-lich ist doch die - se Stra - fel Der gu - te Hir - te lei - die

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

Scha - fe, die Schuld be - zahlt der Her - re, der Ge - rech - te.

Scha - fe, die Schuld be - zahlt der Her - re, der sei - ne Knech - te.

Scha - fe, die Schuld be - zahlt der Her - re, te, für sei - ne Knech - te.

Scha - fe, die Schuld be - zahlt der rech - te, für sei - ne Knech - te.

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

47. Evang

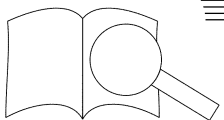
Ter
Ev:

er Land - pfe - ger sag - te:

Was hat er den

Conti

6 5 4 3 6 5



48. Recitativo

I

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Soprano

Continuo

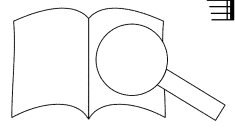
Er hat uns al - len wohl - ge - tan, den Blin - den

a battuta

gab er das Ge - sicht, die Lah - men macht' er ge - hend, saß es Va - ters

Wort, er trieb die Teu - te hat er auf - ge - richt';

er Sün - der auf und an. Sonst hat mein Je - sus nichts ge



49. Aria

I

Flauto traverso solo

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Soprano

5

9

13

Aus Lie - - - - -

17

Lie - be, aus Lie - be will mein Hei - land ster - ben, aus

21

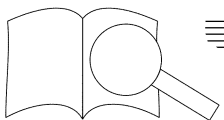
Lie - be will mein Hei - land ster - - - - - ben, von

25

ei - ner Sün - de w von - ei - ner Sün - de weiß er nichts,

29

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



34

dass das e - - - - - wi - ge Ver -

38

der-ben und die Stra - - - - - fe des

42

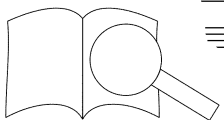
mei - - - - - ner e be, Aus Lie - - - - -

46

- be, - - - - - be will mein Hei-land ster - - - - -

51

- - - - - ben, aus Lie-be will mei



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

56

ben, von ei-ner Sün-de weiß er nichts, nichts, von ei-ner Sün-de weiß er

61

nichts.

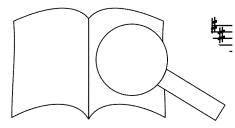
66

70

5

Ev Sie schrie - en a - ber noch mehr und

Continuo



PROBEPARTITUR

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

50b. Chorus

3

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

5 6 7 7 6 # 5 7 4 2

Lass ihn kreu

6 8 7 5 4

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Cor.

Lass ihn kreu

Lass ihn kreu

Lass ihn

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

PROBE-PARTITUR

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



I

6

Lass ihn kreu -

kreu -

zi - gen, lass

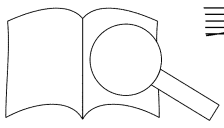
7 # 6# 4 5 4 2 6 5

II

Lass ihn kreu -

zi - gen, lass ihn

7 # 6# 4 5 4 2 6 6



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

I

7 8 9 10 11 12
 4 2 5 3 6 4 6 5 4 3 #

II
 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22
 4 2 5 3 6 4 6 5 4 3 #

- - - zi - gen, lass ihn kreu - - - zi - gen!
 lass - ihn kreu - - - zi - gen!
 gen, lass ihn kreu -

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



50c. Evangelista, Pilatus

1

Tenore Evangelista

Basso Pilatus

Continuo

Da a - ber Pi - la - tus sa - he, dass er nichts schaf - fe - te, son - dern dass ein viel grö - ßer Ge -

6

13

tüm - mel ward, nahm er Was - ser und wusch die Hän - de vor dem Volk und sprach: Pilatus

5 6 # 6 #

16

Evangelista

Da ant - wor - te a - - and

un - schul - dig an dem Blut die - ses Ge - rech - ten; se - het ihr zu!

6 # 6 6

50d. Chorus

I+II

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

b.

Continuo

Ch I

Ch II

kom - me ü - - - ber uns und uns - re Kin - - -

Blut kom - me ü - ber uns und uns - re Kin - der, sein Blut kom -

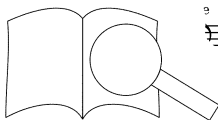
ch: Sein Blut kom - me ü - ber uns und uns - re Kin -

Sein Blut kom - me ü - ber - uns und uns - re

6 unisono

6 6 6 7 #

4 # 5



22

der, und uns-re Kin - der, sein Blut kom - me ü - ber uns-re
 me - ü - ber uns und uns-re Kin-der, ü - ber uns und uns-re Kin - - der
 ü - ber uns und uns-re Kin-der, ü - ber uns und uns-re Kin - - der
 Kin - der, uns-re Kin - der, sein Blut kom - - be.

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

26

Kin-der, Kin - der, ü - ber uns und uns-re Kin - - der, ü -
 ü - ber uns und uns-re Kin-der, ü - ber uns und uns-re Kin - -
 sein Blut kom - me ü - ber uns, ü - ber uns, ü - uns-re
 ber uns und uns-re Kin-der, uns-re Kin - der, sein Blut kom - me ü -

4 6 # 6 7 5 4 # 8 7 5

30

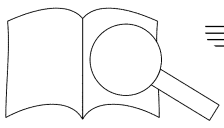
ber uns und uns-re Kin-der, sein Blut
 der, ü-ber uns und uns-re Kin-der, se
 Kin-der, ü-ber uns und uns-re Kin-der, ü-ber uns,
 Blut kom-me ü-ber uns und uns-re Kin-der, ü-ber
 ü-ber

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

33

ü-lin-der, kom-me ü-ber uns und uns-re Kin-der.
 us-re Kin-der, kom-me ü-ber uns und uns-re Kin-der.
 me, is, kom-me ü-ber uns und un
 is-re Kin-der, ü-ber uns, ü-ber uns und un

6 7 4 # 6 5 9 6 5 6 6



50e. Evangelista

I

Tenore Evangelista
 Da gab er ih - nen Bar - ra-bam los, a - ber Je - sum ließ er gei - ßeln und

Continuo
 6 6 6

39
 ü - ber - ant - wor - te - te ihn, dass er ge - kreu - zi - get wür - de.

4 6 7 5 #

51. Recitativo

II

Violino I

Violino II

Viola

Alto
 Er - barm es Gott! Hier steht der Hei - land an - ge - lang, o Schläg, o

Continuo
 5 6 7 4 5 7 5

4

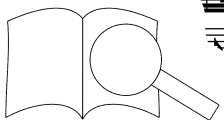
 Wun - den! Ihr Hen - Er - wei - chet euch der See - len Schmerz, der An - blick

2 3 5 7 5

am - mers nicht? Ach ja, ihr habt ein Herz, das muss der Mi:

6 7 6 # 4 5 5 4

[6] 3



10

noch viel här - ter sein. Er - barnt euch, hal-tet ein!

6 6 7 b

52. Aria

II

Violino I, II

Alto

Continuo

6 7 7 6 5

7

6 6 b 6 5 # 7 # 6 4 6

13

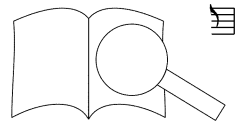
Kön-nen Trä gen nichts er - lan - - - gen, nichts er - lan - - -

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

18

o, so nehmt mein Herz hi - nein,

7 6 6 6 6 4 2 3 2 6 5



22

nein, o, so nehmt mein Herz hi - nein,

27

kön-nen Trä - nen mei-ner Wan - gen

32

kön-nen Trä - - nen mei - n. er - lan - - - - gen,

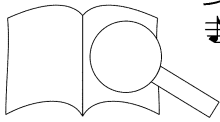
37

kön - - - - - ner Wan-gen nichts er - lan - - gen,

41

nehmt mein Herz hi - nein, so nehmt mein Herz, mein F

nehmt mein Herz hi - nein, so nehmt mein Herz, mein F



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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert •

49

nehmt mein Herz, o, so nehmt mein Herz hi-nein!

4 # 5b 5 7 # 5 6 4 # 6 6 5 6 4 6

54

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

60

ist es

ne 4 2

65

bei den Flu - - ten, wenn die W - - ten, auch die Op - fer - scha - le

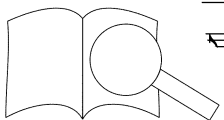
6 5 6 4 #

69

sein,

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

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



79

bei den Flu-ten, wenn die Wun-den mil-de blu-ten, auch die Op-fer-scha-le

83

sein, die Op-fer-scha-le, die Op-fer-scha-le sein, a-ber la-es

87

bei den Flu-ten, wenn die Wun-den mil-de blu-le sein!

Da capo

53a. Evangelista

I

Tenore Evangelista

Da nah-men die - pfe-gers Je-sum zu sich in das

Continuo

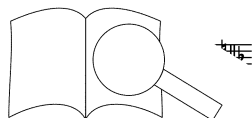
3

Richt-haus und i-ze Schar und zo-gen ihn aus und le-ge-ten ihm ei-nen Pur-pur-man-tel

6

dor-ne-ne Kro-ne und satz-ten sie auf sein Haupt und ein Rohr in sei-ne rech-te

und beu-ge-ten die Knie vor ihm und



53b. Chorus

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Chorus I

Chorus II

Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist du

Ev. Chorus

sprachen: Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist

Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist du, ge -

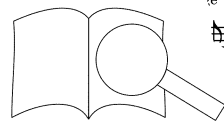
Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist du, ge -

Ge - grü - ßet, ge -

Ge - grü - ßet, ge -

6 6 6

6 7



53c. Evangelista

1

seist du, Jü-den-kö - nig!
 seist du, Jü-den-kö - nig!
 Evangelista
 seist du, Jü-den-kö - nig! Und spei-e-ten ihn an und nah-men das Rohr mit se
 seist du, Jü-den-kö - nig!

5 5 # 7 # 6 6 + 2 7 #

II

grü
 ó - nig!
 Jü-den-kö - nig!
 eist du, Jü-den-kö - nig!

5 5 # 7 #

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



54. Choral

I+II

Soprano
Flauto traverso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

1. O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und vol - ler Hohn, o Haupt, sonst schön ge -
o Haupt, zu Spott ge - bun - den mit ei - ner Dor - nen - kron, ed - les An - ge - sich - te, da - für sonst schrickt und scheut wie bist du so er -
2. Du ed - les An - ge - sich - te, da - für sonst schrickt und scheut das gro - ße Welt - ge - wich - te, wie bist du so be - speit, wie bist du so er -

VI

Va

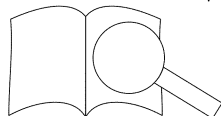
6 7 6 6 5 6 9 6 5 7 6 6

1. zie - ret mit höchs - ter Ehr und Zier, jetzt a - ber hoch schimp - fie - ret, ge - grü - ßet seist du mir!
2. blei - chet! Wer hat dein Au - gen - licht, dem sonst kein Licht nicht glei - chet, so schänd - lich zu - ge - richt?

1. zie - ret mit höchs - ter Ehr und Zier, jetzt a - ber hoch schimp - fie - ret, ge - grü - ßet seist du mir!
2. blei - chet! Wer hat dein Au - gen - licht, dem sonst kein Licht nicht glei - chet, so schänd - lich zu - ge - richt?

1. zie - ret mit höchs - ter Ehr und Zier, jetzt a - ber hoch schimp - fie - ret, ge - grü - ßet seist du mir!
2. blei - chet! Wer hat dein Au - gen - licht, dem sonst kein Licht nicht glei - chet, so schänd - lich zu - ge - richt?

6 5 7 6 6



55. Evangelista

I

Tenore
Evangelista

Und da sie ihn ver-spot-tet hat-ten, zo-gen sie ihm den Man-tel aus und zo-gen ihm sei-ne Klei-der

Continuo

4

an und füh-re-ten ihn hin, dass sie ihn kreu-zig-ten. Und in-dem sie hi-naus-gin-gen,

7

fun-den sie ei-nen Men-schen von Ky-re-ne mit Na-men Si-mon; den zwun-gen sie, dass er

56. Recitativo

I

Flauto
traverso I

Flauto
traverso II

Viola da gamba

Basso

Continuo

arpeggio

a battuta

in uns das Fleisch und Blut — zum

3

wun-gen sein; je mehr es uns-rer See-le gut, je her-ber

57. Aria

I

Viola da gamba solo

Basso

Continuo

piano e staccato

6 4 2

6

6 4

6 5 #

6

3

7 7 7b 7 6 5

5

6 6 6 5 7

7

7 6# 5 # 4 #

Komm,

9

sü - komm, sü - - - Bes - Kreuz, komm,

6 6 4 2 6 5 6 9 8 5 2

- - - Bes Kreuz, so will ich sa - - - gen, mei

6 7 # 6 6 5 [b] 6



13

gib es im - mer her, komm, sü - - - fles Kreuz, komm,

15

sü - - - fles Kreuz, so will ich sa - gen, mein Je - su, gib ter

17

her, komm, sü - fles Kreuz, so will ich sa - - -

19

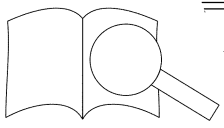
- su, gib es im - mer her!

21

- su, gib es im - mer her!

23

Wird mir mein Lei - - -



25

den einst zu schwer, zu schwer, zu schwer, mein Lei

27

den einst zu schwer, zu schwer

29

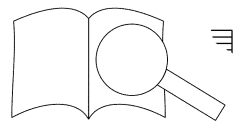
schwer, so hilfst du mir tra

31

gen, so hilfst du mir es selber

33

so hilfst du mir es selber



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

35

37

39

Komm, sü - - - ßes komm,

41

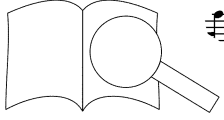
sü - - - ßes Kreuz, - - - ßes Kreuz, so will ich

43

sa - - - su, gib es im - mer her, komm,

44

- - - ßes Kreuz, komm, sü - - -



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

47

sa - gen, mein Je - su, gib es im - mer her, komm, sü - ßes - Kreuz, so will ich

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

49

sa - gen, mein Je - su, gib es im - mer her!

7 4+ 7 6 5 6 5 6 4

51

6 4 2 6 3 6 4 2 6

53

4+ 2 6 6 6 4 5 6

58a. Evangelista

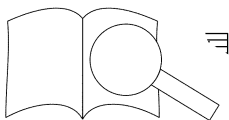
I

Tenore Evangelista an die Stät - te ka - men mit Na - men Gol - ga - tha, das

Conti.

is. schet: Schä - del - stätt, ga - ben sie ihm Es - sig zu trin - ken mit Gal - len ver - mi -

6 5b 4+ 6 6 4 2



6
 woll - te ers nicht trin - ken. Da sie ihn a - ber ge - kreu - zi - get hat - ten, teil - ten sie sei - ne

9
 Klei - der und wur - fen das Los da - rum, auf dass er - fül - let wür - de, das ge - sagt ist durch den Pro -

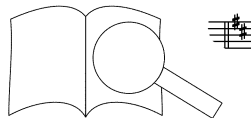
12
 phe - ten: „Sie ha - ben mei - ne Klei - der un - ter sich ge - tei - let, und ü - ber mein Ge - w

15
 wor - fen.“ Und sie sa - ßen all - da und hü - te - ten Und o - ben zu sei - nen

18
 Häu - pen hef - te - ten sie die Ur - se sei - nen, näm - lich: „Dies ist Je - sus, der Jü - den

21
 Kö - nig.“ in Mör - der mit ihm ge - kreu - zi - get, ei - ner zur Rech - ten und ei - ner zur

Die a - ber vo - rü - ber - gin - gen, läs - ter - ten ihn und schüt - tel - ten il



58b. Chorus

28

Chorus I

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Der du den Tem - pel

Der du den

Der du den

Der du den

pei -

us zer -

ru den

Chorus II

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Continuo

fem - pel Got - tes zer-brichst und bau - - - est

ru den Tem - pel Got - tes zer-brichst und bau - - - est

Der du den Tem - pel Got - tes zer-brichst und bau -

Der du den Tem - pel Got - tes

6 6

30

I

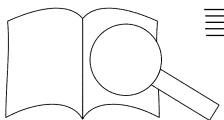
brichst und bau - - - - est ihn in drei-en Ta-gen,
 brichst und bau - - - - est ihn in drei-en Ta-gen,
 brichst und bau - est, bau - - - - est ihn in drei-en Ta-gen,
 Tem - pel Got - tes zer-brichst und bau - - - - est ihn in Ta

6 6 6 6 6 4 #

II

ihn in hilf dir sel-ber! Bist
 .a - gen, hilf dir sel-ber! Bist du Got-tes
 -en Ta - gen,
 - est ihn in drei - en Ta - gen,

6 4 3 # 6 6 6 5



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

37

I

he - rab so steig he - rab vom Kreuz!
 so steig he - rab, so steig he - rab vom Kr
 he - rab, so steig he - rab, so steig he - rab v
 steig he - rab, so steig he - rab, so steig he
 5 5 5 5 6 6

II

he
 so steig he - rab, so steig he - rab vom Kreuz!
 he - rab, so steig he - rab vom Kreuz!
 he - rab, so steig he - rab vom Kreuz!
 he - rab, so steig he - rab vom Kreuz!
 5 5 6 5

I

en E
 He - hen - pries - ter spot - te - ten sein samt den Schrift - ge - lehr - ten und
 4 6



58d. Chorus

44

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

An-der-n hat er ge-hol-fen und kann ihm sel-ber

An-der-n hat er ge-hol-fen und kann ihm

An-der-n hat er ge-hol-fen und kann her-

An-der-n hat er ge-hol-fen un' sei nel-fen.

5 6

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

Alto

Continuo

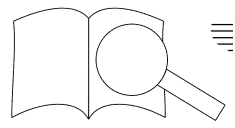
nol-fen und kann ihm sel-ber nicht hel-fen.

er ge-hol-fen und kann ihm sel-ber nicht hel-fen.

der-n hat er ge-hol-fen und kann ihm sel-ber nicht hel

An-der-n hat er ge-hol-fen und kann ihm sel-ber nicht hel

6 5 6 7



I, II

55

glau - ben. Er hat Gott ver - trau - et, der er - lö - se, er - lö -

glau - ben. Er hat Gott ver - trau - et,

glau - ben. Er hat Gott ver - trau - et, der er ih.

glau - ben. Er hat Gott ver - trau - et, der er -

6 5 4 6 7 ♮

4 3 2

I, II

59

- - nun, lüs - - tets ihn; denn er hat ge-sagt: Ich bin Got - tes Sohn.

- se ihn nun, lüs - - tets ihn; denn er hat ge-sagt: Ich bin Got - tes Sohn.

- e, er - lö - se ihn nun, lüs - - tets ihn; denn er hat g

- r - lö - - se ihn nun, lüs - - tets ihn; denn er hat

7 6 4 3 4 # 4 6 7 # 6

4 3 2

58e. Evangelista

I

Tenore Evangelista

Des - glei - chen schmä - he - ten ihn auch die Mör - der, die mit ihm ge - kreu - zi - get wa - ren.

Continuo

59. Recitativo

Zion I

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Alto

Ach Gol - ga - tha, un - sel - ges Gol - ga - tha! Der Herr der muss

Violoncelli pizzicato

Continuo

Violoni, Organo 7b 9bb 7b 6 4 2

schimpf - lich hier ver - der - ben, der Se - gen und das Heil der Fluc - ge - stellt. Der Schöp - fer

Him - mels und der Er - nt - zo - gen wer - den. Die Un - schuld muss hier schul - dig ster - ben,

- het mei - ner See - le nah, Ach Gol - ga - tha, u

60. Aria con Coro

Zion und die Gläubigen

Chorus I

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Alto

Continuo

staccato 6 6 6 6

Chorus II

Oboe I

Violino I

Oboe II

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

I

I

Se - - - - -

11

I

het, se-het, Je-sus hat die

6 7 6 6 6 6

14

I

Hand, uns zu fas-sen, aus-ge-spannt,

7b 6 4

17

I

spannt. Kommt, kommt, kommt! j-sung, nehmt Er-bar-

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

[5b] [4] [4] [4] [4] [4] [2] [2b]

II

wo-hin?

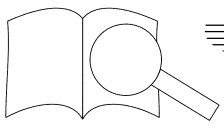
wo-hin, wo-hin?

wo-hin, wo-hin?

Wo-hin, wo-hin, wo-hin?

6 7 6 7 7

[5b] [4] [4]



21

men, su-chet in Je-su Ar - - - - - men, su - chet in Je-su Ar -

Wo?

Wo?

Wo?

Wo?

Wo?

Wo?

24

men!

6

6

5

28

le - bet, ster - - bet, ru

6/4

7/4

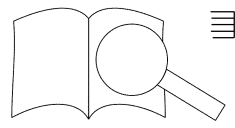
6/4

5/4

6/4

6/4h

2



31

le-bet, le-bet, ster - - - bet, ru - - - het hier,

34

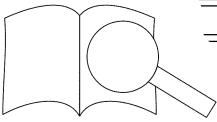
ihr ver-lass-nen Kueh-lein, ihr, blei-

37

in Je-su Ar-men, blei-

II

Wo?
Wo?
Wo?
Wo?



41

- bet in Je - su Ar - men!

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

4 3 4 5 5 4 3 6 7 5 4

II

Wo?

Wo?

Wo?

Wo?

6

45

Wo?

Wo?

Wo?

Wo?

6 7 6 4

5 3 2 2

49

Wo?

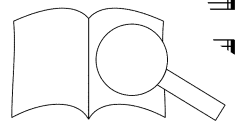
Wo?

Wo?

Wo?

6 6 6 8 7 6 5 6 6 6 5

4 5 5 4 3 3 4 4 4 5



25 Ten Ev.

I

Je - sus schrie - e a - ber - mal laut und ver - schie - d.

Cont

3/4 6 7

62. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Wenn ich ein-mal soll schei - den, so schei - de nicht von mir,
wenn ich den Tod soll lei - den, so tritt du denn her - für!

Wenn ich ein-mal soll schei - den, so schei - de nicht von mir,
wenn ich den Tod soll lei - den, so tritt du denn her - für!

Wenn ich ein-mal soll schei - den, so schei - de nicht von mir,
wenn ich den Tod soll lei - den, so tritt du denn her - für!

Wenn ich ein-mal soll schei - de nicht von mir, wenn mir am al - ler -

Wenn ich ein-mal soll schei - de nicht von mir, wenn mir am al - ler -

Wenn ich ein-mal soll schei - de nicht von mir, wenn mir am al - ler -

5 6 6 7 6 6 5 6 6 6

bängs - ten wird reiß mich aus den Ängs - ten kraft dei - ner Angst und Pein!

bängs - ten sein, so reiß mich aus den Ängs - ten kraft dei - ner Angst und Pein! —

Her - ze sein, so reiß mich aus den Ängs - ten kraft dei - ner Angst und Pein! —

Angst um das Her - ze sein, so reiß mich aus den Ängs - ten l

6 5b (4b |) 7 6 5b 6 5 | 9 8 | 4 | # 6 5 4 6 6 7 6 5 (#)

63a. Evangelista

Tenore Evangelista

Continuo

1
Und sie - he da, der Vor - hang im Tem - pel zer - riss in zwei Stück

3
von o - ben an bis un - ten - aus. Und die Er - de er -

5
be - be - te, und die Fel - sen zer - ris - sen,

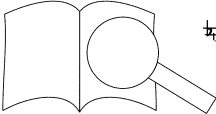
7
Grä - ber tä - ten sich auf, und stun - der - ber der

9
Hei - li - gen, die da schlie - fen, und gin - gen

11
aus den Grä - ber - ste - hung und ka - men in die hei - li - ge

13
- len. A - ber der Haupt - mann und die bei ihm wa - ren und be - wah - re - ten

da sie sa - hen das Erd - be - ben und was da ge - schah, er - schra - kei



63b. Chorus

63c. Evangelista

I+II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Ch I 6 unisono Ch I 6

Ch II 6 7 6 Ch II 5 3

Wahr-lich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we

Wahr-lich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we

Wahr-lich, wahr-lich, die-ser ist Got - - tes So' Und es wa-ren viel Wei-ber

Wahr-lich, die - - ser ist - - sen.

22 Ten Ev.

I

Cont

da, die die da wa - ren nach - ge - fol - get aus Ga - li - lä - a und

un ge - die - net, un - ter wel - chen war Ma - ri - a Mag - da - le - i

~ Ja -

7

Mun - de. O schö - ne Zeit! O A - bend - stun - del Der Frie - dens -

10

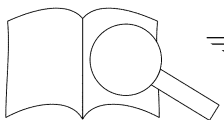
schluss ist nun mit Gott ge - macht, denn Je - sus hat sein Kreu - Sein

13

Leich - nam kömmt zur Ruh. - le, bit - te du, geh, las - se dir den

16

den Je - sum schen - ken! O heil - sa - mes, o köst - liches An



34

36

Denn er soll nun - meh - - - - - und für,

39

- für und für sei-ne sü - ße er - soll nun - mehr in mir für - - - - - und

42

sei - ne sü - ße Ru - - - - -

44

ha - ben, sei - ne sü - ße Ru - he ha - ben.

Figured bass notation: 2 4 4 6 6 6 6 4 # 4 5 4 5 7 7 6 4 4 6 5 4

47

Welt, geh aus, Welt, geh aus,

Figured bass notation: 7 5 6 5 4 6 6 5 # 7 7 7b

50

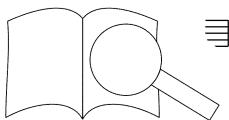
lass Je - sum ein, ^{ss} i ein!

Figured bass notation: 5 6 4 6 5 7 6 6

53

- che dich, mein Her - ze, rein,

Figured bass notation: 7 5 7 5 7 4 5 6 9 4 4 3 2 2 2 3 5 5b 4b



56

ma - che dich, mein Her - ze, rein, — ich will Je - sum selbst be - gra - ben, ich will Je - sum selbst be -

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

59

gra - ben, ma - che dich, mein Her -

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

62

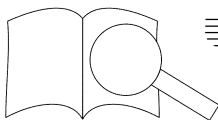
ma - che dich, — ich will Je - sum selbst be - gra - ben, ich will Je - sum selbst be -

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

65

ma - che dich, — ich will Je - sum selbst be - gra - ben, ich will Je - sum selbst be -

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



79

66a. Evangelista

1

Tenore Evangelista

Und Jo-seph nahm den Leib und wi-ckel-te ihn in ein reir in sein

Continuo

4

ei-gen neu Grab, wel-ches er hat-te las-sen in ei-nen Fels -nen gro-ßen Stein vor die Tür des

7

Gra-bes und ging da-von. ber all-da Ma-ri-a Mag-da-le-na und die

10

an-der-ae satz-ten sich ge-gen das Grab. Des an-der-n Ta-ges, der da

nach dem Rüst-ta-ge, ka-men die Ho-hen-pries-ter und Pha-ri-sä-er



66b. Chorus

16

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - fuh-rer sprach,

Ev. Chorus Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - fuh - rer

spra-chen: Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - fu' da - be-te:

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser er noch le - be-te:

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

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

Alto

Continuo

na - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - fuh-rer sprach, da er noch le - be-te:

rr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver-fuh - rer sprach, da er noch le - be-te:

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - fuh

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - fuh

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



26

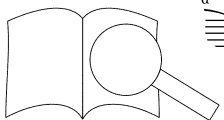
re bis an den drit - ten Tag, auf dass ni'
 wah - re bis an den drit - ten Tag, auf dass nicht
 wah - re bis an den drit - ten Tag, auf dass nicht
 wah - re bis an den drit - ten Tag, auf dass nicht

6 6 5 b 7 5 6 # 4

29

Jün - ger ihn, und steh - len, und steh - len ihn und
 len ihn, und steh - len ihn und
 ih, und steh - len, und ste!
 ihn, auf dass nicht sei - ne Jün - ger kom - men und steh

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



32

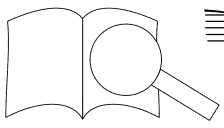
sa - gen zu dem Volk: Er ist auf - er - stan - den von den To - ad
 sa - gen zu dem Volk: Er ist auf - er - stan - den von d.
 sa - gen zu dem Volk: Er ist auf - er - stan - den, auf - er - stan - de
 - gen zu dem Volk: Er ist auf - er i . ten, und

4/4 6/4 b 6 4/4 b 4/4 6/4 6/4 6/4 6/4 4/4 4/4

35

wer Be - trug är -
 letz - te Be - trug är -
 der letz - te Be - trug är - ger,
 de der letz - te Be - trug är -

6 7 7 6 6 4 2 3



PROBEPARTITUR

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

66c. Evangelista,
Pilatus

37

ger denn der ers - te, är - - ger denn der ers - - te!

ger, är - - ger denn der ers -

- ger denn

te: . i - la - tus sprach zu

- ger denn du

5 6 6

Ch II

40

Ten Ev. Evangelista

ih - nen: Sie gin - gen

Basso Pilatus

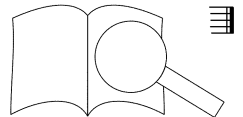
ge - het hin und ver - wah - rets, wie ihrs wis - set!

Cont

5 5

und ver - wah - re - ten das Grab mit Hü - tern und ver - sie - gel - ten d

6 6 5



67. Recitativo con Coro

Zion und die Gläubigen

Violino I

Violino II

Viola

Chorus I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

Alto

Contin.

a tempo

p 6 5b 6 5 6b 6 5b 7b

Die Mühe ist au

Nun ist der Herr zur Ruh ge-bracht.

Mein Je - - su, gu - te Nacht!

Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nacht!

Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nac'

Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Ni

a tempo

p 6b 6 3 5b

PROBEPARTITUR

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

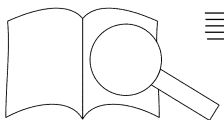


I

O se - li - ge Ge-bei-ne, seht, wie ich euch mit Buß und Reu be -
macht.

II

a - te Nacht!
- su, gu - te Nacht!
mein Je - su, gu - te Nacht!
in Je-su, mein Je - su, gu - te Nacht!



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

9

Habt le-bens-lang vor eu-er
 wei - ne, dass euch mein Fall in sol-che Not ge-bracht!

6 4 4 2 7^b 6 5 6 4 4 2
 2 5 5 b 6b 7 4 5b

II

Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nacht!
 Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nacht!

Mein Je-su, mein Je-su, gu
 Mein Je - - - su, gu

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

13

Lei-den tau-send Dank, dass ihr mein See-len-heil so wert ge-acht!

6 \flat 4 \sharp 6 6 \sharp 5 4 \flat 6 7 5 \flat

II

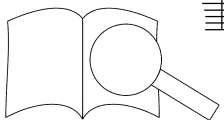
Mein Je-su, mein Je-su, gu-te Nacht!

Mein Je-su, mein Je-su, gu-te Nacht!

Mein Je - - - su, g \flat

Mein Je-su, mein Je - su

6 5 7 5 \flat



68. Coro finale

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

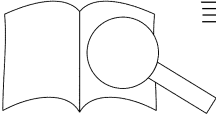
A'

C.

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

PROBEPARTITUR

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



I

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

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

II

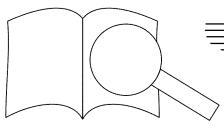
p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

6 5_b 6 5 *piu p* 6 4 7 4 2 8 3 *piu p* 5 3_b 7 6 5 4 3

Wir - set - zen

Wir - set - zen

Wir - set - zen



I

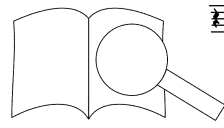
uns mit Trä - nen nie - der und ru - - - fen dir im Gra - be - zu - he
 uns mit Trä - nen nie - der und ru - - - fen dir im
 uns mit Trä - nen nie - der und ru - fen, ru - fen di - zu - he
 uns mit Trä - nen nie - der und ru - fen dir zu: Ru - he

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

II

uns - der und ru - - - fen dir im Gra - be - zu:
 - nen nie - der und ru - - - fen dir im Gra - be - zu:
 Trä - nen nie - der und ru - fen, ru - fen dir
 mit Trä - nen nie - der und ru - fen dir i

7/4 7/4 7 6/4 6 5 9/4 8/3



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

I

sanf-te, ru - he sanf-te, sanf - te ruh!

sanf-te, ru - he sanf-te, sanf - te ruh!

sanf-te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

sanf - - - te, ru - he sanf - te, sanf-te ruh!

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

2 3 5b 4 3

4 3 6

II

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

Sa. ru ..-te, sanf - te ruh!

- he sanf-te, sanf - te ruh!

uh, - ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

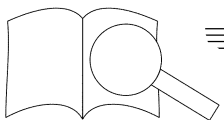
è ruh, ru - he sanf - te, sanf-te ruh!

più *p* 6 7 8 3 6 6 9b 8 6 5 [4 3]

4 3 2

PROBEPARTITUR

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



I

9 6 6b 6 7 9 6 6h 6 6 6 6 6 6 6 6

4b 4b 5 4 5h 6 6h 6 6 5 6h

II

9 6 6b 6 7 9 6 6h 6 6 6 6 6 6 6 6

4b 4b 5 4 5h 6 6h 6 6 5 6h



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

I

Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie
 Wir set - zen uns mit Trä - r ru -

9 8 6 5 4 3 2
 5h 6 b 4 4

6 4 2

6 5 [4]

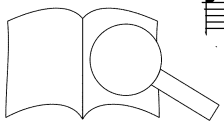
II

Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der und ru -
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der und ru -
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie
 Wir set - zen uns mit Trä - nen

9 8 6 5 4 3 2
 7 5h 6 b 4 4

6 4 2

6 5b



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

42

I

fen dir im Gra-be zu: Ru-he sanf-te, ru-he sanf-te, sanf

fen dir im Gra-be zu: Ru-he sanf-te, ru-he sanf

fen dir im Gra-be zu: Ru-he sanf-te, ru

fen dir im Gra-be zu: Ru-he sanf-te ruh!

9 5 4 b 6 6 4 6 6 5 b 4 p 6 4 7 4 2 4 8

II

fen zu: Sanf-te ruh, ru-he sanf-te, sanf-te ruh!

Gra-be zu: Sanf-te ruh, ru-he sanf-te, sanf-te ruh!

im Gra-be zu: Sanf-te ruh, r

dir im Gra-be zu: Sanf-te ruh, r

9 5 4 b 6 6 4 6 6 5 b 4 p 6 4 7 4 2 4 8 5 6 4 2 4 8 5

Carus-Verlag

Evaluation Copy - Quality may be reduced.



I

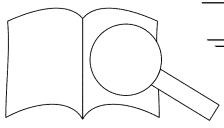
Ruht, ihr aus - - - ge - sog - nen - Glied - er, ihr
 Ruht, ihr aus - - - ge - sog - nen - Glied - er,
 Ruht, ihr aus - ge - sog - nen Glied - er,
 Ruht, ihr aus - ge - sog - nen Glied - er, ruht, ihr

5 6b 6 4h 6b 6 6h 8 7 9 6

2 4 2 5 5b 4 4

II

Ru - het sanf - te, ru - het wohl!...
 Ru - het sanf - te, ru - het wohl!...
 Ru - het sanf
 Ru
tasto solo



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

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert •

I

aus - ge - sog - nen Glie - der! Eu - er und
 aus - ge - sog - nen Glie - der! Eu -
 aus - ge - sog - nen Glie - der!
 aus - ge - sog - nen Glie - der! und

4h 6b 6 6h 8 7 9 8
 2 4 5 5b h 4 4 8
 6h 7b 6 5

II

Ru - het sanf - te, ru - het wohl!
 Ru - het sanf - te, ru - het wohl!
 Ru - het sanf - te, ru - het v
 Ru - tasto solo

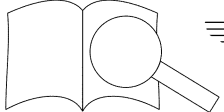


Lei - chen - stein soll dem ängst - li - chen Ge - wis - sen ein be - que - mes -
 Lei - chen - stein soll dem ängst - li - chen Ge - wis - sen ein be - que
 Lei - chen - stein soll dem ängst - li - chen Ge - wis - sen Rr - sen
 Lei - chen - stein soll dem ängst - li - chen Ge - wis - sen .u - he - kis - sen

b 6h 7b 5 6 5 4 6 6 5 4 6 7 6 5

II

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



67

I

und der See-len Ruh - - - statt, der See - len Ruh-statt sein.
 und der See-len Ruh - - - statt, der See - len Ruh-statt sein.
 und der See-len Ruh - - - statt, der See - len Ri' - - - ast ver -
 und der See-len Ruh - - - statt, der See - - - se. Höchst ver -

tasto solo

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

II



...et sanf-te, sanf-te ruht! -
 Ru - het sanf-te, sanf-te ruht! -
 Ru - het sanf-te, sanf-te ruht! -
 Ru - het sanf-te, sanf-te ruht! -
 Ru - het sanf-te, sanf-te ruht! -
 Ru - het!

tasto solo

PROBEPARTITUR

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



I

gnügt, höchst ver - gnügt _ schlum - mern da _ die Au - g
 gnügt, höchst ver - gnügt schlum - mern da _
 gnügt, höchst ver - gnügt _ schlum - mern da
 gnügt, höchst ver - gnügt _ schlum - mern u - ein.

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

II

PROBE-PARTITUR

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

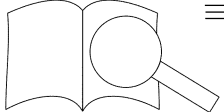
I

5 3 4 5 3 7 4 7 4 7 5 6 9 4 3 6

II

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

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



94

I

uns mit Tränen nieder und ru - - - fen dir im Gra - be zu: Ru - he

uns mit Tränen nieder und ru - - - fen dir im Gra - be zu: Ru - he

uns mit Tränen nieder und ru - - - fen, ru - fen dir im Gra - be zu: Ru - he

uns mit Tränen nieder und ru - fen dir im Gra - be zu: Ru - he

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

II

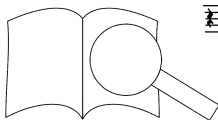
uns mit Tränen nieder und ru - - - fen dir im Gra - be zu: Ru - he

uns mit Tränen nieder und ru - - - fen dir im Gra - be zu: Ru - he

uns mit Tränen nieder und ru - - - fen, ru - fen dir im Gra - be zu: Ru - he

uns mit Tränen nieder und ru - fen dir im Gra - be zu: Ru - he

7/4 7/4 7/5 6/4 6/5 9/4 8/3



I

sanf-te, ru - he sanf-te, sanf - te ruh!
 sanf-te, ru - he sanf-te, sanf - te ruh!
 sanf-te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!
 sanf - - - te, ru - he sanf - te, sanf-te ruh!

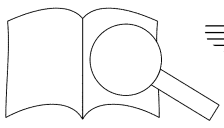
7 8 6 6 7 6 6 6 5 4 3
 2 3 5b 4 3

II

più *p*
 più *p*
 più *p*
 più *p*
 più *p*
 più *p*
 San tu
 he sanf-te, sanf - te ruh!
 uh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!
 ruh, ru - he sanf - te, sanf-te ruh!

più *p* 6 7 8 6 6 9b 8 6 [6 5]
 4 4 3 5b 7 6 5 [4 3]

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



I

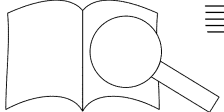
9 6 6b 6 7 9 5b 6 6h 6 6 6 6 6 6

4b 4b 4b 5 4 5h 4 5 5 5 5 5 5 5 5 5

II

9 6 6b 6 7 9 5b 6 6h 6 6 6 6 6 6

4b 4b 4b 5 4 5h 4 5 5 5 5 5 5 5 5 5



I

Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie
 Wir set - zen uns mit Trä - nen ru -

9 8 6 6 5
5h 6 b 4 4

6 6 4 2

6 5 [7]

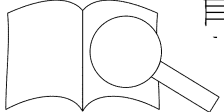
II

set - zen uns mit Trä - nen nie - der und ru -
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der und ru -
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie
 Wir set - zen uns mit Trä - nen

9 8 6 6 5
7h 6 b 4 4

6 6 4 2

6 5b



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

I

- fen dir im Gra - be - zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

II

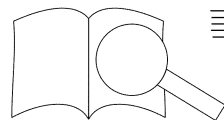
- fen zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

a - be - zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

im Gra - be - zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te ruh, r

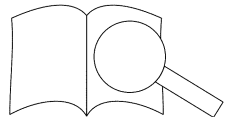
9 5 4 6 6 4 6 6 4 6 7 4 2 5 6 5 4 3 2

Soli Deo Gloria
Fine



Kritischer Bericht

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



Die Doublette der 1. Violine und das Erstexemplar der 2. Violine enthalten den Part der 1. Ripienvioline; der 2. Ripienpart steht nur in der Doublette der 2. Violine.

Quelle C repräsentiert ein früheres Werkstadium. Die Partitur-Abschrift Johann Christoph Farlaus ist allerdings erst nach 1750 entstanden. Sie ist außerordentlich fehlerhaft. Für unsere Edition dient sie nur in einigen wenigen Zweifelsfällen zum Vergleich und zur Absicherung von Herausgeberentscheidungen.

Quelle D, der Textabdruck aus dem Jahre 1729, ist nicht die Vorlage, nach der Bach gearbeitet hat, besitzt aber als Publikation Picanders ein hohes Maß an Authentizität. Der Abdruck enthält nur die freie Dichtung einschließlich der in diese integrierten Choraltexpte (Nr. 1, 19) und eines integrierten Bibelworts (Nr. 30), nicht aber den Evangelienbericht und die übrigen Choräle. Die Texte der Sätze 1, 19/20, 27a, 30, 59, 60 und 67 sind durch Zwischentitel und Rollenbeischriften als allegorische Dialoge der „Tochter Zion“ und der „Gläubigen“ gekennzeichnet. Bach hat diese Angaben nicht in seine Partitur aufgenommen; gleichwohl ist anzunehmen, dass sie als Verständnishilfen für die Zuhörer mit Wissen und Willen Bachs in den für die Aufführung gedruckten Textbüchern enthalten waren. Wir übernehmen die betreffenden Angaben, durch Kursivschrift als Zusätze gekennzeichnet, in sprachlich vereinfachter Form in die Satzüberschriften der Partitur. – Im Rahmen des Redaktionsverfahrens ziehen wir den Druck zur Klärung von Fragen des Textwortlauts heran.

II. Zur Edition

Unsere Ausgabe gibt den Werktext in heutiger musikalischer Orthographie, in modernem Notenbild und mit normalisierten italienischen Besetzungs- und Vortragsangaben wieder. Zur Darstellung des Quellenbefundes und zur Kennzeichnung von Herausgeberzusätzen bedienen wir uns der geläufigen Mittel: Redaktionelle Ergänzungen werden bei Bögen und Linien durch Strichelung, bei Staccatopunkten, C-mischen und Trillerzeichen sowie Akzidentien¹¹ durch kleineren D- und in einigen weiteren Fällen (Vorschlagsnoten, Bezeichnung eckige Klammern ausgewiesen. Verbale Zusätze (einzeln hinzugefügten Satznummern) erscheinen in Kursivschrift. Ergänzungen werden jedoch ohne Kennzeichnung aufgelöst, ausgenommen von der typographischen Kennzeichnung durch den Bögen bei Vorschlagsnoten: Wo sich dies nicht vermeiden lässt, schweigend ergänzt. Das Gleiche gilt für die Bezeichnung der Stellen, die sich zwingend daraus ergibt, dass eine oder mehrere benachbarte

Besonders zu vermerken ist, dass die authentischen Varianten der Instrumente bezeichnen, also nicht die Darstellung. Es handelt sich durchweg um die Originalinstrumente.¹²

Die Partiturvorsätze der Neuauflage übernommen. Die Stimmen Sopran, Alt und Tenor für die Orgelstimmen sind durch Partiturvorsatz bei Satz 1 wird verzichtet. Die Choräle notiert Bach in der Partitur ohne Berücksichtigung der Orgelstimmen in vereinfachter Form auf fünf Systemen in

der Schlüsselung für vierstimmigen Chor und Continuo. Die in Sopran, Alt und Tenor mitgehenden Instrumente sind in den Stimmen B in den für sie üblichen Schlüsseln notiert.

Bachs Partitur ist unbeziffert, die Bezifferung findet sich nur in den beiden Orgelstimmen B 22 und B 39 sowie in der Cembalostimme B 40. Die Bezifferung der Orgelstimmen wird in unserer Ausgabe der untransponierten Wiedergabe entsprechend umgestellt. Die Schreibung der Ziffern wird in der heute üblichen Weise normalisiert (7, statt 7 oder 7 etc.), Besonderheiten in der Anordnung übereinanderstehender Ziffern (3, 2 u. ä.) werden im Allgemeinen beibehalten. Aus Raumgründen steht die Bezifferung in unserer Ausgabe unter statt über dem System. Die im Prinzip inhaltsgleichen, aber gelegentlich einander berechtigenden und ergänzenden Bezifferungen der beiden Stimmen zum 2. Chor, B 39 und B 40, werden ohne Einzelnote gereinigt. Wo die beiden Chöre unisono geführt und in der Orgelstimme ein- oder zweistimmig wiedergegeben sind, werden die Orgelstimmen zusammengefasst.

In der rhythmischen Notation des Barock werden die Evangelisten und der Continuo grundsätzlich den originalen Systemen entsprechend notiert.

Unsere Ausgabe bietet eine erweiterte Faksimile der Originalpartitur. Wir verfahren hier frei und nach Belieben, wenn es die Lesbarkeit bei Hieronimus, die Orgelstimmen und die Choräle der Partitur abweichend von den Originalstimmen (Nr. 50d; Nr. 58d v. 1729) und verzichtet des öfteren auf die Originalnoten.

Für die Verwendung von Doppelstrichen zur Markierung von Takt- und Zellenwechseln, die als eines Satzes. Ebenfalls unabhängig von dem Zusammenhang es nahezu liegen, werden wir, wo der Zusammenhang es nahezu liegen, den Satz ein im Original unwiederholt wiederholen.

Die Tonartvorzeichnung innerhalb der narrativen und der rezitativen Partien bringt für die Edition verschiedene Probleme mit sich, die sich nur durch eine freie Interpretation des Quellenbefundes angemessen lösen lassen. So erfolgt der Vorzeichenwechsel in A in den Systemen von Singstimme und Continuo (und gegebenenfalls der begleitenden Streichinstrumente) bisweilen an unterschiedlichen Stellen. Die von Bach hierfür bevorzugten Stellen sind der Neueinsatz einer Singstimme und der Beginn einer neuen Zeile bzw. Akkolade. Hinzu kommt, dass die Stimmen B, namentlich die von Bach selbst geschrieben, in der Positionierung der Neuvorzeichnung teilweise von der Partitur abweichen. Die bevorzugten Positionen sind auch hier Neueinsätze und Zellenwechsel. Darüber hinaus zeigt sich Bach bestrebt, die Verhältnisse für die Instrumentalisten zu vereinfachen, indem er fallweise in deren Stimmen auf einen Wechsel der Tonartvorzeichnung verzichtet (mithin längere Partien mit einheitlicher Vorzeichnung schafft) und stattdessen die Akzidentiensetzung für die betroffenen Noten umstellt (so gleich im ersten betroffenen Rezitativ,

¹¹ Kleingedruckte Akzidentien bezeichnen Empfehlungen des Herausgebers. In den Vorlagen irtümlich ausgelassene Akzidentien werden nach Möglichkeit wieder aufgenommen. Die Auslassung hat keine Bedeutung.

¹² Eine Ausnahme macht T. 4: Die kleinsten Noten der Orgelstimmen sind in der Orgelstimme in der Reihenfolge der Orgelstimmen notiert.

einem gemeinsamen System zusammengefasst und VI I, II und Va in der ersten Akkolade (bis T. 7 Mitte) auf drei, dann gemeinsam auf einem System notiert; die Ausdifferenzierung zwischen Violinen und Viola in unterschiedliche Oktavpositionen²² findet sich überwiegend erst in den Stimmen B.

Besetzung: Zu Beginn steht in A beim Viola-System: *Violoncelli concordant Violis*, die Beteiligung der Violoncelli ist aber in B 20, 21 nicht ausgeführt, vielmehr sind dort 64 Takte Pause eingetragen.

Tempovorschrift: Die Angabe *andante* steht nur in B 10 (autograph).

- 12f. I/Fl I, II
I/Ob I, II Bogensetzung: T. 12, Fl I, Ob I: in A auf gemeinsamem System mit Bögen zu 1.–3. und 6.–8. Note; so auch in B 10 (Fl I); in B 12 (Ob I) dagegen der 2. Bogen bei 4.–6. Note (allerdings ebenso wie das Trillerzeichen offensichtlich als Nachtrag, vermutlich von fremder Hand); T. 13, Fl II, Ob II: in A auf gemeinsamem System, der 1. Bogen zu 1.–3. Note, der 2. Bogen zu 4.–6. Note, in B 11 und B 13 der 1. Bogen ebenfalls zu 1.–3. Note, der 2. Bogen fehlt jedoch; gemeint ist offenbar eine den Singstimmen in T. 60f. entsprechende Artikulation
- 22 II/Basso A: 2. und 3. Pause fehlen; B 26: 2. Achtpause fehlt
- 41 II/Cont B 38: Bogen zu 1.–2. oder 3. Note; singular
- 63f. I/Fl I, II A: 2. Takthälfte eine Oktave höher; wir folgen B 11 B 10, 11: Bogensetzung teils sehr ungenau (A unbezeichnet); in T. 63 ist in Fl I unklar, ob der 3. Bogen mit der 3. oder der 4. Note der Viercheltfigur enden soll; in T. 64 könnte in beiden Stimmen der Bogen auch als erst mit der 2. Note beginnend gelesen werden

27b. Coro

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10*–14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*–35*, 37*, 38–40.

Notation, Satzüberschrift: In den Vorlagen Fortsetzung des Satzes 27a (dessen Gattungs- und Besetzungsangabe *Aria a doi Chori* ohne eigene Satzüberschrift).

Harmonik: Die Simultanverständnisse jeweils auf dem ♯ T. 108 (I/Ob II + II/Va *aist* – I/Alto *sa*'), 112 (I/Va + II, II/Soprano *ad*'), 116 (I/Ob II + II/Va *gis*' – I/Alto *ig*') sind üblich, aber, wie ihr dreifaches Auftreten drücklich mit Auflösungszeichen für die kritisch beabsichtigt.

- 124 I/VI 3. Note in A te von Bach
- 130 I/Ob I B 12: Bc unbezeichnet, die Artik
- 135 I,II/Cont note $\frac{6+}{2}$ statt $\frac{6+}{3}$
- 136 I/Va ; Lesart ante cor va in A
- 136 II/V' differenzierung der 2. Note mit 3 zahl der Stimmen, insbesondere des 1. Chores, nicht aber zum Chores; dessen Stimmverlauf ließe Zifferung $\frac{6}{3}$ erwarten

2. Vor- *sta
Text: I. , 7, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.
kommen statt *umkommen* (so B 7).

29. Choral

Vorlagen: A* und B 1*, 2; 3, 5–7, 10*–14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Text: In T. 24ff. schwankt die Lautung in A und B 1 zwischen *darum* und *darüm*, die übrigen Stimmen B haben *darum*. In T. 62ff. hat A stets die Lautform *darbei* („*darbey*“), B 1 zusammen mit den übrigen Stimmen B dagegen *dabei* („*dabey*“). Wir übernehmen in beiden Fällen die heute gebräuchliche Lautung. In T. 81ff. lesen B 1 und B 2 *trug*, A und alle übrigen Stimmen B dagegen richtig *trüg*. Die letzte Choralzeile lautet in B 1 und B 2 fälschlich *wohl an des Kreuzes* [„*Creützes*“ u. ä.] *Stamme* statt wie in allen übrigen Vorlagen korrekt (und reimgerecht) *wohl an dem Kreuze lange*.

Cantus firmus: Rhythmische Varianten des Cantus firmus (Soprano, Organo) im 1. Viertel von T. 19, 26, 37, 42: Bei den vier verwandten paarweise (T. 19+37, 26+42) einander genau entsprechenden hat das Notenpaar nach A in T. 19, 26 und 37 den in T. 42 dagegen ♯. Die Sopranstimmen B 3 und überein, die Ripienostimmen B 1 und 2 haben auch in T. 26 den Rhythmus ♯. Die beiden ♯ zeigen als ursprüngliche Eintragung dens 23, doch ist hier in T. 19, 26 und 37 dar sion korrigiert. Offenbar handelt e rung Bachs, doch hat er versäum en zu übertragen. Wir setzen hier Varianten in VI II: Beim V wän en T. 9ff., 27ff., 43ff., 73ff. und sic anderer Weise – in T. 73 Abweichung ing gegenüber T. 9, 44 und 85. Ob e ri acht oder um Mängel der komp da. nicht zu entscheiden. Wir lassen d: u r

Artikulation: oft ungenau, widersprüchlich ig gesprochene ergeben sich vor allen (1) Se

artikulation ist hier die paarige Bin Dies gilt für den Regelfall von Notenfol en, bei denen in melodischer Hinsicht die an 2. und 4. (usw.) Stelle die Noten in 3. und ipieren. Bachs Bogensetzung zielt hier auf paar elnnoten. Ausnahmen in rhythmischer Hinsicht ergeben orm von Figuren, bei denen an die Stelle der ersten Note e Sechzehntelfigur eine Sechzehntelpause tritt, teils durch An ig der ersten Note einer solchen Figur an eine vorhergehende gere Note. In beiden Fällen verdeutlicht Bach in den Stimmen B des fteren durch einen Staccatopunkt auf der ersten Note der Dreisechzehntelfigur bzw. bei Überbindung der ersten Note auf der zweiten Note der Vierschzehntelfigur, dass auch hier die artikulatorische Trennung von antizipierender und Zielnote und die übliche Paarbindung von Sechzehnteln beabsichtigt ist. – Zweifel an Bachs Absicht ergeben sich an einigen Stellen in den Mittelstimmen. Es handelt sich um Gruppen teils (a) von drei, teils (b) von vier Sechzehntelnoten:

- a) Dreiergruppen: Betroffen ist der jeweils 1. Viertelwert von T. 2–4 in Ob II. In T. 2 notiert Bach in A und B 30 Bögen zur 2.–3. Note, in B 13 aber einen solchen zur ganzen Gruppe; in T. 3 bindet er in A und B 13 die 1.–3. Note, in B 30 ist der Beginn des Bogens uneindeutig, bezieht

²² Einen Sonderfall stellt das letzte in eine Terz auseinander treten. Stimmverlauf (vgl. die Sequenz *a*is in den Violinen ist also Ersatz: A hat Bach allerdings nur das *a*



sich aber wohl eher ebenfalls auf die 1. Note; in T. 4 umfasst der Bogen in A und B 13 die ganze Gruppe, in B 30 dagegen nur die 2.–3. Note. Wir setzen in T. 2–4 den Bogen durchweg der Grundartikulation gemäß (und damit auch Ob I entsprechend) zur 2.–3. Note und versehen jeweils die erste Note, wie in Ob I, mit einem Staccatopunkt.

b) Vierergruppen: Betroffen sind Figuren, bei denen – abweichend vom diastematischen Standard – drei Noten gleicher Tonhöhe unmittelbar aufeinanderfolgen. Es handelt sich um fünf Fälle: (1.) T. 36, Ob II, 1. Viertel; (2.) T. 51, Va, 3. Viertel; (3.) T. 82, Va, 1. Viertel; (4.) T. 84, VI II, 4. Viertel; (5.) ebenda, Va, 4. Viertel. Bach scheint sich in der Bogensetzung zunächst nicht schlüssig gewesen zu sein. In A ist T. 84 in VI II unbezeichnet, die vier übrigen Stellen sind unterschiedlich bezeichnet: T. 36 Bogen 3.–4. Note; T. 51 1.–3. oder 4. Note; T. 82 1.–2. und 3.–4. Note; T. 84 Va 2.–4. Note. In den autographen Stimmen B dagegen setzt Bach überwiegend jeweils einen Bogen zu 1.–4. Note. In T. 84 VI II macht B 16 eine Ausnahme mit einem Bogen zu 1.–3. Note, doch in B 33 umschließt der Bogen auch die 4. Note. Einzig in T. 84 Va haben beide Stimmen, B 18 und B 35, übereinstimmend mit A einen Bogen zur 2.–4. Note. Es dürfte sich um ein Versehen Bachs handeln. Wir notieren an den genannten Stellen der vorherrschenden Artikulation der autographen Stimmen B entsprechend durchweg Viererbindungen.

Besonders in den von Kopisten geschriebenen Stimmen erscheinen die Bögen zu Sechzehntelnoten oft nach rechts oder links verschoben und damit missverständlich als Haltebögen zwischen benachbarten Noten gleicher Tonhöhe. Vereinzelt finden sich – auch in A – überzählige Bögen, verschiedentlich sind Sechzehntelnoten, die durch Haltebögen an die vorhergehende Note gebunden sind, zusätzlich mit einem Bogen zur nachfolgenden Sechzehntelnote versehen²³ oder die 2. Note der Gruppe ist mit in den Bogen der 3.–4. Note eingeschlossen. Nachlässigkeiten dieser und ähnlicher Art stehen offensichtlich in Zusammenhang mit der besonderen Häufung kurzer Bögen. Da Bachs Absichten außer Zweifel stehen und die Grundartikulation klar ist, übergehen wir alle derartigen Unregelmäßigkeiten unter Verzicht auf Einzelnachweise.

(2) Achtefolgen in VI I, II und Va in T. 9–12 und Parallelstellen (T. 44f., 73ff., 85ff.): Trotz zahlreicher Ungenauigkeiten und Abweichungen im Einzelnen lassen sich folgende Artikulationsprinzipien

a) Linear in Sekundschritten aufsteigende (T. 9–11 VI I (T. 74–75 VI I, II) oder die Richtung wechselnde (T. 11, drei Achtel nach übergebundenem erstem Achtel we, b) Bei Dreiachtelgruppen nach übergebundenem Achtel durchweg in Sekundschritten verlaufen (T. 11, II, I, die beiden letzten Achtel gebunden.

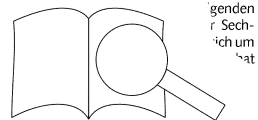
c) Bei Vierachtelgruppen ohne Über die Noten paarig gebunden.

d) In Ausnahmefällen passt sich Da sich die geschilderten Sa geben, verzichten wir auf d weichungen in den Vor

Tasto-solo-Vermerk' ...ferung und daher nur in B 22, 3 verschiedenlich so eingetragen, da: in, von welcher Taktzeit an sie ...ar, dass der Vermerk sich auf der ...g steht, wird man für den hier zu ...s Viertels anzunehmen haben; wir ...is zum zweiten Viertel. Unklar ist ...49 und 96, wo weder eine Pause noch ...allen diesen Fällen legt jedoch die Kadenz- dem übrigen Satzverlauf nahe, dass zu Beginn jeweilige Grundakkord (der keiner Bezifferung ...gen wird. Wir lassen deshalb auch hier den Tasto- it dem nachfolgenden Viertelwert beginnen.

- 2f. VI I A: Legatobogen jeweils auch zu 2.–3. Note; nicht in B 14 (+15), 31 (+32), von Bach offenbar absichtlich unterdrückt
- 8 Cont B 22, 39, 40: Bezifferung der 2. Note $\frac{5}{4}$ statt $\frac{7}{4}$; Bezifferung der 4. Note $\frac{5}{4}$ statt $\frac{7}{4}$
- 9 Ob I A: 1.–2. Note *a' a'* statt *h' h'*; wir folgen B 12, 29
- 12 Ob I Bogensetzung; in A sehr kurzer Bogen bei 5.–6. Note, offenbar für 5.–7. Note, aber wegen Platzmangels verkürzt; in B 12, 29 Bögen zu 4.–5. und 6.–7. Note, dies jedoch in Widerspruch auch zu Ob II (hier in A, B 13, 30 übereinstimmend Bogen zu 5.–7. Note); wir gleichen Ob I an Ob II an; siehe auch Anm. zu T. 88
- VI II Artikulation: A unbezeichnet; P Bogen zu 4.–5. Note, in B 17 zu 2.–3. Note; vgl. T. 88
- 15 Va B 18, 35: Bogen (nicht Note; vgl. VI I, II un
- 19 Cont B 22, 39, 40: Be
- 23 Ob II B 30: 2. Taktfolgen A, P B 22, 30
- Cont B 22, 30
- 24 Cont B 22, 30
- 25 Cont B 22, 30
- 38 Cont B 22, 30
- 40 C *dis H cis dis e dis in* recturam in A ...ung der 5. Note $\frac{5}{4}$ (B 22) ...att $\frac{5}{4}$
- 41 Bezifferung der 4. Note $\frac{5}{4}$ statt $\frac{7}{4}$;
- ...gen zu 5.–7. Note; wir folgen A, B 13; ... T. 8
- ...2, 39, 40: Bezifferung der 4. Note $\frac{5}{4}$ statt $\frac{7}{4}$
- ...22, 39, 40: Bezifferung der 2. Note $\frac{5}{4}$ statt $\frac{7}{4}$
- ...22, 39, 40: Bezifferung ... ohne vorhergehende ... bereits auf der vorletzten Note
- ... Bezifferung der 11. Note in B 22 $\frac{5}{4}$; in B 39, 40 nur $\frac{5}{4}$ statt $\frac{7}{4}$
- Cont B 22, 39, 40: Bezifferung der 2. Note $\frac{5}{4}$ statt $\frac{7}{4}$; Bezifferung der 4. Note $\frac{5}{4}$ statt $\frac{7}{4}$
- 38 Ob I Artikulation: A unbezeichnet; B 12, 29 mit Bögen zu 4.–5. und 6.–7. Note; wir gleichen Ob I an Ob II (hier in A unbezeichnet; B 13, 30 wie wiedergegeben) an; vgl. Anm. zu T. 12
- Cont Bezifferung der beiden letzten Noten in B 22 $\frac{5}{4}$, in B 39, 40 $\frac{5}{4}$ statt $\frac{7}{4}$; vgl. T. 12
- 99 VI II B 16, 17, 33, 34: Schlussnote \downarrow statt \downarrow (so A)

²³ Als vereinzelt Ausnahmen ^f zwei Stellen Sechzehntelnoten: T. 15, FI II, 12. Versehen handeln. Beim Au Bach die betreffenden Böge



Seconda parte

30. Aria con Coro

Vorlagen: A* und B 5, 10, 12, 14–18, 20*, 21, 22; 23–26, 31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Umfang der Bläserpartien: Die Colla-parte-Führung der Blasinstrumente mit I/VI I bringt für die Blasinstrumente unspielbare Tieftöne bzw. schwer erreichbare oder ebenfalls unspielbare Spitzentöne mit sich. Beim Traverso liegen a, h und c¹ (T. 69, 73) außerhalb des Umfangs, auf der Oboe d'amore der Bach-Zeit sind c² (T. 83, 85) und cis² (T. 13, 108) nur bedingt spielbar, d³ (T. 85) liegt außerhalb des gebräuchlichen Umfangs. A und B 10, 12 sehen jedoch keine Alternativen vor.

Artikulation: Bachs Partitur A ist verhältnismäßig reich bezeichnet, die Bogensetzung zeigt allerdings die üblichen Ungenauigkeiten, vor allem sind die Bögen oft zu kurz und setzen zu spät an. In den von Kopisten geschriebenen Stimmen zu Chor I (10, 12, 14–18, 21, 22) häufen sich die Ungenauigkeiten und Unklarheiten. Unter Berücksichtigung der graphischen Eigentümlichkeiten der Bogensetzung Bachs und der Logik der Streichbogenführung ist Bachs Intention jedoch aus A auch bei einigen in den Stimmen B besonders problematischen Stellen (I/VI I, T. 6 und 8 und Parallelstellen sowie T. 67, 69 und 73) zweifelsfrei zu erkennen. Die Stimmen der beiden Blasinstrumente weisen keine gesonderte Artikulationsbezeichnung auf.

Bei Dreiachtelgruppen mit Überbindung der 3. Note an eine folgende Note gleicher Tonhöhe deuten wir einen über der Gruppe stehenden Legatobogen den zu Satz 1 dargelegten Grundsätzen entsprechend als nur zur 1.–2. Note gehörig.



In Chor II ist die erstmals in T. 31 in VI II auftretende Folge von vier Sechzehntelnoten sowohl in Bachs Partitur als auch in den Stimmen ohne erkennbaren Grund uneinheitlich bezeichnet. Neben der in der Partitur ausschließlich – allerdings nur in T. 39 und 41 (alle übrigen Stellen sind unbezeichnet) – auftretenden Bindung von 2 + 2 Noten, die in den Stimmen verschiedentlich wiederkehrt (Erstexemplare B 31: T. 36, 38; B 33: T. 31; B 37: T. 35, 37), findet sich in diesen auch ein Bogen über alle vier Noten (B 31: T. 39, 41; B 35: T. 32, 37; B 37: T. 3: 40, 42). Vielleicht handelt es sich dabei um eine vereinfachte Schreibung, die die Kenntnis des Gemeinten voraussetzt. Wir setzen einheitlich Zweierbindungen.

Continuo-Lesarten: Die erstmals im Continuo des 1. Ch auftretende Basswendung zeigt bei ihrem wiederholten Schwankungen in der Diastematik. Betroffen ist jeweils die Note des 1. und des 3. Taktes der Wendung, die jeweils einen Ganztönen über der jeweils vorhergehenden jeweils ersten Eintritt der Wendung (T. 5) kaum Zweifel über Bachs Intention. In der Partitur und Stimmen bestehen hier nur in der Partitur A ausdrücklich F, die in B (ebenso B 21, 22). Merkwürdig ist, dass die Partitur A nicht korrigiert. Da das F hier tonlich auf Irrtum beruhen, vielmehr auf einer unrichtigen Harmonisierung der Fis. An den Parallelstellen sind in B die Gründe auszunehmend die entsprechende Lesart

Beim jeweiligen 7. und Parallelstellen) scheint es sich um einen nicht Teil der ursprünglichen Motive gewesen zu sein. Bachs Partitur zeigt die ursprüngliche Lesart. Bach selbst hat beim Continuo eine Lesartänderung an den ersten zwei Taktgruppen vorgenommen, also dis statt d notiert; bei T. 68 ist die Lesartänderung aus harmonischen Gründen nicht zu erkennen. Die von Kopisten gefertigten Stimmen B 10, 12, 22 zeigen die ursprüngliche Lesart, die von Kopisten gefertigten Stimmen B 20, nur in T. 118 hat B 22

– in stark korrigiertem Kontext – bereits die jüngere Lesart. – Außer in T. 84 bietet an allen betreffenden Stellen mindestens eine der Vorlagen die jüngere Lesart. Wir übernehmen sie daher in diesen Fällen und übertragen sie auch auf T. 84.

In T. 7 ist die letzte Note in II/VI II, in unserer Ausgabe gis¹, in A und B 16, 17 ohne # notiert; dasselbe gilt für die Parallelstellen T. 23 und 118. Anders als heute verstand sich die Alteration der Note von g¹ zu gis¹ in dem gegebenen linearen Zusammenhang zu Bachs Zeit von selbst. Dass ein übermäßiger Sekundschritt an dieser Stelle von Bach keinesfalls beabsichtigt ist, ergibt sich darüber hinaus aus dem Sequenzzusammenhang mit T. 5 und Parallelstellen sowie besonders aus T. 84, wo die letzte Note zwar ebenfalls in A und B 16, 17 ohne Akzidens notiert ist, aber bei einem beabsichtigten übermäßigen Sekundschritt mit einem # hätte versehen werden müssen.

- 16 I/VI I, Fl I, Ob I 1.–3. Note in A, B 10, 12  korrekt ; vgl. Parallelstellen B 16, 17: statt 1.–3. Note A nachträgliche Ergänzung vgl. T. 123
- 28 I/VI II B 39, 40: Bogenstrich 37, 38 unklar
- 38 II/Cont B 39, 40: Bogenstrich 37, 38 unklar
- 85 I/Alto A, B 5: vgl. Partitur und
- 86 I/VI II A, B 5: vgl. Partitur und
- 96 II/Alto T 10: vgl. Partitur und
- 114 I/Va T 10: vgl. Partitur und
- 31. F Vo. T 3: vgl. Partitur und

... waagrechter Strich zwischen den beiden Taktgruppen, der vermutlich einen verfrühten Eintritt des zweiten Begleitakkords ausschließen soll

... und B 3, 5–7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 37*, 38–40.

... 6f. in allen Singstimmen B *Stricke* (A hier untextiert); dem Wort *Tücken* und der Präposition *mit* (T. 3) entsprechend ist je nach Kontext die Form *Stricken* zu erwarten.

33. Evangelista, Pontifex (Kaiphäs), Testis I, II

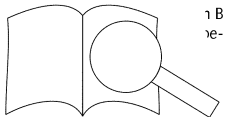
Vorlagen: A* und B 6, 9*, 20*, 21, 22; 24, 25, 37*, 38–40.

- 6 II/Cont B 39: Bezifferung der 1. Note ♮ statt ♯; B 40 korrekt
- 9 II/Tenore Letzte Note: die Kanonstruktur lässt hier entgegen den Vorlagen es¹ statt e¹ erwarten; diese Lesart bietet Quelle C; die Bezifferung des letzten Taktchapters spricht jedoch ebenso dagegen wie das Fehlen eines # zur letzten Note im Alt sowohl in A und B 24 als auch in C (das # unserer Ausgabe ist orthographisch bedingter Herausgeberzusatz)

34. Recitativo

Vorlagen: A* und B 25, 29*, 30

Viola da gamba: Der Gambenpartitur sind die Parallelstellen T. 36; siehe Vorwort. – In der Gambenpartitur sind die Pausen meist do der besseren Lesbarkeit halber.



- 1 Ob II A, B 30: letzte Note b^1 , allerdings etwas tief platziert und daher eventuell auch als a^1 lesbar; doch auch nach Quelle C b^1 ; die Bezifferung $\text{B}(22)$ und das a im Gambenpart sprechen für a^1 ; ein doppeltes Versehen Bachs ist jedoch nicht auszuschließen
- 6 Cont B 39, 40: Bezifferung der 1. Note g^2 statt g^1
- 9 Cont B 39, 40: Bezifferung der 4. Note g^1 statt g^2

35. Aria

Vorlagen: A* und B 25, 36*, 37*, 38–40.

Viola da gamba: Der mit dem Continuo übereinstimmende Gambenpart ist Nachtrag (B 36). Zur Frage der Continuo-Besetzung siehe Vorwort. – Der Gambenpart enthält keine dynamischen Angaben.

- 3 Cont B 39: Bezifferung der 3. Note g^1 statt g^2 (so B 40); vgl. auch T. 7, 30, 45 (zu T. 11 siehe unten)
- 11 Cont B 40: Bezifferung der 3. Note g^1 statt g^2 ; durch B 39 nahegelegtes Versehen, dort jedoch korrekt; vgl. Anm. zu T. 3
- 16 Cont B 39, 40: Ziffernfolge $4_3 4_3$ bei 2.–3. statt 3.–4. Note
- 17 Cont B 36: 2. Taktviertel g^1 *fis* c^1 ; singular, vermutlich Versehen Bachs; vgl. besonders die Sequenz in T. 18
- 20 Cont B 39, 40: Bezifferung der 6. Note e statt e
- 23 Cont B 39, 40: Bezifferung der 5. Note in B 39 undeutlich, in B 40 g^1 statt g^2
- B 40: Bezifferung der 7. Note g^1 statt g^2 (so B 39)
- 26 Cont A, B 37–40: 1.–2. und 3.–4. Note je mit Bogen; singular, wohl ein in A entstandenes und von dort übernommenes Versehen; in B 36 unbezeichnet (ebenso in C)
- Letzte Zifferngruppe: Ziffer 9 nur in B 40, und hier bereits in der vorletzten Zifferngruppe
- 28 Cont A: 5.–6. Note mit Bogen; singular
- 39 Cont *piano* (abgekürzt) in B 37, 39, 40 erst bei letzte Note; in B 38 (ausgeschrieben) unter der V achtelgruppe; A unbezeichnet

36a. Evangelista, Pontifex (Kaiphäs), Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 9*, 14–18, 20*, 21, 22.

Artikulation: Die Violinstimmen B 14–17 weichen in ohne erkennbaren Grund von der Bogensetzung in A ab; wir folgen hier durchweg A.

- 10 VI I B 14, 15: zusätzlic^h
- VI II B 16: Bogen bei unbezeichnet^e
- 11f. VI II B 16, 17; T. 11 in Vier^e

36b. Chorus

Vorlagen: A* und 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Keine Anm.

36c

Vo. A* und B 7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

- 3z A: 1. Note c statt d ; B 7 korrekt, ebenso Quelle C

37. Choral

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Text: In T. 12 in B 5, 7, 23, 24 *nichts* statt reimgerecht (vgl. T. 6) *nicht* (so B 3, 6, 25, 26); A ist hier untextiert.

- 10 Cont A: 1.–3. Note mit Bogen (analog zu Basso); nicht in B 20–22, 37–40
- 12 VI I B 31, 32: im 2. Viertel Sonderlesart g^1 *fi* (Quintparallele mit Tenor)

38a. Evangelista, Ancilla I, II, Petrus

Vorlagen: A* und B 4*, 6, 9*, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

38b. Chorus

Vorlagen: A* und B 6, 9*, 20*, 21, 22; 23–26, 27*, 37*, 38–40.

Besetzung: Die Partitur A trägt zwischen den autographen Vermerk *Hautb: d'* me B 29 (Ob I) fehlt ein entsprender autographen Stimme B 30 (Ob II) *Hautb d'Amour* und wider^{spr}uchlich *Ha*. Der Um^{we}chsel bei Satz 41b m^{it} auf eine Oboe d'amore, der erste au^{ch} die erste Partie mit einer normal^{en} Instrument^e unklar. Da Bach beim Ein^{sat}z von Instrumente gleicher Stimmung ein^{er} erste Stimme der Wechsel zur

und B 5, 14, 15*, 16, 17 (* bis T. 8), 18, 20*, 21, 22.

stets *um* statt *um* (so B 5).

Ang der Violinpartien in B: Solopart in B 14; VI I in B 15, 16; B 17. Der Solopart in B 14 ist apograph, aber von Bach revidiert d mit Ornamentzusätzen versehen, darunter durchgängig der Schleifer im Kopfmotiv des Ritornellbeginns und an ähnlichen Stellen (T. 1, 10, 15, 23, 33) und die Vorschlagsnote im Kopfmotiv (T. 1, 15, 23, 39) sowie in T. 33.

Da-capo-Abschnitt: Der Da-capo-Abschnitt ist nur in B 20–22 ausgeschrieben, in A und den übrigen Stimmen endet der Notentext in T. 46 mit Da-capo-Vermerk, das *Fine* ist in A und B 14–18 durch Fermate in T. 8 gekennzeichnet. Wir schreiben das Schlussritornell aus und verlängern in VI I, II und Va die Schlussnote entsprechend VI solo und Continuo, lassen dabei aber – wie Bach selbst in B 20 – die Fermate weg.

Artikulation: Im Alt ist in T. 11 in B 5 und in T. 35 in A und B 5 die 5.–6. Note mit einem Bogen versehen, der zwar in Widerspruch zur Textunterlegung steht, aber möglicherweise – vgl. die beiden vorangehenden Notenpaare – artikulatorische Bedeutung hat. Wir übernehmen ihn deshalb. – In A sind im Continuo Dreiachtelgruppen mit Tonrepetitionen in Widerspruch zu der Vorschrift *pizzicato* zum Teil mit Bögen versehen (T. 5, 2–4. Note, T. 6 4. und 5.–7. Note), doch hat^e 70 weggelassen, auch in B 21, 22 rücksichtigt. – Die Staccato nur in B 22. Sie sollen offe dieser und ähnlicher Art au



- 7 Cont B 22: Bezifferung der 10. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{3}$; vgl. T. 45 sowie die Anmerkungen zu T. 21, 53
- 8 VII B 16: 6. Note mit (apographem) Triller (ohne Staccatopunkt), A unbezeichnet; wir folgen B 15
- 9 VI B 15: die dynamische Bezeichnung findet sich nur hier, und zwar in der Form *p. p.*, wohl für *più piano*; vgl. die betreffende Anm. zu Satz 68
- 15 Cont B 22: Bezifferung der 10. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{3}$
- 21 Cont B 22: Bezifferung der 10. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{3}$; 11. Note unbeziffert; vgl. T. 45 sowie die Anmerkungen zu T. 7, 53
- 22 Cont B 22: Bezifferung der 10. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{3}$
- 23 V solo B 14: Vorschlagsnote (nicht in A) ohne #, nach den Regeln der Zeit auch als g^2 deutbar
- 30 Cont B 22: Bezifferung der 12. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{3}$
- 31 Alto A, B 5: Vorschlagsnote ohne #, nach den Regeln der Zeit auch als g^2 deutbar
- Cont B 22: Ziffer 7 zu 1. Note ohne Durchstreichung
- 40 VI solo A, B 14 (sowie C): 8. Note a^2 , nach T. 16 wäre h^2 zu erwarten
- 41 Alto Die Unisono- bzw. Oktavkopplung mit VI solo lässt für die beiden letzten Noten eher die Folge $fis^1 e^1$ als $e^1 fis^1$ erwarten (vgl. bes. T. 17); Quelle C stimmt mit A, B 5 und B 14 überein, doch sind hier die letzten beiden Noten im Soloviolinpart durch die Beschriftung *fis* provisorisch der Singstimme angeglichen
- 53 Cont B 22: Bezifferung der 10. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{3}$; 11. Note unbeziffert; vgl. T. 7 sowie T. 45 und Anm. zu T. 21

40. Choral

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Besetzung: Der in A bei Satz 38b für beide Oboen des 2. Chores vorgesehene, in den Stimmen B 29, 30 allerdings nur für die 2. Oboe vermerkte Wechsel zur Oboe d'amore wird für die 1. Oboe nirgends, für die 2. Oboe aber erst für Satz 41b aufgehoben (*Hautb l'ord.*). Vermutlich gehört der Widerrufsvermerk jedoch eigentlich schon zu c. Zumindest deutet in den Oboenstimmen des 1. Chores B 17 vorliegendes Satz nichts auf die Verwendung von Oboen an. Vgl. die entsprechenden Bemerkungen zu Satz 15 und 2.

- 2, 6 Cont B 22: Bezifferung der jeweils 10. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{3}$; 40 unbeziffert
- 15 Cont B 22: 3. Note unbeziffert; wir folgen B 39

41a. Evangelista, Judas

Vorlagen: A* und B 6, 8*, 20*
Keine Anmerkungen.

41b. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

- 18 I' in A (sowie C) dagegen in B, II, 1. Note

20*, 21, 22.

T. 33, letzte Zifferngruppe: Ziffer 6 ohne Durchstreichung; T. 34, 1. Zifferngruppe: Ziffer 7 ohne Durchstreichung

42. Aria

Vorlagen: A* und B 26, 31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Aufteilung der Violinpartien in B: Solopart in B 31; VI I in B 32, 33; VI II in B 34.

Schlussritornell: Das Schlussritornell ist nicht ausgeschrieben, sondern in A und in den Instrumentalstimmen B durch Da-capo-Vermerk angegeben (in A in den Instrumentalsystemen in T. 53, in B 31–35 nach T. 52, in B 37–40 nach T. 53). Der Schluss ist in T. 13 durch Fermaten angezeigt, im Soloviolinpart auf der 2., in den übrigen Instrumentalpartien auf der 1. Note. Wir schreiben das Schlussritornell aus, lassen dabei im Schlusstakt die Fermaten weg und verlängern in VI I, II und Va die Achtelnoten aus T. 13 den Außenstimmen entsprechend auf den Wert eines Viertels.

- 4 VI solo, VI A: 3. Taktachtel $d^2 h^1$; wir folgen (sowie C)
- 15 VI II, Cont VI II, 4. Note in A stark verändert (so Quelle C) korrigiert übernehmen diese Lesart zugehörige Bezifferung zieht sich also auf, gene, dann v
- 17 Cont B 40: zur Strich 7
- 34 Cont B 39
- 37 VI solo A, B 39
- 39 Cont
- 41 Cont

43. Evangelist

Vorlage: B 6, 8*, 20*, 21, 22.

Text: m sta
To.
wide.
ein # vorgezeichnet; dieses wird (Continuo) bzw. Mitte (Evangelista); Vorzeichnung ein # vor dem 4. Viertel in T. 19 Mitte – zu Beginn einer neuen Akkord-, sowie zwei # in den drei oberen Streichersystemen – ein nochmaliger Wechsel in T. 26, angezeigt im vierten Viertel im Part des Evangelista, nicht aber im Continuo-Stimme B 20 notiert Bach den ganzen Satz ohne Durchstreichung. Wir schließen uns hier an.

- Cont B 22: am Taktanfang Ziffernfolge $\frac{6}{4}$; 7, dabei die 7 teilweise mit dem 6 überschrieben und vermutlich getilgt
- 29 Cont B 22: in der Bezifferung der 1. Note die 7 ohne Durchstreichung; die letzte Ziffer neutral 3 ohne Hinweis auf die Durterz

44. Choral

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–16, 17*, 18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

- 2 Cont A: 1.–2. Note mit Bogen (analog zu Basso); nicht in B 20–22, 37–40

45a. Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati et Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 4*, 5–7, 9*, 20*, 21, 22; 23–26, 37*, 38–40. Der Chorpast in T. 30 ist außer in A

Text: In T. 24/25 in A um und (so B 6).



45b. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–16, 17*, 18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Keine Anmerkungen.

46. Choral

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–16, 17*, 18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

- | | | |
|---|------|--|
| 1 | Cont | B 22, 39, 40: Bezifferung der 2. Note § statt § |
| 3 | Cont | A: 1.–2. Note mit Bogen (analog zu Basso); nicht in B 20–22, 37–40 |

47. Evangelista, Pilatus

Vorlagen: A* und B 6, 9*, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

48. Recitativo

Vorlagen: A* und B 3, 12, 13, 20*, 21, 22.

Artikulation: Ob I hat in B 12 abweichend von A in T. 2 auf dem 2. und 4. Viertel sowie in T. 7 auf dem 4. Viertel jeweils zwei Zweierbindungen. *Continuo-Beischrift:* Vermerk *a battuta* in B 20, 21 (jeweils autograph), in B 22 stattdessen *a tempo* (autograph).

49. Aria

Vorlagen: A* und B 3, 10, 12, 13.

Text: In A und B 3 verschiedentlich von *keiner Sünde* statt von *einer Sünde* (so Quelle D); in A in T. 25 durch Rasur korrigiert, in T. 27 korrekt, in T. 58 und 60 unkorrigiert; in B 3 in T. 25 *keiner*, sonst wie A. Wir folgen Quelle D.

Schlussritornell: Das Schlussritornell ist in A und den Instrumentalstimmen B nicht ausgeschrieben, sondern durch Da-capo-Vermerk nach T. 62 angegeben, das Satzende durch Fermaten mit Zusatz *Fine* in T. 13 angezeigt. Wir schreiben das Schlussritornell aus, gleichen im Schlusstakt den Notenwert der Flöte dem der Oboi da caccia an und übernehmen die Fermaten von T. 13.

Artikulation: Die Flötenpartie ist in A von Bach verhältnismäßig häufig mit Bögen versehen, die aber die üblichen Anflüchtigkeit tragen, d. h. unpräzise beginnen und/oder auch verschiedentlich bei wiederkehrenden oder an verlaufen uneinheitlich gesetzt sind. Die Flötenstimme Bach offenbar nur flüchtig durchgesehen wurde, ist bei der Bögen keine verlässliche Hilfe, da der Flötenblasende Genauigkeit bemüht war. Wir orientieren uns an den Flötenstimmen A und gehen dabei von der Erfahrung aus, dass dies nur in T. 5, 6 und 20 der Flöte entsprechende Artikulation; in A und B 3 sind in A bereits mehr oder weniger deutlich zu sehen. In T. 54 und 55, in denen in A die Flöte übernommen wird, übernehmen wir die Bögen aus B 1 und B 3. In T. 54 und 55, in denen in A die Flöte übernommen wird, übernehmen wir die Bögen aus B 1 und B 3.

Artikulation: Die Flötenpartie ist in A von Bach verhältnismäßig häufig mit Bögen versehen, die aber die üblichen Anflüchtigkeit tragen, d. h. unpräzise beginnen und/oder auch verschiedentlich bei wiederkehrenden oder an verlaufen uneinheitlich gesetzt sind. Die Flötenstimme Bach offenbar nur flüchtig durchgesehen wurde, ist bei der Bögen keine verlässliche Hilfe, da der Flötenblasende Genauigkeit bemüht war. Wir orientieren uns an den Flötenstimmen A und gehen dabei von der Erfahrung aus, dass dies nur in T. 5, 6 und 20 der Flöte entsprechende Artikulation; in A und B 3 sind in A bereits mehr oder weniger deutlich zu sehen. In T. 54 und 55, in denen in A die Flöte übernommen wird, übernehmen wir die Bögen aus B 1 und B 3.

Artikulation: Die Flötenpartie ist in A von Bach verhältnismäßig häufig mit Bögen versehen, die aber die üblichen Anflüchtigkeit tragen, d. h. unpräzise beginnen und/oder auch verschiedentlich bei wiederkehrenden oder an verlaufen uneinheitlich gesetzt sind. Die Flötenstimme Bach offenbar nur flüchtig durchgesehen wurde, ist bei der Bögen keine verlässliche Hilfe, da der Flötenblasende Genauigkeit bemüht war. Wir orientieren uns an den Flötenstimmen A und gehen dabei von der Erfahrung aus, dass dies nur in T. 5, 6 und 20 der Flöte entsprechende Artikulation; in A und B 3 sind in A bereits mehr oder weniger deutlich zu sehen. In T. 54 und 55, in denen in A die Flöte übernommen wird, übernehmen wir die Bögen aus B 1 und B 3.

Artikulation: Die Flötenpartie ist in A von Bach verhältnismäßig häufig mit Bögen versehen, die aber die üblichen Anflüchtigkeit tragen, d. h. unpräzise beginnen und/oder auch verschiedentlich bei wiederkehrenden oder an verlaufen uneinheitlich gesetzt sind. Die Flötenstimme Bach offenbar nur flüchtig durchgesehen wurde, ist bei der Bögen keine verlässliche Hilfe, da der Flötenblasende Genauigkeit bemüht war. Wir orientieren uns an den Flötenstimmen A und gehen dabei von der Erfahrung aus, dass dies nur in T. 5, 6 und 20 der Flöte entsprechende Artikulation; in A und B 3 sind in A bereits mehr oder weniger deutlich zu sehen. In T. 54 und 55, in denen in A die Flöte übernommen wird, übernehmen wir die Bögen aus B 1 und B 3.

Artikulation: Die Flötenpartie ist in A von Bach verhältnismäßig häufig mit Bögen versehen, die aber die üblichen Anflüchtigkeit tragen, d. h. unpräzise beginnen und/oder auch verschiedentlich bei wiederkehrenden oder an verlaufen uneinheitlich gesetzt sind. Die Flötenstimme Bach offenbar nur flüchtig durchgesehen wurde, ist bei der Bögen keine verlässliche Hilfe, da der Flötenblasende Genauigkeit bemüht war. Wir orientieren uns an den Flötenstimmen A und gehen dabei von der Erfahrung aus, dass dies nur in T. 5, 6 und 20 der Flöte entsprechende Artikulation; in A und B 3 sind in A bereits mehr oder weniger deutlich zu sehen. In T. 54 und 55, in denen in A die Flöte übernommen wird, übernehmen wir die Bögen aus B 1 und B 3.

Artikulation: Die Flötenpartie ist in A von Bach verhältnismäßig häufig mit Bögen versehen, die aber die üblichen Anflüchtigkeit tragen, d. h. unpräzise beginnen und/oder auch verschiedentlich bei wiederkehrenden oder an verlaufen uneinheitlich gesetzt sind. Die Flötenstimme Bach offenbar nur flüchtig durchgesehen wurde, ist bei der Bögen keine verlässliche Hilfe, da der Flötenblasende Genauigkeit bemüht war. Wir orientieren uns an den Flötenstimmen A und gehen dabei von der Erfahrung aus, dass dies nur in T. 5, 6 und 20 der Flöte entsprechende Artikulation; in A und B 3 sind in A bereits mehr oder weniger deutlich zu sehen. In T. 54 und 55, in denen in A die Flöte übernommen wird, übernehmen wir die Bögen aus B 1 und B 3.

Artikulation: Die Flötenpartie ist in A von Bach verhältnismäßig häufig mit Bögen versehen, die aber die üblichen Anflüchtigkeit tragen, d. h. unpräzise beginnen und/oder auch verschiedentlich bei wiederkehrenden oder an verlaufen uneinheitlich gesetzt sind. Die Flötenstimme Bach offenbar nur flüchtig durchgesehen wurde, ist bei der Bögen keine verlässliche Hilfe, da der Flötenblasende Genauigkeit bemüht war. Wir orientieren uns an den Flötenstimmen A und gehen dabei von der Erfahrung aus, dass dies nur in T. 5, 6 und 20 der Flöte entsprechende Artikulation; in A und B 3 sind in A bereits mehr oder weniger deutlich zu sehen. In T. 54 und 55, in denen in A die Flöte übernommen wird, übernehmen wir die Bögen aus B 1 und B 3.

ist, ob dieser die erste Note der Figur einschließt. Hier setzen wir, dem unmittelbaren Kontext und namentlich auch T. 21 entsprechend, einen längeren, die benachbarten Sechzehntelnoten einschließenden Bogen.

Darüber hinaus ist in folgenden Fällen unsicher, ob der Bogen abweichend von unserer Deutung weitere Noten am Anfang und/oder am Schluss der Notengruppe einschließen soll (Takt/Zählzeit): 14/3, 35/3, 36/3, 41/3.

Fermaten: In T. 44 im Sopran ist die Fermate auf der 4. Note vom Herausgeber ergänzt. Es ist dies die musikalisch am nächsten liegende Lösung, wenn die Singstimme den in Flöte und Oboi da caccia gesetzten Fermaten entsprechend innehalten soll. Zwar müssten bei korrekter Notation die betreffenden Noten der Instrumente in das 2. Taktviertel hinein verlängert sein, doch ist dies auch in den insoweit eindeutigen Takten 24, 53 und 57 nicht der Fall.

50a. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

50b. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10

31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*

- | | | | |
|---|--------|-----------|---|
| 4 | I/Cont | r
h b. | 7iffer* mit Verlängerung, Zifferngruppe |
|---|--------|-----------|---|

- | | | | |
|---|--------|--------------|---|
| 9 | I,II/C | q 1.
B 1. | e mit # für eis?; I,II/Alto in B 30, 33, 34 korrekt ohne #; |
|---|--------|--------------|---|

Artikulation: Die Flötenpartie ist in A von Bach verhältnismäßig häufig mit Bögen versehen, die aber die üblichen Anflüchtigkeit tragen, d. h. unpräzise beginnen und/oder auch verschiedentlich bei wiederkehrenden oder an verlaufen uneinheitlich gesetzt sind. Die Flötenstimme Bach offenbar nur flüchtig durchgesehen wurde, ist bei der Bögen keine verlässliche Hilfe, da der Flötenblasende Genauigkeit bemüht war. Wir orientieren uns an den Flötenstimmen A und gehen dabei von der Erfahrung aus, dass dies nur in T. 5, 6 und 20 der Flöte entsprechende Artikulation; in A und B 3 sind in A bereits mehr oder weniger deutlich zu sehen. In T. 54 und 55, in denen in A die Flöte übernommen wird, übernehmen wir die Bögen aus B 1 und B 3.

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–16, 17*, 18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

- | | | |
|----|-----------|--|
| 20 | I,II/Cont | B 22, 39, 40: Bezifferung der 2.–3. Note § statt § |
|----|-----------|--|

- | | | |
|----|-----------|--|
| 22 | I,II/Cont | 2. Note in B 22, 39, 40 mit Bezifferung § statt §; letzte Note in B 22 § statt § |
|----|-----------|--|

- | | | |
|----|-----------|---|
| 23 | I/Tenore | A, B 6: 5. Note <i>gis</i> statt <i>a</i> |
| 25 | I,II/Cont | B 22, 39, 40: Bezifferung der vorletzten Note § statt § |

- | | | |
|----|-----------|---|
| 30 | I,II/Cont | B 22, 39, 40: Bezifferung der 7. Note § statt § |
| 34 | I,II/Cont | B 22, 39, 40: Bezifferung der 4. Note > statt > |

50e. Evangelista

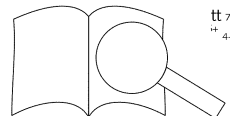
Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

51. Recitativo

Vorlagen: A* und B 24, 31*, 32*

- | | | | |
|----|------|-------|--------|
| 7 | Cont | B 39, | tt 7 6 |
| 10 | Cont | B 39, | tt 4+ |



abweichenden Artikulation, bei der die Sechzehntelnoten paarig gebunden sind und die vierte (gelegentlich auch die dritte oder die fünfte) von ihnen zusätzlich einen Staccatopunkt trägt. Wir folgen in all diesen und ähnlichen Fällen den eindeutigen Artikulationsmustern von A und verzichten auf Einzelnachweise. – Bei Dreiechtelgruppen ist die Bogen-
setzung wie so oft ungenau und uneinheitlich. Auch in den autogra-
phen Vorlagen A und B 20 sind Zweier- und Dreierbindungen vielfach
nicht sicher zu unterscheiden. Unsere Deutung der Befunde stellt also
nur eine mögliche Lösung dar.

Bezifferungsmängel: Die Kadenzen in T. 8, 36 und 80 (= Wieder-
holung von T. 36) einerseits und T. 25 und 69 (= Wiederholung von
T. 25), die sich – bei gleichbleibender Continuoführung – im Satz un-
terscheiden, weisen auf der 9. Note des jeweiligen Taktes eine teils of-
fenkundig falsche, teils zweifelhafte Bezifferung auf. Es scheint, dass
Bach bei der Eintragung der Bezifferung in B 22 sich über den Verlauf
der übrigen Stimmen nicht völlig im Klaren war. Die Bezifferung der
fraglichen Note lautet in T. 8, 25 und 69 $\frac{7}{4}$, in T. 36 und 80 $\frac{6}{5}$. Die Be-
zifferung $\frac{7}{4}$ in T. 8 ist offensichtlich falsch (auch ist die vorhergehende
Note hier mit $\frac{6}{4}$ falsch beziffert), die Bezifferung $\frac{6}{5}$ in T. 36 und 80
weckt ebenfalls Zweifel. Wir setzen in diesen drei Fällen die Ziffer 6. In
T. 25 und 69 ist die Bezifferung $\frac{7}{4}$ ebenfalls fragwürdig, scheint uns
aber immerhin tolerabel.

- 9 Cont B 22: Bezifferung der 6. Note unklar: $\frac{7}{4}$ oder $\frac{7}{4}$ oder $\frac{7}{4}$
43 Cont B 22: Bezifferung der 5. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{4}$
45 Cont B 22: Bezifferung der 4. Note $\frac{7}{4}$ statt $\frac{6}{5}$
46 Ob II, VI II A: 3.–5. Note ohne Legatobogen, 5.–6. Note mit
Haltebogen; B 13, 16, 17 mit Legato-, aber ohne
Haltebogen (Verwechslung?)
52–54 Cont B 22: Offenbar aufgrund einer Taktverwechslung
steht die Bezifferung zu T. 53 bereits in T. 52 (die 3.
Zifferngruppe dabei unklar wie in T. 9); in T. 53 steht
(wie anschließend in T. 54) bei der 4.–5. Note $\frac{6}{5}$
69 Cont B 22: Bezifferung der 3. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{4}$

66a. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.
Keine Anmerkungen.

66b. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

- 30 I,II/Cont Bezifferung der 2. Note in A* und B 3, 5–7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.
B 39 mit Strich-
B 39, aber
ungültiger
und
stark
5.–7.
33 II/Ob I
36 I,II/P-
des 3. Taktchells $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{4}$

66c.

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.
:it: Vermerk *a tempo* nur in B 22, 37 (jeweils auto-
gra, .0.

- 2 II/Cont B 40: *pianissimo* (autograph); in B 37 *pian.* (au-
tograph), B 38 *piano*, B 39 unbezeichnet
11 I/VI I A, B 14, 15: 2.–3. Note *fes² d² statt P² des²* (Kor-
rekturversehen in A: statt des irrtümlich zur 2.
Note gesetzten \flat hat Bach das \flat der 3. Note in ein
 \sharp verwandelt)
16 II/Cont B 39, 40: Bezifferung der 3. Note $\frac{7}{4}$ statt $\frac{7}{4}$

68. Coro finale

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Satzüberschrift: nach A („Il Choro finale“) und B 10 („Il Coro finale“); in
den übrigen Stimmen B meist *Coro*, *Chori* oder *Chorus*, in D *Aria Tutti*. I
Chor.

Satzanlage: Der Satz hat Da-capo-Form und ist de hend in
den Vorlagen nur bis T. 80 notiert, die Wiederhol- ieisteils
ist durch Da-capo-Vermerke, der Schluss in T Fine angegeben. – Unsere Angaben zu Ta
gangsteils T. 1–48 gelten sinngemäß auch, positionen seiner Wiederholung als T
Text: In T. 66 in A, B 3, 5–7 und D

Ruhe-Küssen u. ä. (so auch C) doch die Wahl der moderne
Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

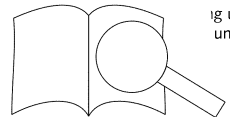
Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.

Artikulation: Die Bogen- Insu. , wirft Proble-
me auf, die kaum h sind. n sind sowohl
in Bachs Partitur a) an , au, uneinheitlich
und widersprüchlich sind. Pro. zieren sich durch die
Unisono-Kor , n sowie – partiell – der
beiden O , n thematischen Wieder-
holungen- , n Anlage des Satzes erge-
ben , n der Kopisten Bachs als Fehler-
c , ließ, in der Redaktion der Bo-
r und der autographen Continuostimme
n autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–
u, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte
jerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang.
Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen
der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei
sche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen
zen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung
Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentli-
en Teilen aus der Analogie zu derjenigen des 2. Chors. Dabei
 verzichten wir darauf, die redaktionelle Änderung von Bögen, die in den
Vorlagen zum 1. Chor vorhanden sind, im Notenbild zu kennzeichnen
oder in den Anmerkungen im Einzelnen nachzuweisen, machen jedoch
die Hinzufügung von Bögen an Stellen, die in den Vorlagen unbezeich-
net sind, im Notenbild durch Strichelung kenntlich.
Ziel unserer Redaktion ist es, bei inkonsistenten Artikulationsbefunden
die Bogensetzung so zu vereinheitlichen, dass eine plausible, in sich
stimmige Lösung entsteht, die mit einiger Wahrscheinlichkeit Bachs
Intentionen entspricht. Allerdings sind nicht selten mehrere sinnvolle
Lösungen möglich. Wir diskutieren im Folgenden die wichtigsten Proble-
mefälle.



Wir gleichen in all diesen Ausnahmefällen die Artikulation an die Mehrheit der Stimmverläufe an und setzen einen durchgehenden Bogen. In den Fällen a und b bedarf dies keiner Begründung; im Falle c handelt es sich möglicherweise um ein Versehen Bachs; die Anpassung an die Artikulation der Holzbläser und der 1. Violine empfiehlt sich angesichts der Parallelläufe der Stimmen wie auch angesichts des Artikulationsbefundes in A. Im Falle d liegt, auch unabhängig von der beschriebenen Unklarheit im Schriftpild, aus musikalischen Gründen eine Angleichung an die Artikulation der parallel geführten Instrumente nahe; in T. 53 kommt bekräftigend der Artikulationsbefund in A hinzu, in T. 69 spricht auch die Unisonoführung von Va und Ob II dafür.

(11) Sechsstimmgruppen in den Continuo-Stimmen beider Chöre: Die Bögen zu diesen Notengruppen sind in A und in der Mehrzahl der Stimmen B meist sehr ungenau gesetzt. Eine Ausnahme machen hier nur die autographen Stimmen B 20 und B 37. In B 21 hat Bach bei der Revision der Stimme die von Kopistenhand stammenden Bögen in einigen Fällen so verlängert, dass sie eindeutig die 2.–5. Note einschließen, in T. 5 hat er außerdem zur Verdeutlichung die 1. Note mit einem Staccatopunkt versehen. In B 37 hat er sich sichtlich um Genauigkeit der Bogensetzung bemüht. Die einzige Ausnahme von dem sonst geltenden Artikulationsschema, der Beginn des Bogens mit der 1. Note in T. 30 und 42, ist deutlich erkennbar; zur Klarstellung hat Bach in B 20 (und möglicherweise auch in B 37) in T. 30 den ursprünglich zu spät ansetzenden Bogen nach vorne verlängert.

Dynamik: Die Stimmen B sind sehr viel ausführlicher und differenzierter als die Partitur A bezeichnet. Offenbar sind die Stimmen in diesem Punkte nachträglich – und vielleicht erst für eine Wiederaufführung – einer Revision unterzogen worden. Während in Partitur und Stimmen ursprünglich nur zwischen *forte* und *piano* unterschieden wurde, wird nun in den Stimmen differenziert zwischen den Stufen *piano*, *più piano* und *pianissimo*. Bach schreibt statt *piano* meist abgekürzt *pia.* oder *pian.* (und ähnlich), seltener auch *p.*; die Angabe *pianissimo* erscheint teils ausgeschrieben, teils auch in eindeutiger Form abgekürzt (*pianiß.*) Das Wort *più* tritt stets abgekürzt in der Form *p.* auf, doch ist die Bedeutung der Abkürzung aus dem Zusammenhang unzweifelhaft gilt auch für die gelegentlich auftretende Kombination *p.p.*, die nicht im Sinne unseres heutigen Zeichens *pp* für *pianissimo* stehen ist. – Einige Stimmen sind der beschriebenen Revision unterzogen worden, nämlich die Vokalbasstimme des 1. und drei bezifferten Continuo-Stimmen B 22, 39, 40.

- 3 I/Fl I, II A, B 10, 11: Rhythmusfehler in A
- 4 I, II/Va Bogensetzung: in B 18 ...
- 13 I/Ob II ...
- 15 II/Va ...
- 16 ...

- 32 II/Ob II B 30: die Note mit Achttelverschlag es⁷; nicht in A, nicht in I/Ob II, nicht in T. 44; wohl Versehen
- 43 II/VI I B 31, 32: drei Zweierbindungen; in A unbezeichnet; in den übrigen gleichlautenden Stimmen in A und B mit Bogen zu 1.–6. Note; siehe auch Anm. zu T. 31
- 50 I/Cont A, B 20–22: A unbezeichnet; in B 20 Zeilenwechsel nach der 2. Note und Bogen zu 3.–6. Note; in B 21 Bogen zu 3.–5. Note; in B 22 Zeilenwechsel nach 2. Note und Bogen zu 3.–5. Note; gemeint ist jedoch wahrscheinlich ein Bogen zu 2.–6. Note wie in T. 55 (dort hat Bach in B 20 und 21 den ursprünglich zu kurzen Bogen nach vorne verlängert)
- 54 I/Alto A, B 5: 1. Note ohne ...
- 67 I/Ob I B 12: drei Zweierbindungen ...
- I/Cont vgl. I/Fl I, II und I/VI I Bogen nicht in A; in P beginnend zu 1. oder ...
- 76 I/Cont wechsel nach d ...
- Das Piano gemeint ist ...
- T. 77 Ber ...

