

Johann Sebastian
BACH

Komm, du süße Todesstunde

BWV 161 / BC A 135 a

Kantate für den 16. Sonntag nach Trinitatis
für Soli (AT), Chor (SATB)
2 Flöten, 2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Uwe Wolf

Come, sweet death, thou blessed h
Cantata for the 16th Sunday aft
for soli (AT), choir (SA
2 flutes, 2 violins, viola and ' o,
edited by Uwe Wolf · English ve niker

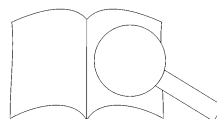
Bach-Ausgaben · Urtext

arbeitet mit dem Bach-Archiv Leipzig

Studienpartitur / Study score



Carus 31.161/07



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

Inhalt

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

Kritischer Bericht

dem folgenden Aufführungsmaterial erschienen:
- (), Studienpartitur (CV 31.161/07),
(), Chorpartitur (CV 31.161/03),
(), 2 Harmoniestimmen (CV 31.161/09),
Viol. I (CV 31.161/11), Violino II (CV 31.161/12),
Viola (CV 31.161/13), Violoncello/Contrabbasso (CV 31.161/14),
Organo (CV 31.161/49).



Vorwort

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

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

Der Kopfsatz entspinnt sich in Bachs Vertonung an den Kopfsatz der beiden Flöten mit dem Alt u. der Orgel bei der Orgel neben dem Bass noch eine Stimme zugewiesen ist: In dieser letzten Anweisung „Sesquialtera“ erklingen die Stimmen der Franckschen Vertonung. Dieser Choral kehrt sich in der Kantate wieder, so

auch den Ausgangspunkt für die Melodik der nichtrezitativen Sätze 1, 3 und 5.³

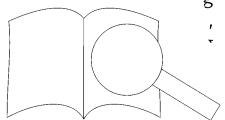
Das Tenor-Rezitative (Satz 2) weist einen für Bachs Weimarer Rezitative typischen ariosen Schluss auf. Einer Beischrift *strom: [enti]. unis. [ono]* zufolge sah Bach möglicherweise ab dem Beginn des ariosen Schlusses (T. 16, 2. Hälfte) die Verdoppelung der Basslinie durch Violinen und Viola (in der Oberoktave)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

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

Der Schlusschoral entspricht mit seiner zusätzlichen mentalstimmigen Flötenstimme einer Weimarer Gewohnheit: lebendige Flötenstimme verleiht ihm besonderen Glanz: „wird leuchten als ohne Not“.

Die Überlieferung der Kantate ist – wie wohl auch die Bachsche Vorlage – matisch. Originalquellen sind die Partituraschrift, die alle Stimmen enthält. Die Abschrift ist allerdings nicht vollständig; es fehlen ihr die mehrstimmigen Stimmen, die dynamischen Anweisungen und oft ungenau platzierte Haltebögen sowie die Artikulationen. Die Originalbögen sind wenig sinnvoll. Wir geben daher einen Vorschlag und teilen die originalen Bögen mit.

Die Besetzung der Kantate ist – wie wohl auch die Bachsche Vorlage – für die Kammermusik bestimmt: Die Streicher, Singstimmen und Orgel bilden die Begleitung. In der Besetzung der Kammermusik, die Flöten in Es Kamerton, sind die Flöten im Vergleich zu den Streichern eine kleine Terz höher gestimmt. Eine Aufführung in originaler Stimmung (d. h. im Kamerton etwa einen halben Ton über dem heutigen Kamerton) bietet wenig Probleme, wenn Blockflöten in F im tiefen Kamerton (etwa einen Ganzton unter dem heutigen Kamerton) herangezogen werden; transponierte Flötenstimmen im tiefen Kamerton sind in den Stimmen enthalten. Da Bach den Ambitus der Flöte auf diese Stimmungsdifferenz hin ausgelegt hat, stehen die Blockflöten bei einheitlichem Stimmton allerdings eine Terz zu tief (d^1-e^2 statt f^1-g^2). Abhilfe kann hier eine Blockflöte in d oder aber die Heranziehung von Querflöten schaffen. Dieser Austausch der Block- gegen Traversflöten ist auch in einem Stimmensatz zu unserer Kantate aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden.⁵ Es ist erwogen worden, ob dieser Stimmensatz eine eigene Umarbeitung Bachs erfordert. Die Umarbeitung Bachs spricht aber eher gegen die Annahme, dass es sich bei jenem Stimmensatz um eine fremde Hand handelt und die Umarbeitung verzichtet.⁶



Leipzig, im Frühjahr 2006

¹ Vgl. Franck, *Kantatenjahrgang*, S. 159ff.
² Franck, *Kantatenjahrgang*, S. 159ff.
³ Franck, *Kantatenjahrgang*, S. 159ff.
⁴ Franck, *Kantatenjahrgang*, S. 159ff.
⁵ La. *„Klang der Glocken und Lauf der Zeit in der Kantate von Sebastian Bach“*, in: Ulrich Bartels, Uwe Wolf, *Kantatenjahrgang*, S. 134ff.
⁶ Vgl. in. *„Besetzung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach“*, in: *Kantatenjahrgang*, S. 134ff.
⁷ Diese Fassung ist – wengleich nicht ohne im Krit. Bericht formulierter Echtheitszweifel – wiedergegeben in NBA I/23 („Fassung B“).
⁸ Vgl. Krit. Bericht.

Foreword

The cantata, “*Komm, du süße Todesstunde*” (“Come, sweet hour of death”), BWV 161, was most likely performed for the first time on 27 September, the 16th Sunday after Trinity, 1716 at the Schlosskirche in Weimar. The text originated from the *Kantatenjahrgang* (yearly cantata cycle), “*Evangelisches Andachts-Opffer*” (Evangelical Devotional Offering), by the secretary of the Weimar high consistory, Salomon Franck. This cycle was versified for 1715, but only a part of it was played during that year. Prince Johann Ernst von Sachsen Weimar died on 1 August 1715, namely, while traveling. After that, a period of national mourning was heralded on 11 August. As a result, figurate music ceased to be performed in the Hofkirche until 10 November, 1715.¹ The cantata texts that were not heard in 1715 – among them, that of BWV 161 – were first set to music and performed in the following year, 1716.²

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

The opening is developed in Bach’s setting of the first movement for two flutes with alto and tenor voices and organ, in addition to the bass, which is the only available voice: Bach lets the chorale melody play in the register of the alto register instrument. The organ provides a musical equivalent to the vocal line. This chorale melody is also present in Franck’s text. This chorale melody is also present in Franck’s text.

¹ Cf. Anhang 1 der Weimarer Kantaten von Johann Sebastian Bach, vol. 2, Kassel, 1985, p. 159ff.

² Ibid.

³ The text of the cantata is based on the edition of the Weimarer Kantaten von Johann Sebastian Bach, vol. 2, Kassel, 1985, p. 159ff. The text of the cantata is based on the edition of the Weimarer Kantaten von Johann Sebastian Bach, vol. 2, Kassel, 1985, p. 159ff. The text of the cantata is based on the edition of the Weimarer Kantaten von Johann Sebastian Bach, vol. 2, Kassel, 1985, p. 159ff.

⁴ Ibid.

⁵ Cf. Krit. Bericht.

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

The tenor recitative (2nd movement) displays an arioso ending typical of Bach’s recitatives from the Weimar period. According to the annotation, *strom: [enti]. unis.[ono]*, it is possible that Bach intended for the violins and viola (an octave higher) to double the bass line from the start of the arioso ending (2nd half of m. 16) onwards. The picturesque instrumental accompaniment in the alto-accompagnato (4th movement) up to the death bell in m. 23ff⁴ is noteworthy.

The additional instrumental part in the closing chorale accords with Bach’s practice in Weimar. The additional part bestows the radiance to it which is missing in the original: “wird leuchten als die Sonne und die Menschen werden wie die Sonne leuchten und leben werden.”

The manner in which the additional part is written is decidedly problematic. The additional part has been preserved. The additional part is written in the original score,⁵ the sole manuscript source. The additional part goes back to Bach’s lifetime. The additional part is written in the original score, the sole manuscript source. The additional part goes back to Bach’s lifetime. The additional part is written in the original score, the sole manuscript source. The additional part goes back to Bach’s lifetime.

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



Leipzig, spring 2006
Translation: Linda Ma

Avant-propos

La cantate « Komm, du süße Todesstunde » (Viens, douce heure de ma mort) BWV 161 fut sans doute représentée pour la première fois le 27.9, 16^{ème} dimanche après la Trinité 1716, dans l'église du château de Weimar. Le texte est issu de l'année liturgique de cantates « Evangelisches Andachts-Opffer » du secrétaire du consistoire supérieur de Weimar, Salomon Franck. Cette année liturgique avait été écrite en 1715 mais ne fut jouée qu'incomplètement cette année-là. Le 1.8.1715, le prince Johann Ernst de Saxe-Weimar en voyage décéda et le 11.8, un deuil national fut déclaré. Décision qui réduisit au silence jusqu'au 10.11.1715 également la musique figurée à l'église de la cour.¹ Les textes de cantates qui n'avaient pas pu être donnés en 1715 – parmi eux celui de BWV 161 – furent mis en musique et représentés l'année suivante, en 1716.²

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

Ce mouvement de tête se dévide dans la com-
Bach comme un quintette des deux flûtes avec
l'orgue, une voix de déchant obligée et att-
l'orgue aux côtés de la basse : ici, Bach
« Herzlich tut mich verlangen » av-
« Sesquialtera » et apporte ainsi
à l'aspiration à Jésus du texte
non seulement dans le fin-
riau mélodique constitu-
la mélodie des mouve-

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

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

La conservation de la cantate est des plus
Pratiquement aucune source originale
On possède encore du vivant de Bar-
de la partition⁵, l'unique modèle d'
est toutefois notée de manière
plupart des liaisons de ten-
tions dynamiques sont
avec imprécision. Tan-
compléter les liaisons de tr-
semblé peu logique
le Mouvement
début une sug-
gestion d'a-
is en outre seule-
ment le

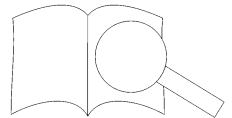
La c-
no-
ords, voix de chant et orgue
de DO, les flûtes au diapason de
, donc notées une tierce mineure plus
x cordes. Une représentation au diapa-
avoir au diapason choral à peu près un de-
essus du diapason actuel) présente peu de
p-
si les flûtes à bec en FA sont transposées dans le
un grave (à peu près un ton entier en dessous du
ason actuel) ; des parties de flûtes transposées dans le
iapason grave sont disponibles en alternative. Etant
donné que Bach a conçu l'ambitus de la flûte sur cette
différence de diapason, les flûtes à bec sont toutefois pour
un ton uniforme une tierce trop bas (*ré²-mi³* au lieu de
fa³-sol³). Mais on peut s'aider ici d'une flûte à bec en ré ou
de flûtes traversières. Cet échange de flûtes à bec contre
des flûtes traversières a été pratiqué aussi pour notre can-
tate dans un jeu de voix de la 2^{ème} moitié du 18^{ème} siècle.⁶
On s'est demandé si ce jeu de voix ne serait pas une relique
d'un arrangement de Bach à Leipzig,⁷ mais la conservation
ne parle pas en faveur de cette hypothèse. Nous suppo-
sons que ce jeu de voix est un arrangement d'une main
étrangère et renonçons donc à

Leipzig, printemps 2006, L
Traduction : Sylvie Coquill-



1 Cf. à ce pr-
taten J-
2 Ibid-
3 A¹⁴
Sebastian Bach, Kassel, Munich
Klang der Glocken und Lauf der Zeit
stian Bachs », dans : Ulrich Bartels, Uwe
Zeit. Besetzung und Aufführungspraxis bei
Viesbaden 2004, p. 134 sq.
5 L-
ont longtemps été tenues pour autographes ;
ect – cf. Apparat critique.
6 Cf. Ap,
7 Cette ve-
– même non sans doutes d'authenticité formulés dans
l'Apparat critique – est rendue dans NBA I/23 (« Version B »)
8 cf. Apparat critique

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



Komm, du süße Todesstunde

BWV 161

Johann Sebastian Bach
1685–1750

1. Aria (Alto)

Flauto I *

Flauto II *

Alto

Sesquialtera ad Continuo

Continuo *

The first system of the musical score includes staves for Flauto I, Flauto II, Alto, Sesquialtera ad Continuo, and Continuo. The Flauto I and II parts are marked with *simile*. The Continuo part has figured bass notation with '7' and '7' below the notes.

The second system of the musical score continues the Flauto I and II parts, the Alto part, and the Continuo part. The Continuo part has figured bass notation with '7', '6', '6', '6', '6', '4', '5', '6', '4', and '6' below the notes.

The third system of the musical score continues the Flauto I and II parts, the Alto part, and the Continuo part. The Continuo part has figured bass notation with '6', '6', '6', '5', '6', and 'tasto solo' below the notes.

* Zu Besetzung und Artikulation vgl. Vorwort. / *Concerning the scoring and articulation, see the Foreword.*

© 2006 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.161/07

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by Uwe Wolf
English version by Henry S. Drinker



9

Komm, du sü - ße To - des - stun - de, da mein Geist Ho - nig speist aus des Lö -

Come, sweet death, thou bless - ed heal - er, wel - come rest, per - fect peace, qui - et ev -

7 5 6 6 4 3 7 # 2 6

12

- - - - - wen Mun - de, komm, drü sü -

- - - - - er - last - ing, come, drü sü -

- - - - - komm, du sü - ße To - des -

- - - - - er, come, sweet death, thou bless - ed

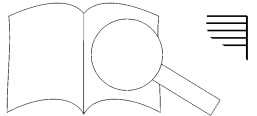
6 4 5 # 2 7b 6 6 5

15

du sü - ße des -

thou - bless - - - - - ed, - - - - - t

5 6



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

17

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

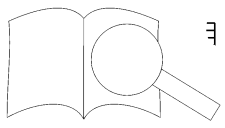
19

Lö - wen Mun - de, aus des heal - er, wel - come rest, per - fect peace, qui - et ev - er - last - ing, qui - et

22

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

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



25

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

27

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

29

de. ing.

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



32

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

6 5 # 6 # 6 7 # 6

35

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

6 4 # 6

38

ma - che
 "be my

tasto solo

7 6 b

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



41

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

6 6 7 7 # #

44

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

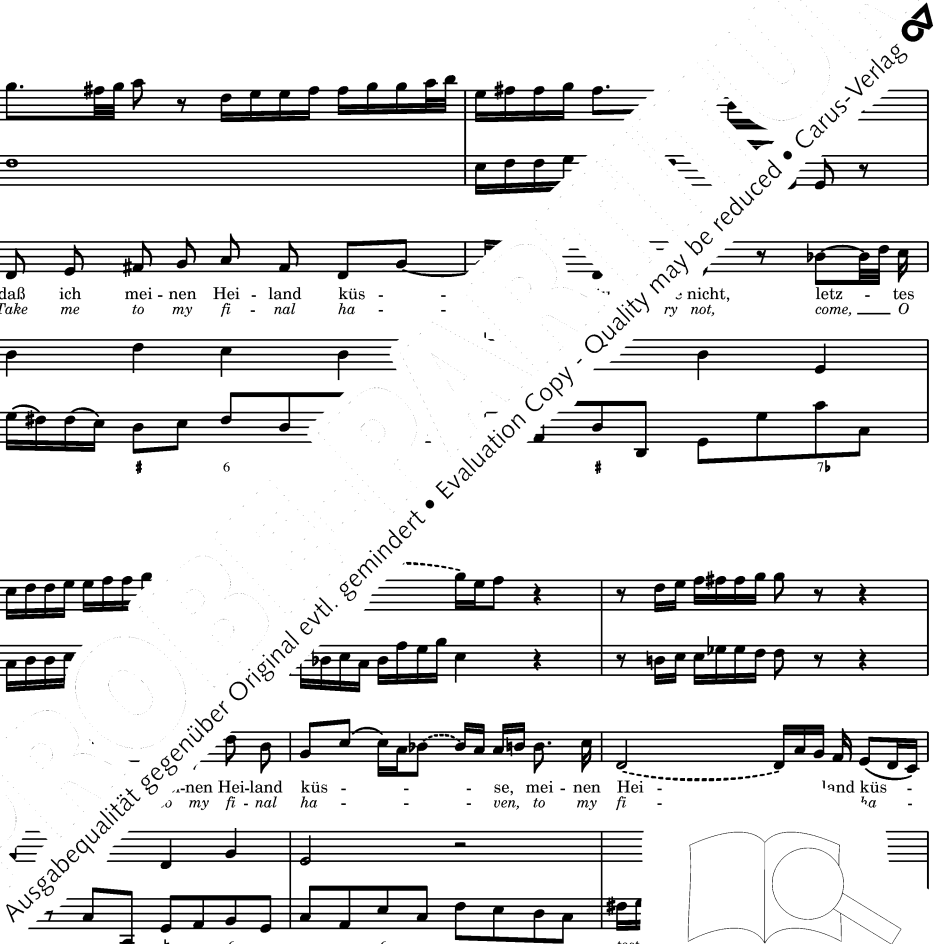
6 # 7b

46

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

6 6 5b tast

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



49

se.
ven.

7 7 7 6

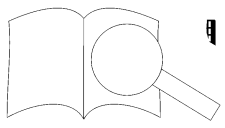
52

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

55

tasto solo

6
4



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

2. Recitativo

Tenore

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

Continuo

4

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

6

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

10

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

13

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

16

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

1

zu schei - den.
py mor - row.



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

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

3. Aria (Tenore)

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Continuo

7 6 4 2 7 8

6 7 6 7 6

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

14

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

7 6 8

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

20

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

6 # # 2 6 7 6 4 2

26

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

7 6 7 1 6

32

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

6 6 6 6

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



38

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

4 6 7 6

44

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

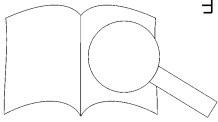
2 6 6 5# 6 #

49

sein.
 be.

6 6 7 6 4 2

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



55

Ob ich schon zu
Tho' to earth - ly

6 6 6 6 6 6

62

Asch und Er - de durch der
dust and ash - es this

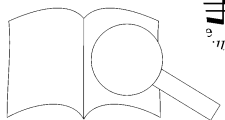
6 2 6 6 #

68

- - - - - met wer - de,
must ren - der,

6 # 4 # 6 6 #

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



74

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

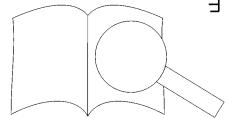
80

gen,
 dor,

86

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

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



92

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

6 6b 5b 6

98

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

4 2 6 2 6 6 6 6

104

leir En - geln pran - gen, den - noch gleich den En -
clad ___ in splen - dor, with the an - gels clad ___

6 # 6 6 #

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



4. Recitativo

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo

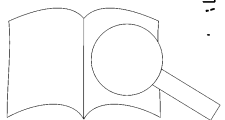
Der Schluß ist nun ge-macht, Welt, gu - te Nacht, Welt, g ch. ich
 I hear my last hour knell; world fare — thee well, world so for

6 7 7 8

5

in T- r- ben, in Je - su Ar- men bald zu ster- ben; er ist -
 sigh - in Je - sus' lov- ing arms to die, — and there

7 4 2 6



9

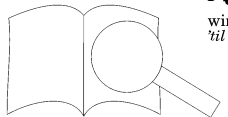
er ist mein sanfter Schlaf, er ist
and there in peace to sleep, and

6 # 6 6 6 6 6

14

ter Schlaf. Das kühle Grab wird mich mit Ro-
to sleep. Up-on my grave a bed of ro-

4 # 4 # 6



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

18

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

6 6 6 4 5 3

21

on mit) cht schei - de. So brich her - ein,
 for - ev - er. So come thou soon,

6 5

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



23

Musical notation for measures 23-24, top system. Treble clef, 7/8 time signature. The first staff has a continuous sixteenth-note pattern. The second staff has a slower, rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 23-24, middle system. Treble and bass clefs. The first staff has a melody with the instruction *pizzicato*. The second staff has a similar melody with *pizzicato*. The third staff has a bass line with *pizzicato*.

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

Musical notation for measures 23-24, bottom system. Treble and bass clefs. The first staff contains the lyrics. The second staff has a bass line with the instruction *pizzicato*.

25

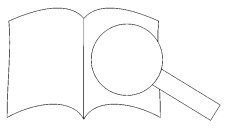
Musical notation for measures 25-26, top system. Treble clef, 7/8 time signature. The first staff has a continuous sixteenth-note pattern. The second staff has a slower, rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 25-26, middle system. Treble and bass clefs. The first staff has a melody. The second staff has a similar melody. The third staff has a bass line.

ag, schla-ge doch, schla-ge doch, schla-ge doch, du letz - ter Stun-
 ce, I strike the hour, strike the hour, strike the hour, when I may rest

Musical notation for measures 25-26, bottom system. Treble and bass clefs. The first staff contains the lyrics. The second staff has a bass line. Below the staff are the numbers: 6/4, 7/4, 6/5, 4/3.

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



5. Chorus

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

6

7

7

7

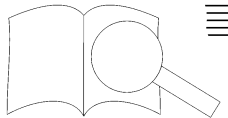
5

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



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

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



25

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

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

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

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

6 7 7

29

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

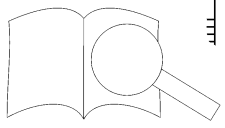
heu - te / qui - et / Er - de fül - - - le me; / earth - a - round

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

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

6 6 6 6 6 6 #

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



der
my

7 # 6 6 6 6 4 # 7

Geist, des
soul, my

Geist
soul

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

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

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

7 7 7



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

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

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

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

Gast, mit Un - sterb - lich - keit
 guest, rise to heav'n for life

6 6 6 7 4 2 6 6 6

sü - ßen H
 ma - jes - t.

sü - ßen H
 ma - jes - t.

es
 m - mels - freu - de,
 a - per - nal.

ma - ty m - mels - freu - de,
 su - per - nal.

6 4 5 6 5 # 6

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

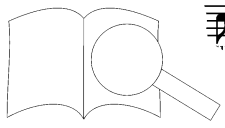


61

66

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

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



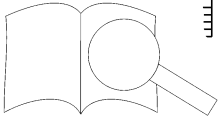
nimm mich fort, Je - su, komm, Je - su, komm und nimm mich fort,
 take thou me, Je - sus, come, Je - sus, come and take thou me,
 nimm mich fort, Je - su, komm, Je - su, komm und nimm mich
 take thou me, Je - sus, come, Je - sus, come and take thou
 komm, Je - su, komm und nimm mich fort, komm und
 come,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

7 4 # # 6

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

6

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



Je - su, komm und nimm mich fort! Die - ses sei - na - mein letz - tes shall
 Je - sus, come and take thou me! This - my fi - na - shall

Je - su, komm und nimm mich fort! Die - ses sei - na - mein
 Je - sus, come and take thou me! This - my fi - na -

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

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

6 7 7 6 6 6 6 5 3

Wort.
be.

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



101

Musical score for measures 101-105. The score is arranged in two systems. The first system contains five staves: two treble clefs (top two), a grand staff (middle two), and a bass clef (bottom). The second system contains three staves: two treble clefs (top two) and a bass clef (bottom). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and dotted rhythms.

106

Musical score for measures 106-110. The score is arranged in two systems. The first system contains five staves: two treble clefs (top two), a grand staff (middle two), and a bass clef (bottom). The second system contains three staves: two treble clefs (top two) and a bass clef (bottom). The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and dotted rhythms.

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



6. Choral

Flauto I, II

Soprano
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

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

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

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

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

7 6 6

3

(Wür - mern)
Wür - men wird ver - zehrt,
Christi - stum schön ver - klärt,
bur - ied in schön ver - klärt,
Christ as - sured re - birth;

wird leuch - ten als die
with God in ra - diant

wird leuch - ten als die
with God in ra - diant

(Wür - mern)
Wür - men wird ver - zehrt,
Christi - stum schön ver - klärt,
bur - ied in schön ver - klärt,
Christ as - sured re - birth;

wird leuch - ten als die
with God in ra - diant

ür
wür
hr
n
am
ied
as - sured

wird ver - zehrt,
schön ver - klärt,
in the earth,
re - birth;

wird leu
with God

6 5 4 5 6 5 6



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

6

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

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

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

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

6 6

9

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

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

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

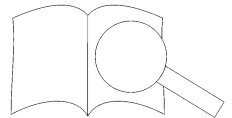
sc - reud und Won ne. Was schadt mir denn
 joy and rap - ture. What fear has death

6 7 6



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

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



Kritischer Bericht

Abkürzungen

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

I. Die Quellen

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

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

Lange Zeit galt die Handschrift als autograph oder doch zumindest teilautograph. Der erste nachweisbare Besitzer, J. S. Harson, ging noch davon aus, die Partitur sei ganz von Bach geschrieben, Zelter und Griepenkerl hingegen hielten nur Bezifferung und einen Teil der dynamischen Bezeichnungen für autograph¹ und noch laut Bach-Comper ist ein Teil des Titels („item Festo Purific Mariae Spätschrift Johann Sebastian Bachs eingetragen“ hält indes einer näheren Untersuchung nicht stand).² war an der Anfertigung der Partitur offenbar nicht beteiligt.³ Es gibt somit auch keine Hinweise auf die Entstehung der Abschrift in Bachs Lebzeiten entstanden. Das Werk wurde von Bach verwendet die Zeit etwa um 1740.⁴

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

¹ Vgl. ... Wiedergabe der Einschätzung
² ... Autographisches Repertorium der ... von Hans-Joachim Schulze und ... Teil II, Leipzig 1987, S. 581.
³ ... Wolny sei an dieser Stelle für seine Beratung.
⁴ ... mit Herzschild auf Steg, Gegenmarke HR, vgl. NBA, ... 60. Vom selben Schreiber stammt eine Partiturabsch. ... 59 (*Mus. ms. Bach P 162*); diese ist auf 1731 datiert, wo ... zeitliche Abstand zugleich die Schriftunterschiede erklären könnte.
⁵ Abgedruckt in Band I/23 der NBA als Fassungen A und B.

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

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

Als erster Besitzer dieser Quelle ist ebenfalls Johann Samuel Harson (siehe unter **A**) nachzuweisen. Er notiert auf dem Umschlag: *Diese Musik ist von hErrn [sic] | Johar ... | ti-an Bach | Die Partitur davon hat Joh. Sebast. | ... | t eigener Hand geschrieben, dieselbe | befir- | ner Sammlung eigen- | händig geschrieb- | Musiker. | J. S. Harson. Mit der eige- | unsere Quelle A gemeint. Nach H- | tur und Stimmen offenbar gete- | che Autograph an Zelter gir- | im Musikalienhandel ang- | abhängig von der Part- | Wir ... König- | liche Bibliothek Ber- | ige ... iek.*

Der vollständ- | en- | ohl in der zweiten Hälfte | de- | liefert die Kantate in einer | tbv. | ung.⁵ Diese wird unten in d- | reitsu- | , Umrissen beschrieben. Wir | für authentisch (s. u.); eine | der Stimmen erübrigt sich so-

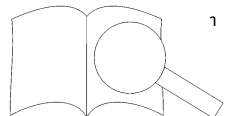
... vangelisches Andachts-Opffer ... in ... | aten welche auf die ordentliche Sonn- | e in der ... Hof-Capelle zur Wilhelmsburg A. 7. ... musizieren, angezündet von Salomon Francken, ... ohne Jahr.

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

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

Zur Abhängigkeit der Quellen

Die Fassung der Stimmen I Punkten von derjenigen de – Einheitliche Tonart (also – Choralmelodie in Satz 1 – In Satz 1 zusätzlich Vio dem Continuo



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

- Diverse kleinere Stimmführungsunterschiede

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

Die Unterschiede zwischen den beiden Fassungen sind relativ gering. Allen Erfahrungen nach hätte Bach für diese Umarbeitung keine neue Partitur angefertigt, sondern allenfalls einzelne neue Stimmen. Vorlage für die erhaltenen Stimmen war aber nach Ausweis von dafür typischen Kopierfehlern⁶ nicht ein anzunehmender Leipziger Stimmensatz Bachs, sondern eine Partitur, nicht aber unsere Quelle **A**. Man müsste somit – eine authentische Fassung vorausgesetzt – eine Spartierung der Leipziger Originalstimmen als Zwischenquelle annehmen. Dies ist nicht auszuschließen, aber auch nicht besonders wahrscheinlich; es finden sich in den Stimmen jedenfalls keinerlei Anzeichen für eine nach Stimmen spartierte Zwischenpartitur. Freilich kann mit dieser Argumentation die Authentizität der Fassung der Quelle **B** nicht ausgeschlossen werden. Mindestens ebenso wahrscheinlich erscheint es aber indes, dass ein späterer Benutzer die Bearbeitung auf der Basis der Partitur **A** vorgenommen hat und sich dafür eine Zwischenpartitur anfertigte. Dies würde auch erklären, warum beide Quellen denselben – ungewöhnlichen – Weg über Harson genommen haben. Unsere Edition gibt allein die durch Quelle **A** verbürgte Fassung.

II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch den kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gegenüber Original evtl. gemindert. Die Edition orientiert sich an den Editionen der Denkmälerausgaben und entwickelt diese weiter. Die Einzelmerkungen sind in den Quellen dokumentiert. Manche Entscheidungen sind im Original fehlend, Staccatopunkten oder durch Analogien, die insgesamt sehr selten vorkommen, können bereits im Notentext durch Druck, Strichelung oder auch Klammern hervorgehoben werden und bedürfen im Kritischen Bericht der entsprechenden Erwähnung. In den Einzelmerkungen werden die Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

III. Einzelanmerkungen

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

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

Satz 1

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

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

13	Sesqui 3	statt „, vgl. aber T. 23
20	A 6–7	Mit Bg. aber ohne Balkenchen
26	A 2	g' korr. in a', vgl. ah
27	Fl II 11–13	gis'-gis'-a'
32	Fl I 3–5	Rhythmus
	A 3–4	Mit Bg. aber ohne Balkenchen
33	A 10–13	Dieser Terz
34	A	nn.
39	Bc 3-	g'
50ff.		-Anweisung).

Satz 2

Keir. 1. ... if ... stimme: Ten: ... nit ... 2. Punktierung aufgelöst als „der Punktgebrauch“ ... nit ab 1. Note *strom*: *unis*. Deutung unklar. Möglicherweise gehört dieser Vermerk zu dem Beginn des A-tempo-Teils T. 16, 2. Hälfte, und verlangt die Colla-parte-Führung der Streicher (Violen und Viola all'octava) nach Art eines Accompagnato

Überschrift, Beischrift zum 1. System *Violini* positionen der – überwiegend nur zur VI I notierten – dynamischen Zeichnungen ist uneinheitlich und wurde in Analogie und nach dem Gebrauch der Zeit vereinheitlicht; vgl. zu den Details die Einzelanmerkungen.

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

Satz 4

Überschrift *Rec.* (nur im System des Alto). Die ersten beiden Takte notiert auf 5 Systemen, Beischriften *Flauto 1. et 2. | Violino 1. et 2. | Viola. I Rec. A''* ... T. 67 System, dort keine Beischriften. N

⁶ Vgl. Krit. Bericht NBA I/2
⁷ *Editionsrichtlinien Musikwissenschaftsinstitute in der* Bernhard R. Appel und Landgraf, Kassel 2000 (Verlag der Gesellschaft für Musik).



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

Satz 5

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

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

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

Satz 6

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

2	T, Va 5	Stattdessen ♪
5	A, VI II	VI II wie Ed'
7	Bc 1	Mit Bez'
8	S, A, Bc 1	Mit Fe.
9	T 2	♪
12	S, VI I	♪
	A 3–4	

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

