

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion

Johann Sebastian
BACH

Matthäus-Passion

St. Matthew Passion

Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Matthæum
BWV 244.2 (244)

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

herausgegeben von / edited by
Klaus Hofmann

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

Partitur / Full score



Carus 31.244

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	32
4d	I	Chorus	Wozu dienet dieser Unrat	32
4e	I	Evangelista, Jesus	Da das Jesus merketete	34
5	I	Recitativo (Alto)	Du lieber Heiland, du	35
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	39
9a	I	Evangelista	Aber am ersten Tage der süßen Brot	42
9b	I	Chorus	Wo willst du, dass wir dir bereiten	43
9c	I	Evangelista, Jesus	Er sprach: Gehet hin in die Stadt	44
9d	I	Evangelista	Und sie wurden sehr betrübt	45
9e	I	Chorus	Herr, bin ichs	45
10	I, II	Choral	Ich bins, ich sollte büßen	46
11	I	Evangelista, Jesus, Judas	Er antwortete und sprach	47
12	I	Recitativo (Soprano)	Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt	50
13	I	Aria (Soprano)	Ich will dir mein Herze schenken	51
14	I	Evangelista, Jesus	Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten	54
15	I, II	Choral	Erkenne mich, mein Hüter	55
16	I	Evangelista, Petrus, Jesus	Petrus aber antwortete und sprach zu ihm	56
17	I, II	Choral	Ich will hier bei dir stehen	57
18	I	Evangelista, Jesus	Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe	58
19	I, II	Recitativo (Tenore) (I) con Corale (II)*	O Schmerz / Was ist die Ursach aller solcher Plagen	59
20	I, II	Aria (Tenore) (I) con Coro (II)*	Ich will bei meinem Jesu wachen / So schlafen unsre Sünden ein ..	63
21	I	Evangelista, Jesus	Und ging hin ein wenig	72
22	II	Recitativo (Basso)	Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder	72
23	II	Aria (Basso)	Gerne will ich mich bequemen	74
24	I	Evangelista, Jesus	Und er kam zu seinen Jüngern	76
25	I, II	Choral	Was mein Gott will, das gscheh allzeit	77
26	I	Evangelista, Jesus, Judas	Und er kam und fand sie aber schlafend	78
27a	I, II	Aria (Duetto: Soprano, Alto) (I) con Coro (II)* ..	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	Evangelista, Jesus	Und siehe, einer aus denen	101
29	I, II	Choral (mit Soprano in ripieno)	O Mensch, beweine dein Sünde groß	104

Seconda parte

30	I, II	Aria (Alto) (I) con Coro (II)*	Ach, nun ist mein Jesus hin / Wo ist denn dein Freund hingegangen ..	121
31	I	Evangelista	Die aber Jesum gegriffen hatten	131
32	I, II	Choral	Mir hat die Welt trüglich gericht'	132
33	I, II	Evangelista, Pontifex Kaiphas (I), Testis I, II (II)* ..	Und wiewohl viel falsche Zeugen herzutraten	133
34	II	Recitativo (Tenore)	Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille	135
35	II	Aria (Tenore)	Geduld, Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen	136
36a	I	Evangelista, Pontifex Kaiphas, Jesus	Und der Hohepriester antwortete und sprach zu ihm	138
36b	I, II	Chorus	Er ist des Todes schuldig	140

*Die eingeklammerten 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	Befiehl du deine Wege 167
45a	I, II	Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati (I) et Chorus (I, II)*	(1) Auf das Fest aber hatte der Landpfleger Gewohnheit (I)* 168
			(2) Barrabam (I, II)* 170
			(3) Pilatus sprach zu ihnen (I)* 170
45b	I, II	Chorus	Lass ihn kreuzigen 171
46	I, II	Choral	Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe 174
47	I	Evangelista, Pilatus	Der Landpfleger sagte 174
48	I	Recitativo (Soprano)	Er hat uns allen wohlgetan 175
49	I	Aria (Soprano)	Aus Liebe will mein Heiland sterben 176
50a	I	Evangelista	Sie schrieen aber noch mehr 179
50b	I, II	Chorus	Lass ihn kreuzigen 180
50c	I	Evangelista, Pilatus	Da aber Pilatus sahe 183
50d	I, II	Chorus	Sein Blut komme über uns 183
50e	I	Evangelista	Da gab er ihnen Barrabam los 186
51	II	Recitativo (Alto)	Erbarm es Gott 186
52	II	Aria (Alto)	Können Tränen meiner Wangen 187
53a	I	Evangelista	Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum 190
53b	I, II	Chorus	Gegrüßet seist du, Jüdenkönig 191
53c	I	Evangelista	Und speieten ihn an 192
54	I, II	Choral	O Haupt voll Blut und Wunden 193
55	I	Evangelista	Und da sie ihn verspottet hatten 194
56	I	Recitativo (Basso)	Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut 194
57	I	Aria (Basso)	Komm, süßes Kreuz, so will ich sagen 195
58a	I	Evangelista	Und da sie an die Stätte kamen 199
58b	I, II	Chorus	Der du den Tempel Gottes zerbrichst 201
58c	I	Evangelista	Desgleichen auch die Hohenpriester 204
58d	I, II	Chorus	Andern hat er geholfen 205
58e	I	Evangelista	Desgleichen schmäheten ihn auch die Mörder 208
59	I	Recitativo (Alto)	Ach Golgatha 208
60	I, II	Aria (Alto) (I) con Coro (II)*	Sehet, Jesus hat die Hand / Wohin 209
61a	I	Evangelista, Jesus	Und von der sechsten Stunde an 214
61b	I	Chorus	Der rufet dem Elias 214
61c	I	Evangelista	Und bald lief einer unter ihnen 215
61d	II	Chorus	Halt! Lass sehen, ob Elias komme 215
61e	I	Evangelista	Aber Jesus schriee abermal 215
62	I, II	Choral	Wenn ich einmal soll scheiden 216
63a	I	Evangelista	Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss 217
63b	I, II	Chorus	Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen 218
63c	I	Evangelista	Und es waren viel Weiber da 218
64	I	Recitativo (Basso)	Am Abend, da es kühle war 219
65	I	Aria (Basso)	Mache dich, mein Herze, rein 221
66a	I	Evangelista	Und Joseph nahm den Leib 228
66b	I, II	Chorus	Herr, wir haben gedacht 229
66c	I	Evangelista, Pilatus	Pilatus sprach zu ihnen 233
67	I, II	Recitativo (Quartetto) (I) con Coro (II)*	Nun ist der Herr zur Ruh gebracht / Mein Jesu, gute Nacht 234
68	I, II	Coro finale	Wir setzen uns mit Tränen nieder 238
Kritischer Bericht			258

Soliloquenten

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

Orchesterbesetzung

Chorus I

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

Chorus II

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

Aufführungsmaterial käuflich erhältlich:

Partitur (kartoniert, Carus 31.244), Partitur (Leinen, Carus 31.244/01), Studienpartitur (Carus 31.244/07), Klavierauszug mit deutschem Text (Carus 31.244/03), Klavierauszug XL im Großdruck mit deutschem Text (Carus 31.244/02), Klavierauszug mit deutschem und englischem Text (Carus 31.244/04), Chorpartitur mit deutschem Text (Carus 31.244/05), Soprano in ripieno (Cantus firmus in Nr. 1 und Nr. 29, Carus 31.244/06), Chorpartitur der 12 Choralsätze (Carus 31.244/10), Textheft (Carus 40.307), komplettes Orchestermaterial (Carus 31.244/19).

Bearbeitung mit nur einem Orchester von Dominique Sourisse: Partitur (Carus 31.244/50), komplettes Orchestermaterial leihweise (Carus 31.244/69).

↓ Digitale Ausgaben sind erhältlich: www.carus-verlag.com/31244

Dieses Werk ist mit dem *Kammerchor Stuttgart* und dem *Barockorchester Stuttgart* unter der Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 83.285, Edition Deluxe: Carus 83.286).

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 XL in large print with German text (Carus 31.244/02), Vocal score with German and English text (Carus 31.244/04), Choral score with German text (Carus 31.244/05), Soprano in ripieno (Cantus firmus in No. 1 and No. 29, Carus 31.244/06), Choral score with the 12 chorales (Carus 31.244/10), Libretto (Carus 40.307), complete orchestral material (Carus 31.244/19).

Arrangement with one orchestra only by Dominique Sourisse: Full score (Carus 31.244/50), complete orchestral material for rental (Carus 31.244/69).

↓ Digital editions for this work are listed at www.carus-verlag.com/31244

Available on CD with *Kammerchor Stuttgart* and *Barockorchester Stuttgart*, conducted by Frieder Bernius (Carus 83.285, Edition Deluxe: Carus 83.286).

Vorwort

Johann Sebastian Bachs Matthäus-Passion war, anders als wir sie in der heutigen Musikpraxis erleben, ursprünglich nicht für die Darbietung als geistliches Konzertwerk gedacht, sondern zur Aufführung in der Karfreitagsvesper der Leipziger Thomaskirche bestimmt. Hier war sie eingebettet in einen gottesdienstlichen Verlauf, der mit dem Geläut der Glocken begann, Gemeindelieder und Kanzel- und Altardienst einschloss und in dessen Mittelpunkt eine etwa einstündige Predigt stand, die ihren Platz zwischen den beiden Teilen des Werkes hatte. Bachs Passionsmusik war hier also nicht Kunstwerk an sich, sondern stand in engem inhaltlichen und funktionalen Bezug zu den übrigen Teilen des Gottesdienstes. Ihre Aufgabe war die Darstellung und Vergegenwärtigung des Passionsgeschehens mit dem Ziel eines gedanklich und emotional vertieften Nachvollzugs durch die Zuhörer. Sie war Andachtsmusik.

Über die Entstehung und die erste Aufführung fehlt jede Nachricht. Verschiedene Indizien deuten jedoch nachdrücklich auf das Jahr 1727. Eine weitere Aufführung erfolgte wahrscheinlich 1729. Sicheren Boden betreten wir aber erst mit dem Jahr 1736, in dem der Thomasküster Johann Christoph Rost in seinen Aufzeichnungen – offenbar als Ausnahmefall – die Aufführung einer Passionsmusik „mit beyden orgeln“ festhielt. Dabei kann es sich nur um die Matthäus-Passion gehandelt haben. Für diese Aufführung sind nach den Erkenntnissen der jüngeren Bach-Forschung auch die heute überlieferten Originalquellen entstanden: eine Partitur-Reinschrift Bachs und ein zugehöriger Stimmensatz, beide seit langem Teil der Schätze der Staatsbibliothek zu Berlin. Drei mit dem Berliner Bestand überlieferte Originalstimmen sind nachträglich angefertigt und belegen eine weitere Aufführung im Jahre 1742.

Die Anfertigung der Partitur-Reinschrift und der Aufführungsmaterialien im Frühjahr 1736 war offensichtlich mit einer Neufassung des Werkes verbunden. Von den Originalquellen der vorausgehenden Fassung oder Fassungen hat sich nichts erhalten. Wohl aber ist eine nach 1750 angefertigte Partiturabschrift überliefert, die ein Werkstadium der Zeit vor 1736 festhält. Auch wenn diese Abschrift nicht in allen Details Vertrauen verdient, lässt ein Vergleich mit der Fassung von 1736 erkennen, welche wesentlichen Änderungen Bach damals vorgenommen hat. So zeigt sich, dass die beiden vokal-instrumentalen „Chöre“ des Werkes bis dahin einen gemeinsamen Continuopart hatten und Bach erst 1736 die Konsequenz gezogen hat, beiden Chören auch je eine eigene Continuopartie zuzuordnen. Eine weitere Veränderung betraf den Schluss des 1. Teils der Passion: Hier stand vor 1736 nur ein schlichter vierstimmiger Choralatz mit dem Text „Jesum lass ich nicht von mir“, der 6. Strophe des wohlbekannten Liedes „Meinen Jesum lass ich nicht“ von Christian Keymann (1658). An seine Stelle trat nun die großangelegte Choralfantasie „O Mensch, beweine dein Sünde groß“, die 1725 vorübergehend die Johannes-Passion eingeleitet hatte, aber auch damals schon aus einem früheren Werk übernommen worden war. Neu in der Fassung von 1736 war außerdem Satz 17, die Choralstrophe „Ich will hier bei dir stehen“. Im zweiten Teil der Passion wurde in dem eröffnenden Satz 30 der bis dahin vom Bass gesungene Solopart dem Alt zugewiesen. Und in Satz 56/57 wurde der zuvor für Laute bestimmte instrumentale Obligatpart für Gambe eingerichtet. Möglicherweise war außerdem der Choral-Cantus-firmus des Eingangschors bis dahin nur von der Orgel gespielt worden und wurde erst 1736 zusätzlich mit dem „Soprano in Ripieno“ vokal besetzt.

In den 1742 hinzugekommenen Originalstimmen spiegeln sich Änderungen von unterschiedlichem Gewicht. Eine künstlerische Bereicherung stellt der teilweise substantiell neue Part der obligaten Gambe für die Sätze 34/35 dar. Neu ist außerdem eine beziferte Cembalostimme zum 2. Chor. Allerdings handelt es sich nur um eine Transpositionskopie der Orgelstimme zum 2. Chor ohne deren Cantus-firmus-Partien in den Sätzen 1 und 29. Die Neuanfertigung der Stimme lässt zwei Deutungen zu: Entweder wurde das Cembalo 1742 im Sinne eines Doppelaccompagnements zusätzlich zur zweiten Orgel verwendet oder es diente als Ersatz für diese. Manches spricht für das Letztere. Die zweite fest installierte Orgel der Thomaskirche, die sogenannte Schwalbennest-Organ an der Ostempore, war 1740 abgebaut worden und stand somit 1742 nicht mehr zur Verfügung. Allerdings ist zweifelhaft, ob sie überhaupt jene zweite Orgel der Aufführung von 1736 war, von deren Mitwirkung wir aus der Notiz des Thomasküsters Rost wissen. Die Zweifel gründen sich vor allem auf die große Entfernung zur Hauptempore und die damit für das Zusammenspiel verbundenen akustischen Probleme. Es könnte also durchaus sein, dass die zweite Orgel der Aufführung von 1736 ein eigens aufgestelltes Orgelpositiv war, und es ist weiter möglich, aber keineswegs sicher, dass dieses 1742 nicht mehr zur Verfügung stand. – Neu ist des weiteren 1742 ein zweites Stimmexemplar für den Soprano in ripieno mit dem Cantus firmus der Rahmensätze des 1. Teils der Passion; anscheinend wurde die Stimme 1742 stärker besetzt.

Musikgeschichtlich betrachtet markiert Bachs Matthäus-Passion den Kulminationspunkt einer langen Entwicklung. Der Brauch, in der Karwoche die Leidensgeschichte Jesu nach den vier Evangelisten vorzutragen, reicht in die Anfänge der Christenheit zurück. Wohl schon früh waren die feierlichen Lesungen mit Musik verbunden, und in der mehr als ein Jahrtausend umfassenden Entwicklung waren Komponisten und ausführende Musiker stets aufs Neue bestrebt, mit ihrer Kunst den Worten des Leidensberichts Eindringlichkeit und Gefühlstiefe zu verleihen. Eine zentrale Kunstform, die sich dabei herausbildete, ist die „responsoriale“ Passion, in der die Rollen des Evangelisten und der redenden Personen auf unterschiedliche Sänger verteilt sind und die Gruppenreden vom Chor dargestellt werden, ein Typus, der in der schlichten Satzart Johann Walters, des musikalischen Beraters Martin Luthers, bis in die Zeit Bachs verbreitet war. Doch schon früh genügte dieser Passionstypus offenbar nicht mehr den religiösen und künstlerischen Bedürfnissen. Er wurde vielfältig um- und neugestaltet und dabei bereichert und erweitert um Rahmenchöre und um allerhand Einlagen insbesondere von Liedern und Chorälen, und im frühen 18. Jahrhundert kamen Rezitative und Arien nach italienischem Muster hinzu. Der Typus, der so entstand, wird heute als „oratorische Passion“ bezeichnet.

Kennzeichnend für diesen Passionstypus ist die Verbindung von drei Textebenen: Grundlage ist der Bericht vom Leiden und Sterben Jesu nach einem der vier Evangelisten im Bibelwortlaut. Als zweite Schicht treten frei gedichtete Rezitative und Arien hinzu, die das Geschehen kommentieren, reflektieren und emotional vertiefen. Die dritte Schicht bilden Strophen aus Kirchenliedern, die, teils als Kommentare, teils als Gebete, gleichsam die Stimme der gläubigen Gemeinde verkörpern. Bachs Leipziger Amtsvorgänger Johann Kuhnau hatte 1721 diese Art der Passion an der Thomaskirche eingeführt. Die heute bekannten Leipziger Passionen Bachs nach

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, sieh hier dein Leben“ von Paul Gerhardt 1647 (EG 84); Melodie: 15. Jahrhundert/Heinrich Isaac um 1495
- Satz 15 *Erkenne mich, mein Hüter*: Strophe 5 des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“ von Paul Gerhardt (nach „Salve caput crucentatum“ von Arnulf von Löwen) 1656 (EG 85); Melodie: Hans Leo Haßler 1601
- Satz 17 *Ich will hier bei dir stehen*: Strophe 6 des vorgenannten Liedes
- Satz 19 *Was ist die Ursach aller solcher Plagen*: Strophe 3 des zu Satz 3 genannten Liedes
- Satz 25 *Was mein Gott will, das gscheh allzeit*: Strophe 1 des Liedes von Albrecht von Preußen 1547 (EG 364); Melodie: Claudin de Sermisy 1529
- Satz 29 *O Mensch, beweine deine Sünde groß*: Strophe 1 des Liedes von Sebald Heyden, um 1530 (EG 76); Melodie: Matthäus Greiter 1525
- Satz 32 *Mir hat die Welt trüglich gericht*: Strophe 5 des Liedes „In dich hab ich gehoffet, Herr“ von Adam Reusner 1533 (EG 275); Melodie: Leipzig 1573
- Satz 37 *Wer hat dich so geschlagen*: Strophe 3 des zu Satz 10 genannten Liedes
- Satz 40 *Bin ich gleich von dir gewichen*: Strophe 6 des Liedes „Werde munter, mein Gemüte“ von Johann Rist 1642 (EG 475); Melodie: Johann Schop 1642
- Satz 44 *Befiehl du deine Wege*: Strophe 1 des Liedes von Paul Gerhardt 1653 (EG 361); Melodie: wie Satz 15
- Satz 46 *Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe*: Strophe 4 des zu Satz 3 genannten Liedes
- Satz 54 *O Haupt voll Blut und Wunden*: Strophen 1 und 2 des zu Satz 15 genannten Liedes
- Satz 62 *Wenn ich einmal soll scheiden*: Strophe 9 des zu Satz 15 genannten Liedes

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 betreffenden Sätze der Trauermusik oder die der Matthäus-Passion das Original darstellten. Seit die Forschung das Jahr 1727 für die Entstehung der Passion favorisiert, hat die Prioritätsfrage zwar an Brisanz verloren; bedenkenswert bleibt aber weiterhin, dass Bach für beide Werke auf eine gemeinsame Vorlage zurückgegriffen haben könnte.

Nach dem Tod Bachs geriet ein Großteil seines Œuvres in Vergessenheit. Ein Menschenalter sollte es dauern, bis die Matthäus-Passion 1829 durch die spektakuläre Aufführung der Berliner Singakademie unter der Leitung des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy für die musikalische Öffentlichkeit wiederentdeckt und damit eine Tradition begründet wurde, deren Erben wir heute sind.

* * *

Über die unserer Ausgabe zugrunde liegenden Quellen, die Editionsgrundsätze und Einzelheiten der Textredaktion informiert der Kritische Bericht am Ende dieses Bandes. Unsere Ausgabe schließt sich in der Satz- und weitgehend auch in der Taktzählung² der Neuen Bach-Ausgabe³ an, ebenso übernimmt der Kritische Bericht für die Hauptquellen deren Nomenklatur, so dass der an weiteren Einzelheiten Interessierte sich leicht dort weiterorientieren kann.

Einer Erklärung bedarf unsere Darstellung des Sopranos in ripieno im Eingangschor. 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.

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 Zwischentitel und Rollenbeischriften 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 übernehmen sie daher auch in unsere Ausgabe.

² Abweichend von der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) zählen wir bei Chorälen in Barform die durch Wiederholungszeichen angegebenen Stellenwiederholungen nicht mit.

³ Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion* BWV 244, hrsg. unter Verwendung von Vorarbeiten Max Schneiders von Alfred Dürr, NBA II/5, Notenband Kassel und Leipzig 1972; Kritischer Bericht ebenda 1974.

sich zwar ein Stück weit dem Bach'schen Partiturbild; doch handelt es sich in Wirklichkeit um einen Kompromiss aus Raumgründen: Für ein weiteres System war kein Platz im vorgegebenen Partiturfeld. Ein größeres Partiturformat kam aus verlegerischen Gründen nicht in Frage; zugleich aber sollten der besseren Lesbarkeit halber die Notensysteme nicht kleiner gewählt werden und auch die nur vorübergehend im Satz zusammengeführten Stimmen selbständig notiert bleiben und nicht auf einem System zusammengefasst werden.⁴

Unsere behelfsmäßige Zuordnung des Sopranos in ripieno zur Orgel des 1. Chors sollte also nicht missverstanden werden. Strukturell und ideell steht der Choral-Cantus-firmus außerhalb oder besser gesagt: über der dialogischen Konzeption des Eingangschors. Das sollte auch für Aufführungen heute bestimmend sein. Die Tatsache, dass das Aufführungsmaterial von 1736 nur ein Stimmexemplar für den Sopran in ripieno enthält, lässt im Übrigen vermuten, dass die vokale Ausführung des Cantus firmus damals nicht sozusagen „doppelchörig“ in räumlicher Verbindung mit beiden Organen, sondern nur von einer Stelle aus erfolgte. Möglicherweise gilt dies auch für die veränderten Aufführungsumstände von 1742.

Von aufführungspraktischem Interesse ist die Tatsache, dass die beiden Blockflötenpartien des Satzes 19, „O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz“, die in Bachs Aufführungsmaterial in den Violinstimmen des 1. Chores stehen – also von Bachs Violinisten gespielt wurden –, hier sowohl in den beiden Erstexemplaren als auch in den beiden Dubletten enthalten sind, also offenbar doppelt besetzt waren.

Bei den beiden Arien mit Solovioline, Satz 39, „Erbarme dich, mein Gott“, und Satz 42, „Gebt mir meinen Jesum wieder“, hat Bach in den Stimmen der Violinen die Orchesterbesetzung modifiziert. In beiden Fällen steht der Soloviolinpart im Erstexemplar der Violine I. Damit aber die entsprechende Orchesterstimme durch den Abzug des Soloinstruments nicht klanglich geschwächt wird, erscheint ihr Part nicht nur in der Dublette der Violine I, sondern ausnahmsweise auch im Erstexemplar der Violine II. Dies geht allerdings zu Lasten der Violine II, deren Part nur in dem entsprechenden Zweitexemplar enthalten ist.

Was die Fassungsänderungen des Jahres 1742 betrifft, so wurde gelegentlich die Ansicht vertreten, dass Bach mit dem hinzugefügten Gambenpart der Sätze 34/35 den – vermuteten – Ausfall der zweiten Orgel und ihren Ersatz durch das klangschwächere Cembalo habe kompensieren wollen, im Rezitativ durch den akkordischen Satz, in der Arie durch Duplierung der Basslinie,⁵ die nach der Partitur 1736 für Violoncello bestimmt war. Doch ist dies nicht die einzig mögliche Deutung: Da in dem Rezitativ vom Schweigen die Rede ist, sollte möglicherweise im Sinne einer musikalisch-rhetorischen Bildfigur die Continuo-Begleitung pausieren und durch den akkordischen Satz der Gambe ersetzt werden. Und für die folgende Arie bietet es sich an anzunehmen, dass die Gambe das Violoncello nicht verstärken, sondern ersetzen sollte.⁶

Zur Besetzungsstärke der Aufführungen Bachs erlaubt das erhaltene Quellenmaterial nur Aussagen über die Mindestzahl der beteiligten Musiker. Unter der – hypothetischen – Voraussetzung, dass die Originalstimmen vollständig überliefert sind und dass in Bachs Aufführung jedes Pult mit nur einem Spieler besetzt war, müssten 1742 mindestens 24 Instrumentalisten in Aktion gewesen sein: in jedem Chor zwei Querflötisten, zwei Oboisten (mit Neben-

instrumenten), zwei erste und zwei zweite Geiger (zum Teil zugleich Blockflötisten), ein Bratscher und zwei Continuospieler (Violoncello, Violone) sowie jeweils ein Organist oder Cembalist, außerdem je ein Gambist,⁷ der aber wohl noch anderweitig als Instrumentalist eingesetzt wurde. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass bei der Chöre liegt je ein Exemplar mit den Chor-, Solo- und Soliloquentenpartien der betreffenden Stimme vor. Das Tenor-Exemplar des 1. Chores enthält auch den Part des Evangelisten, das des Basses auch den Part Jesu, ebenso stehen in den Alt- und Tenorstimmen des 2. Chores die Solopartien der beiden falschen Zeugen (Satz 33). Für die Soliloquentenpartien von Ancilla I, II und Uxor Pilati liegt eine gemeinsame Einzelstimme vor, ebenso eine für Judas und Pontifex I und eine weitere für Petrus, Pontifex Kaiphas, Pontifex II und Pilatus. Da diese Partien nicht in die Chorstimmen integriert sind, wurden sie wohl an einzelne andere Mitwirkende ausgegeben. Für die Sopranpartien von Ancilla I, II und Uxor Pilati könnte Bach auf den Sopran in ripieno aus dem 1. Teil der Passion zurückgegriffen haben. Für die Rollen, die aus inhaltlichen Gründen nicht vom Sänger der Worte Jesu übernommen werden konnten, liegen zwei Stimmen in Basslage vor. Bei einer Minimalbesetzung des Sopranos in ripieno mit je einem Sänger pro Stimmblatt müssten demnach 1742 wenigstens zwölf Sänger beteiligt gewesen sein. Die tatsächlichen Zahlen dürften allerdings höher anzusetzen sein, da mit der Möglichkeit gerechnet werden muss, dass sich im Orchester fallweise zwei, bei den Chorsängern vielleicht auch drei Mitwirkende ein Stimmexemplar teilten.⁸

Ein ausdrücklicher Hinweis auf die Mitwirkung des Fagotts, das Bach sonst häufig im Continuo einsetzt, ist in den Quellen der Matthäus-Passion nirgends zu finden. Vielleicht ist es Zufall; vielleicht waren aber auch Bachs Personalressourcen mit dem übrigen erforderlichen Instrumentarium ausgeschöpft. Da die Aufführungspraxis der Zeit Bachs grundsätzlich in der Wahl der Continuo-Instrumente einen weiten Spielraum lässt, bleibt die Hinzuziehung des Fagotts zur Verstärkung und Konturierung der Continuo-Stimme ebenso ins Ermessen des Aufführungsleiters gestellt wie die Ergänzung der Continuo-Gruppe durch Cembalo oder Laute.

Der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz sei für die Erlaubnis zur Edition verbindlich gedankt.

Göttingen, im Frühjahr 2011

Klaus Hofmann

⁴ Eine Ausnahme machen wir nur bei der Unisonoführung der Flöten in T. 22–49, 61–63 und 75–77 des Satzes.

⁵ Alfred Dürr im Kritischen Bericht NBA II/5, S. 116. Konsequenterweise müsste man dann allerdings bei einer Aufführung mit zwei Organen in den Sätzen 34/35 auf die Gambe verzichten.

⁶ Vgl. Klaus Hofmann, „Gedanken zur Instrumentalbesetzung des Satzpaars ‚Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille‘ – ‚Geduld! wenn mich falsche Zungen stechen‘ der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach“, in: *Musik und Kirche* LXII (1992), S. 88–94.

⁷ Oder ein Spieler, der zwischen den Satzpaaren 34/35 und 56/57 vom 2. in den 1. Chor wechselte.

⁸ Auf mehrfache Besetzung von Viola, Violoncello und Violone im 1. Chor deuten die Pluralformen der Instrumentenbezeichnungen in Beischriften Bachs zu den Sätzen 27a und 59. Bei Satz 27a heißt es in der Partitur zu Beginn des Viola-Systems im Sinne eines Colla-parte-Vermerks (der jedoch in den Stimmen nicht ausgeführt ist): „Violoncelli concordant Violis“. Und bei Satz 59 vermerkt Bach in der Partitur zu der Stimmteilung in der Continuo-Gruppe: „pizzicato Violoncelli“. In der autographen (unbezifferten) Continuo-Stimme kehrt der Vermerk in der Form „Violoncelli pizzicato“ bei der oberen Stimme wieder, bei der unteren steht „Violoni“ (ebenso in der apographen Continuo-Dublette). Es liegen jedoch nur eine Viola-Stimme und für Violoncello und Violone zusammen zwei Continuo-Exemplare vor.

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 of the work from the period before 1736. Even if this copy is not reliable in all its details, a comparison with the 1736 version reveals which fundamental alterations Bach made at that time. So, it appears that both the vocal-instrumental "choruses" of the work had a continuo part in common until then, and Bach only decided to assign each chorus its own continuo part in 1736. A further alteration concerned the conclusion of Part 1 of the Passion: here, before 1736, there was just a simple four-part chorale setting the text "Jesum lass ich nicht von mir," the sixth verse of the well-known hymn "Meinen Jesum lass ich nicht" by Christian Keymann (1658). This was now replaced by the large-scale chorale fantasia "O Mensch, bewein dein Sünde groß," which had temporarily introduced the *St. John Passion* in 1725, but even then had been taken from an earlier work. Also new in the 1736 version was movement 17, the chorale verse "Ich will hier bei dir stehen." In movement 30, the opening movement of the second part of the Passion, the solo part, sung until then by the bass, was allocated to the alto. And in movement 56/57 the instrumental obbligato part, previously allocated to the lute, was adapted for the gamba. Possibly in addition, the chorale cantus firmus of the opening chorus had only been played by the organ until then, and was first also scored for voice in 1736 with the "soprano in ripieno."

In the additional original parts from 1742, the alterations are of varying importance. 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 by Rost, the sexton of St. Thomas's. The uncertainty arises particularly because of the considerable distance from the main gallery and the associated acoustic problems for the ensemble. It may well be that the second organ used in the performance of 1736 was a specially brought in positive organ: it is also possible, but not certain, that this was no longer available in 1742. Furthermore, an innovation in 1742 was the second copy of a part for the soprano in ripieno with the cantus firmus of the outer movements of Part 1 of the Passion; apparently in 1742 the part was scored for larger forces.

In music-historical terms, Bach's *St. Matthew Passion* marks the culmination of a long development. The custom of performing Christ's Passion in Holy Week as recounted by the four evangelists stretches back to the beginnings of Christianity. Probably from early on, the solemn readings were combined with music, and in a period of development extending over a millennium, composers and performers were constantly searching for new ways of lending the words of the Passion story an impressiveness and depth of feeling through their art. A major art form which resulted from this was the "responsorial" Passion, in which the roles of the evangelist and the narrating characters were divided between different singers, and the crowd scenes were portrayed by the chorus. This became a genre which, in the simple style of setting by Johann Walter, Martin Luther's musical adviser, flourished until the time of Bach. 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. Bach's predecessor in Leipzig, Johann Kuhnau, had introduced this type of Passion at St. Thomas's Church in 1721. The Leipzig Passions of Bach which are known today – the St. John, St. Matthew and the St. Mark, of which only the libretto survives – belong to this type.

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 funeral music have a relationship as parodies to such movements in the *St. Matthew Passion*. As it was assumed for a long time that the *St. Matthew Passion* was only written in 1729, the question arose whether the movements in question were first written for the funeral music or the *St. Matthew Passion*. Since scholars came to favor the year 1727 for the composition of the Passion, the question of priority has lost some of its potency; nevertheless, it is still worth considering whether Bach may have drawn on a common model for both works.

After Bach’s death a large part of his oeuvre fell into oblivion. It was to be almost a century before the *St. Matthew Passion* was rediscovered in 1829 for the musical public with a spectacular performance by the Singakademie in Berlin, conducted by the young Felix Mendelssohn Bartholdy. This marked the beginning of a tradition to which we are the heirs today.

* * *

The Critical Report at the end of this volume provides information about the sources used as the basis for our edition, the editorial principles and details of the text editing. In the numbering of movements and to a large extent in the measure numbering,³ our edition follows the Neue Bach-Ausgabe⁴; similarly, the Critical Report uses the same 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 appearance of Bach’s full score; yet, in fact, it represents a compromise for reasons of space: there was no space for a further stave in the chosen score layout. A larger score format was discounted for editorial reasons; at the same time, however, we did not want to use smaller sized staves because of legibility, and parts in which the voice leading is only temporarily written in unison should also remain independently notated and not be combined into one stave.⁵

Thus our temporary allocation of the soprano in ripieno to the organ of the first chorus should therefore not be misunderstood. Structurally and spiritually, the chorale cantus firmus stands apart, or, to be more precise, above the dialogue form of the opening chorus. This should also be a determining factor for performances today. The fact that the 1736 performance material only contains one copy of the part for the soprano in ripieno leads us to assume that the vocal performance of the cantus firmus did not take place at that time in “double chorus,” in a spatial connection to both organs, but was sung from just one place. This may also apply to the different performance conditions of 1742.

An interesting aspect relating to performance practice is the fact that the two recorder parts in movement 19, “O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz,” which are included in the violin parts of the first chorus in Bach’s performance material (that is to say, they were played by Bach’s violinists) are included in the two first copies as well as in both the duplicate parts; that is, they were evidently scored 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) we have not counted the verse repetitions in the chorales in verses where these are indicated with repeat marks.

⁴ Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion BWV 244*, ed. using Max Schneider’s preliminary work, by Alfred Dürr, NBA II/5, Music text, Kassel and Leipzig, 1972; Critical Report *ibid.* 1974.

⁵ We have made an exception only with the unison writing for the flutes in mm. 22–49, 61–63, and 75–77 of the movement.

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 in the alto and tenor parts of the second chorus, the solo parts of the two false witnesses (movement 33). For the soliloquist roles of Maid I, II and Pilate's wife there is a combined single part, likewise one for Judas and Pontifex I and a further one for Peter, High Priest Caiphas, High Priest II and Pilate. As these roles are not integrated into the choral parts, they were probably given to other individual performers. For the soprano parts of Maid I, II and Pilate's wife, Bach may have drawn on the soprano in ripieno from Part 1 of the Passion. For the roles which could not be performed by the singer

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 the bassoon for strengthening and shaping the continuo part is at the discretion of the conductor of the performance, as is the augmenting of the continuo group by harpsichord or lute.

Sincere thanks to the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz for permission to publish this edition.

Göttingen, spring 2011
Translation: Elizabeth Robinson

Klaus Hofmann

⁶ Alfred Dürr in the Critical Report NBA II/5, p. 116. To be consistent one should therefore forego the use of the gamba in a performance with two organs in movements 34/35.

⁷ See Klaus Hofmann, "Gedanken zur Instrumentalbesetzung des Satzpaars ‚Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille‘ – ‚Geduld! wenn mich falsche Zungen stechen‘ der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach", in: *Musik und Kirche* LXII (1992), pp. 88–94.

⁸ Or a player who moves from the second chorus to the first chorus between the pairs of movements 34/35 and 56/57.

⁹ Bach's use of the plural forms of instrument names for viola, violoncello and violone in the first choir in movements 27a and 59 indicates that several instruments should be used. In movement 27a in the full score, the marking "Violoncelli concordant Violis" is found at the beginning of the viola stave as a *colla parte* instruction (which, however, is not contained in the parts). And in movement 59, Bach marked "pizzicato Violoncelli" in the full score, relating to the division of parts in the continuo group. In the autograph (unfigured) continuo part, the marking recurs in the form "Violoncelli pizzicato" in the upper part, whereas the lower part contains "Violoni" (as in the autograph continuo duplicate). However, there is only one viola part, and two continuo copies for violoncello and violone together.

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 tient 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 matériau d'orchestre au printemps 1736 était manifestement liée à une nouvelle version de l'œuvre. Rien n'a été conservé des sources originales de la ou des versions précédentes. Mais une copie de la partition faite après 1750 a été conservée qui retient un stade de l'œuvre d'avant 1736. Même si cette copie n'est pas fiable dans tous les détails, une comparaison avec la version de 1736 permet de voir quelles modifications essentielles Bach a entrepris à l'époque. Il s'avère que les deux « chœurs » vocaux et instrumentaux de l'œuvre possédaient jusque là une partie de continuo commune et que Bach ne tira la conséquence qu'en 1736 de doter chaque chœur d'une propre partie de continuo. Un autre changement concerne la conclusion de la 1^{ère} partie de la Passion : on n'avait ici avant 1736 qu'un simple choral à quatre voix sur le texte « Jesum lass ich nicht von mir », la 6^{ème} strophe du chant connu « Meinen Jesum lass ich nicht » de Christian Keymann (1658). Il est désormais remplacé par la fantaisie sur choral de grandes dimensions « O Mensch, bewein dein Sünde groß » qui avait servi d'introduction provisoire à la *Passion selon saint Jean* de 1725, mais qui avait déjà elle-même été reprise d'une œuvre antérieure. La version de 1736 apporte en outre comme élément nouveau le Mouvement 17, la strophe du choral « Ich will hier bei dir stehen ». Dans la deuxième partie de la Passion, la partie soliste chantée jusque là par la basse dans le Mouvement d'ouverture 30 est confiée à l'alto. Et dans les Mouvements 56/57, la partie obligée instrumentale destinée auparavant au luth est remaniée pour la gambe. Il est possible en outre que le cantus firmus du chœur d'entrée choral 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 double accompagnement en plus du deuxième orgue soit il le remplaçait. Maint détail parle en faveur de cette deuxième possibilité. Le deuxième orgue fixe de l'église de Saint-Thomas, le dit orgue en nid d'hirondelle sur la tribune Est avait été enlevé en 1740 et n'était donc plus disponible en 1742. On peut toutefois douter qu'il s'agisse bien de ce deuxième orgue de la représentation de 1736 dont nous connaissons la participation grâce aux notes du sacristain Rost de Saint-Thomas. Les doutes sont nourris surtout par la grande distance à la tribune principale et les problèmes acoustiques liés ainsi au jeu d'ensemble. Il pourrait bien se faire que le deuxième orgue de la représentation de 1736 ait été un positif dressé spécialement à cette occasion et il est en outre possible mais en aucun cas sûr que celui-ci n'ait plus été à disposition en 1742. – Un élément nouveau de 1742 est en outre un deuxième exemplaire de partie pour le soprano in ripieno avec le cantus firmus des mouvements extrêmes de la 1^{ère} partie de la Passion ; cette partie possédait apparemment une distribution plus importante en 1742.

Sur le plan historique musical, la *Passion selon saint Matthieu* de Bach marque le point culminant d'une longue évolution. La coutume de représenter au cours de la semaine sainte le récit de la Passion de Jésus selon les quatre évangélistes remonte aux sources de la chrétienté. Très tôt déjà, les lectures solennelles étaient liées à la musique et au cours d'une évolution de plus d'un millénaire, compositeurs et musiciens avaient toujours aspiré à conférer par leur art grandeur et profondeur émotionnelle au récit de la Passion. Une forme artistique centrale 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 Luther, 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 libres de récitatifs et d'arias qui commentent, reflètent et donnent au déroulement une profondeur émotionnelle. Le troisième niveau est constitué de strophes de chants d'église qui, tantôt commentaires, tantôt prières, incarnent pour ainsi dire la voix de l'assemblée des croyants. Johann Kuhnau, prédécesseur de Bach à Leipzig, avait introduit ce type de la Passion

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. Il ne faut pas exclure non plus le fait que certaines arias soient parodiées. On ne connaît toutefois aucun modèle. Un problème d'un type particulier qui a fait l'objet d'innombrables débats dans la recherche résulte du fait que Bach a utilisé manifestement pour une grande part la musique de la *Passion selon saint Matthieu* pour la musique funèbre destinée aux funérailles de son maître d'alors, le prince Leopold von Anhalt-Köthen en mars 1729. Nous ne possédons certes que le texte de cette musique funèbre ; mais comme le montre la comparaison des poèmes, dix mouvements de la musique funèbre étaient en rapport parodique à ceux de la *Passion selon saint Matthieu*. Comme on supposa pendant longtemps que la *Passion selon saint Matthieu* n'avait été écrite qu'en 1729, il en résulta la question de savoir si les mouvements correspondants de la musique funèbre étaient l'original ou ceux de la *Passion selon saint Matthieu*. Depuis que la recherche favorise l'an 1727 pour la genèse de la Passion, la question de la priorité a perdu certes de son importance ; mais il reste cependant remarquable que Bach pourrait avoir eu recours à un modèle commun pour les deux œuvres.

À la mort de Bach, une grande partie de son œuvre tombe dans l'oubli. Un siècle devait s'écouler jusqu'à ce que la *Passion selon saint Matthieu* soit redécouverte pour le grand public en 1829 grâce à la spectaculaire représentation de la Berliner Sing-Akademie sous la direction du jeune Félix Mendelssohn Bartholdy, fondant ainsi une tradition 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'intéresse 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. C'est à juste titre que la Nouvelle Édition Bach a donc doté la partie d'une propre portée au début de la partition qui n'appartient à aucun des deux chœurs vocaux et instrumentaux. Contrairement à la Nouvelle Édition Bach, notre partition range la partie au déchant de l'orgue du 1^{er} chœur. En renonçant à une propre portée pour le cantus firmus vocal, elle se rapproche certes un peu de l'aspect de la partition de Bach ; mais il s'agit en réalité d'un compromis pour des raisons de place : il n'y avait pas de place pour une autre portée dans l'espace prévu de la partition. Un format de partition plus grand n'était pas envisageable pour des raisons d'édition ; mais en même temps, les portées ne devaient pas être plus petites pour assurer une bonne lisibilité et les parties conduites ensemble à titre seulement provisoire dans le mouvement doivent rester notées de manière autonome et ne sont pas réunies sur une portée.⁵

Notre attribution provisoire du soprano in ripieno à l'orgue du 1^{er} chœur ne devrait donc pas être mal interprétée. Structuellement et idéalement, le cantus firmus choral est en dehors ou mieux encore au-dessus de la conception en dialogue du chœur d'entrée. Cela devrait être également déterminant pour des représentations aujourd'hui. Le fait que le matériau d'exécution de 1736 ne contient qu'un exemplaire de voix pour le soprano in ripieno laisse en outre supposer que l'exécution vocale du cantus firmus n'était pas faite à l'époque pour ainsi dire « à double chœur » en relation spatiale 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 une documentation hymnologique.

³ À la différence de la Nouvelle Édition Bach (NBA), nous ne comptons pas dans les chorals en barform les répétitions des stollen indiquées par des signes de reprise.

⁴ Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion BWV 244*, éd. avec le concours des travaux préliminaires de Max Schneider par Alfred Dürr, NBA II/5, volume musical, Kassel et Leipzig, 1972 ; Apparat critique ibidem, 1974.

⁵ Nous ne faisons une exception qu'à la conduite à l'unisson des flûtes mes. 22–49, 61–63 et 75–77 du mouvement.

premiers exemplaires que dans les deux doublettes ; elles étaient donc manifestement à double distribution.

Dans les deux arias avec violon solo, Mouvement 39 « Erbarme dich, mein Gott » et Mouvement 42 « Gebt mir meinen Jesum wieder », Bach a modifié la distribution orchestrale dans les parties des violons. Dans les deux cas, la partie de violon solo figure dans le premier exemplaire du Violon I. Mais afin que la partie d'orchestre correspondante ne soit pas affaiblie sur le plan sonore par le retrait de l'instrument soliste, sa partie figure non seulement dans la doublette du Violon I, mais exceptionnellement aussi dans le premier exemplaire du Violon II. Ceci est cependant aux dépens du Violon II, dont la partie n'est contenue que dans le second exemplaire correspondant.

En ce qui concerne les modifications de la version de l'an 1742, on a parfois pensé que Bach avait voulu compenser avec la partie de gambe ajoutée des Mouvements 34/35 la perte – supposée – du deuxième orgue et son remplacement par le clavecin de sonorité plus faible, dans le récitatif par la composition en accords, dans l'aria par doublement de la ligne de basse⁶ qui était destinée au violoncelle d'après la partition de 1736. Mais ce n'est pas la seule interprétation possible : étant donné que dans le récitatif, il est question du silence, l'accompagnement du continuo devait peut-être faire une pause dans le sens d'une figure imagée musicale et rhétorique et être remplacée par la composition en accords de la gambe. Et pour l'aria suivante, on est en droit de supposer que la gambe ne devait pas renforcer le violoncelle mais le remplacer.⁷

En ce qui concerne l'importance de la distribution dans les représentations de Bach, les sources conservées ne permettent de tirer des conclusions que sur le nombre minimum des musiciens exécutants. À la condition – hypothétique – que les parties originales soient intégralement conservées et que dans la représentation de Bach, chaque pupitre ne soit distribué qu'avec un seul exécutant, au moins 24 instrumentistes devraient avoir joué en 1742 : dans chaque chœur deux joueurs de flûte traversière, deux hautboïstes (avec instruments accessoires), deux premiers violons et deux seconds violons (parfois en même temps flûtistes à bec), un alto et deux joueurs de continuo (violoncelle, violone) ainsi qu'un organiste ou claveciniste, en outre un gambiste respectif⁸ mais qui était aussi bien employé ailleurs comme instrumentiste. Il existe pour les voix de soprano, alto, ténor et basse des deux chœurs respectivement un exemplaire avec les parties chorales, solistes et les parties de soliloquentes de la partie concernée. L'exemplaire du ténor du 1^{er} chœur contient aussi la partie de l'évangéliste, celui de la basse la partie de Jésus, de même que figurent dans les parties d'alto et de ténor du 2^{ème} chœur les parties solistes des deux faux témoins (Mouvement 33). Il existe une partie commune pour les parties de soliloquentes d'Ancilla I, II et Uxor Pilati, de même qu'une pour Judas et Pontifex I et une autre pour Pierre, Pontifex Kaïphas, Pontifex II et Pilate. Comme ces parties ne sont pas intégrées dans les parties chorales, elles furent sans doute distribuées à d'autres exécutants isolés. Pour les parties de soprano d'Ancilla I, II et Uxor Pilati, Bach pourrait avoir recouru au soprano in ripieno de la 1^{ère} partie de la Passion. Pour les rôles qui pour des raisons de contenu ne pouvaient pas être tenus par le chanteur des paroles de Jésus, il existe deux parties dans le registre grave. Pour une distribution minimale du soprano in ripieno avec respectivement un chanteur par pupitre, on devrait donc avoir eu au moins douze chanteurs en 1742. Les chiffres réels devraient toutefois être plus élevés, étant donné qu'il faut tenir compte de la possibilité que selon le cas, deux

exécutants à l'orchestre, peut-être même trois chez les choristes se partageaient une partition.⁹

Un indice patent de la participation du basson que Bach utilise souvent au continuo ne figure nulle part dans les sources de la *Passion selon saint Matthieu*. Peut-être est-ce un hasard ; mais peut-être que les ressources de Bach en personnel étaient épuisées avec les autres instruments nécessaires. Étant donné que la pratique d'exécution au temps de Bach laisse foncièrement beaucoup de marge dans le choix des instruments de continuo, un ajout du basson pour renforcer et de dessiner la partie de continuo est autant à l'appréciation du chef de la représentation que le complément du groupe de continuo par le clavecin ou le luth.

Tous nos remerciements à la Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz pour l'autorisation d'édition.

Göttingen, printemps 2011
Traduction : Sylvie Coquillat

Klaus Hofmann

⁶ Alfred Dürr dans l'Apparat critique NBA II/5, p. 116. On devrait toutefois de manière conséquente renoncer à la gambe dans une représentation avec deux orgues aux Mouvements 34/35.

⁷ Cf. Klaus Hofmann, « Gedanken zur Instrumentalbesetzung des Satzpaars ‚Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille‘ – ‚Geduld! wenn mich falsche Zungen stechen‘ der Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach », dans : *Musik und Kirche* LXII (1992), p. 88–94.

⁸ Ou un exécutant qui passait du Chœur 2 au Chœur 1 entre les couples de mouvements 34/35 et 56/57.

⁹ Les formes plurielles des désignations d'instruments dans les notes de Bach pour les Mouvements 27a et 59 renvoient à une distribution à plusieurs joueurs de l'alto, du violoncelle et du violone au Chœur 1. Au Mouvement 27a figure dans la partition au début de la portée d'alto dans le sens d'une mention colla parte (qui n'est cependant pas réalisée dans les parties) : « Violoncelli concordant Violis ». Et au Mouvement 59, Bach note dans la partition pour la division des voix au groupe de continuo : « pizzicato Violoncelli ». Dans la partie de continuo autographe (non chiffrée), la mention revient sous la forme « Violoncelli pizzicato » à la voix aiguë, à la voix grave figure « Violoni » (de même que dans la doublette de continuo apographe). Il n'existe cependant qu'une partie d'alto et deux exemplaires de continuo pour violoncelle et violone ensemble.

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

The musical score is divided into two main sections: **Chorus primus** (top) and **Chorus secundus** (bottom). Each section includes staves for Flauto traverso I & II, Oboe I & II, Violino I & II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organ/Continuo/Violoncello/Violone. The organ part includes a 'Rückpositiv: Sesquialtera' section. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the center of the score. At the bottom of the organ part, there are fingering and ornamentation markings: 8/4/2, 7/4/2, 7/4/#, 6/4, 5/4, 3, 5, 4, 7/4, 8/3.

4

I

Fl I

Fl II

Ob I

Ob II

VII

VI I

Va

Soprano in ripieno

Org, Cont

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

II

Fl I

Fl II

Ob I

Ob II

VII

VI I

Va

Org, Cont

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

8

I

7 5 — 7 # — # — [4] 8 7 7# 6 5 4 4# 8
4 4 4 4 5 4 4# 3
2+ 2+

II

7 5 [—] 7 [—] # [-] [4] 8 7 7# 6 5 4 4# 8
4 4 4 4 5 4 4# 3
2+ 2+

12

I

II

8 7 7# — 6 5 6 8# 6 7

4 4 4 — 4 # 4 5# 4 7

2 2 # — 4 # 4 5# 4 7

8 7 7# — 6 5 6 8# [—] 6 7 7

4 4 4 — 4 # 4 5# [—] 6 7 #

2 2 # — 4 # 4 5# [—] 6 7 #

16

I

tr mf

Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,

Kommt, kommt, kommt, kommt, ihr

Töchter, helft klagen, kommt, ihr

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

II

6h 7 5 6 4 5

19

I

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

— ihr Töch - ter, helft mir kla -

Töch - ter, helft mir kla - en, he mir - gen, kommt, ihr Töch - ter,

Töch - ter, helft mir kla - gen, k — ih Töch - ter, helft mi

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

II

22 Fl I, II *

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

9 8 6 # 7 7 7 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 über den Noten auf die erste, diejenigen unter den Noten auf die zweite Flöte. / When the two flutes are notated together on one staff, the articulation marks and ornaments indicated above the staff refer to flute I, whereas those indicated beneath the staff refer to flute II.

25

I

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

Org, Cont

7 7 5 6 7^b # 6 7^b

II

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

Org, Cont

28

I

Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, kommt, — ihr Töch - ter, helft mir

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

Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, kommt, — ihr Töch - ter helft mir

Lamm, se - het den Bräu - ti - gam, seht ihn als wie ein Lamm, kommt, — ihr Töch - ter, helft mir

Soprano in ripieno

Org. Cont

O Lamm Got -

6 5h 6

II

Wen? Wie?

Wen? Wie?

Wen? Wie?

Wen? Wie?

Org. Cont

34

I

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

am Stamm des Kreu - zes schlach -

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

II

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

37

I

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!

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

II

Wie?

Wie?

Wie?

Wie?

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

41

I

mf

tr

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

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

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

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

7 5 7 # 6 7 4 6 7 4

II

mf

Was?

Was?

Was?

Was?

Was?

Was?

7 5 4 # 7

47

I

- het die_ Ge-duld, _____ se - het, seht die_ Ge-duld, se - het, seht die_ Ge-
 _____ die Ge-duld, se - het die_ Ge - duld, _____ se - het, seht die Ge-duld, se - het, seht die Ge-
 duld, se - - het die Ge-duld, se - het, seht die Ge-duld, - het, seht Ge-
 _____ se - het, se - het die_ Ge-duld, se - het, seht die Ge-duld se - seht die Ge-

wie wohl du rest ver-ach - - -

7 7 7 7 6 6 6
 4 5

II

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

50 Fl I

Fl II

I

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,

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

tet:

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

II

Fl I

Fl II

Was?

Was?

Was?

Was?

Was?

Was?

6 6 f 8 4 2 7 4 2

I

II

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

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

I

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

9 8 6 6 6 6 5 4 2 6 4 2 7 6 5 4 2 6

II

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

9 8 6 6 6 6 5 4 2 6 4 2 7 6 5 4 2 6

64 Fl I

Fl II

seht, seht

seht, seht

seht, seht

seht, seht

sonst müss - ten

Fl I

Fl II

Fl I

Fl II

Fl I

Fl II

Fl I

Fl II

Fl I

Fl II

Wo-hin, wo-

Wo-hin,

Wo-hin,

Wo-hin,

Wo-hin,

I

auf uns-re Schuld, auf uns-re Schuld;
 auf uns-re Schuld, auf uns-re Schuld;
 auf uns-re Schuld, auf uns-re Schuld;
 auf uns-re Schuld, auf uns-re Schuld;

wir ver-za-gen.

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

II

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

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

75 Fl I, II

Kreuzeselbertragen, sehet ihn aus Lieb und Huld, aus Lieb und
 sehet ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuzeselbertragen, aus
 sehet ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuzeselbertragen, sehet ihn aus
 Holz zum Kreuzeselbertragen

Sopr

Er - - - - - n - - - - - ser, o Je - - - - -

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

Fl I, II

Kreuzeselbertragen, sehet ihn aus Lieb und Huld, aus Lieb und
 sehet ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuzeselbertragen, aus
 sehet ihn aus Lieb und Huld Holz zum Kreuzeselbertragen, sehet ihn aus
 Holz zum Kreuzeselbertragen gen, Holz zum Kreuzeselber

Er - - - - - n - - - - - ser, o Je - - - - -

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

78 Fl I

Fl II

I

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 - ber tra -

su, o Je - - - su!

6 6 5 6 9 8 6 4 9 [8] 6 [5] 4 [- - -]

5 4 2

II

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

6 6 5 6 6 9 8 6 5 9 8 5 6 [- - -]

5 4 2

I

gen! Kommt, ihr Töch - ter, helft mir kla -
 gen! Kommt, _____ ihr Töch - ter, helft mir kla - gen, kommt, ihr
 gen!
 Kommt, _____
 Org, Cont
 7 7 |# 4| 8 7 6 5
 5 7 |# 4| 4 4 4 4
 2 2

II

gen! Kommt, ihr Töch - ter, helft mir kla -
 gen! Kommt, _____ ihr Töch - ter, helft mir kla - gen, kommt, ihr
 gen!
 Kommt, _____
 Org, Cont
 7 7 |# 4| 8 7 7# 6 5
 5 7 |# 4| 4 4 # 4 4
 2 2

I

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

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

kla - gen! Wen? Wie? ... als wie ein Lamm!

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

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:

Ihr

wis - set nach zwei Ta - gen Os - tern wird, und des Men - schen Sohn wird

ü - ber - ant - wor - tet wer - den, dass er ge - kreu - - - zi - get wer - de.

6 7 \sharp 6 5 \flat 4 3 5 \sharp 6 5 \sharp

* Die Sammelbezeichnung „Continuo“ schließt im Folgenden die Orgel ein. Diese wird nur gesondert genannt, wo sie mit einem Obligatpart beteiligt ist (Satz 29).
 The collective designation “Continuo” includes the organ. The latter instrument is only designated separately when it participates with an obligato part (mvt. 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-

6 # 6 # 6 # - 6 6

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

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

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

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

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

4a. Evan- ta

I

Tenore
Evangelista

Continuo

ver-samm-le-ten sich die Ho-hen-pries-ter und Schrift-ge-lehr-ten und die

6

3

Äl-tes-ten im Volk in den Pa-last des Ho-hen-pries-ters, der da hieß Ka-i-phas, und hiel-ten Rat, wie sie

6 # 6

6

Je-sum mit Lis-ten grif-fen und tö-te-ten. Sie spra-chen a-ber:

4b. Chorus

9

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

Alto

Tenore

Basso

Continuo

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

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

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

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

4 2 6 6 5 6 6 5

6 4 2 6 5 3 6 6 5

12

I

ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf - - - - ruhr wer - de im Volk!

ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf - - ruhr, ein Auf - - - - ruhr wer - de im Volk!

ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf - - - - ruhr wer - de im Volk!

ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf - - - - ruhr wer - de im Volk!

6 6 6 6 6 7 8

tr

tr

tr

II

wer - de, ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf - - - - ruhr wer - de im Volk!

wer - de, ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf - - - - ruhr wer - de im Volk!

Fest, ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf - - - - ruhr wer - de im Volk!

Fest, ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Auf - - - - ruhr wer - de im Volk!

6 6 6 6 6 7 8

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 2

6 5b 6

20

Haupt, da er zu Ti - sche saß. Da das sei - ne Jün - ger sa - hen, w den s... il - lig und

b 4 2 4

6 4 5 # 8

4d. Chorus

I

23

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

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

Alto

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

Tenore

Ev. Chorus

spra - chen: Wo - zu die - net die - ser Un - rat, wo - zu, wo - zu, wo - zu, wo - zu die - net die - ser

Basso

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

Continuo

6 6 6 6 # 6 6 5 6 6 6

26

Un-rat? Die-ses Was-ser hät-te mö-gen teu-er ver-kauf't und den Armen ge-ge-ben

Un-rat? Die-ses Wasser hät-te mö-gen teu-er ver-kauf't und de Armen ge-ge-ben

Un-rat? Die-ses Wasser hät-te mögen teuer ver-kauf't und den Ar - - men ge - ben

Un-rat? Die-ses Wasser hät-te mögen teuer ver-kauf't und den Ar - ge - ge - ben

6 6 6 6 6 6

4 4 5b 5 5b

30

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

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

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

wer - den, die-ses Was-ser hät-te mö - gen teu - er ver-kauf't und den Ar - - men ge-ge-ben wer - den.

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

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

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 ein gut Werk an mir ge-

5 5 6 6 4 3 8 7b 6

38

tan. Ar

en bei euch, mich a-ber habt ihr nicht al-le-zeit. Dass sie dies Was-ser

b 7 4 b 4 2 6 6 7 # b

42

hat auf mei-nen Leib ge-gos-sen, hat sie ge-tan, dass man mich be-gra-ben wird. Wahr-lich, ich sa-ge euch: Wo dies E-van-ge-li-

6 7b 6 6b [6#] 7 #

46

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

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

5. Recitativo

I

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Alto

Continuo

pizzicato

Du lie- ei-land, du, wenn der - ne Jün-ger tö-richt strei-ten, dass

die - ses from-me Weib mit Sal-ben dei-nen Leib zum Gra-be will be - rei - ten, so

las-se mir in-zwi-schen zu, von mei-ner Au-gen Trä-nen-flüs-sen ein Was-ser auf dein Haupt zu gie-ßen!

4 2 6 5 6 5 6 5 7 4 6

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

6. Aria

I

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Alto

Continuo

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

9

Buß und Reu, Buß und Reu knirscht das

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

18

Sün - den - herz zwei,

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

27

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

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

36

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

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

45

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

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

54

- da den - herz zwei,

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

63

dass die Trop - fen mei - ner

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

Fine *p*

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

81

ren, _____ die - - - fer - mei - ner

f *p*

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

89

Zäh - neh - me _____ Spe - ze - rei, treu - er Je - - - - - su,

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

98

dir - - - ge - bä - ren, treu - er Je - su, treu - - - er Je - su, dir - - - ge - bä - ren.

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

Da capo

7. Evangelista, Judas

I

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

Basso Judas

Continuo

4

sprach: Judas Und sie bo - ten ihm drei - ßig

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

7

8

Sil - ber - lin - ge. Und von dem an such - te Ge - le - gen - heit, da er ihn ver - rie - te.

8. Aria

II

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

6

Blu - te nur,

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

11

blu

blu - te nur, du lie-bes Herz, blu - te nur, du lie-bes Herz, blu - te nur, du lie-bes

7 # 7 # # 6 # 5 6

16

Herz, blu - te nur, du lie-bes Herz, blu - te nur, du lie-bes Herz, blu - te nur, du lie-bes

6 6 # 5 6 - 6 6 6 6 7 9 6 6 6 7 8 6 6 6 6 6 6 5
[4] 4 4 5 5 # 4 5 4 3

21

Herz!

f 7 5
4 3
2

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

27

Ach, ein Kind, das du er-zo-gen, das aus dei-ner

Fine *p*

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

32

Brust ge-so-gen, droht den Pfl-e-ger zu er-mor-den, denn es ist zur Schlan-ge wor-den,

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

37

ach, ein Kind, das du er-zo-gen, das aus dei-ner Brust ge-so-gen, droht den Pfe-ger zu er-

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

5 5 5 5 5 5 4 3 5 4 3 4 3

42

mor-tal, denn es ist zur Schlan-ge wor-den.

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

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

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Da capo

9a. Evangelista

I

Tenore Evangelista

A-ber am ers-ten Ta-ge der sü-ßen Brot tra-ten die Jün-ger zu Je-su und spra-chen zu ihm:

Continuo

6 7 6

9b. Chorus

I

4

Flauto traverso I
Oboe I

Flauto traverso II
Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Wo, wo, wo willst du, dass wir dir be-rei-ten, das Os-ter-lamm zu

Wo, wo, wo willst du, dass wir dir be-rei-ten, das Os-ter-lamm zu

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

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



6

6 4

7h

6 5h

5

8

9

Fl

Ob

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

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

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

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

9 6 6 6 6 6 6 5

5 5



9c. Evangelista, *Jesus*

I

15

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-gen: Mei-ne Zeit ist

19

Evangelista

Und die Jün-ger tä-ten, wie ih-nen Je-sus be-foh-len

hier will bei t... mit mei-nen Jün-gern.

23

hat-te, und be-rei-te-ten das Os-ter-lamm. Und am A-bend satz-te er sich zu Ti-sche mit 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 p 5b 7b 6 5b 7b 6 4 4b b

9d. Evangelista

I

30

Tenore Evangelista

Und sie wur-den sehr be - trübt und hu- an, ein li-che n - ter ih - nen, und sag - ten zu

Continuo

b 7b 5b

9e. Chorus

I

33

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

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

Alto

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

Ev. Chorus

Tenore

ihm: Herr, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs, bin ichs, Herr, bin ichs, bin ichs?

Basso

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

Continuo

b 7 7 7b 7b 7 7b 7b 7b 7b 7 7 7 7b 6b 9 6 b 4

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 7 6 6 4 2

5

bun - den in der Höll. Die Gei - ßeln und die Ban - - den und

bun - den in der Höll. Die Gei - ßeln und die Ban - - den und

bun - den in der Höll. Die Gei - ßeln und die Ban - - den und

bun - den in der Höll. Die Gei - ßeln und die Ban - - den und

5 6 6 5 6 6 5 6 5 4 b

9

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

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

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

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

6 5 6 5 9 6 4 b 7 6b 6 5 6 7 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-chet, der wird

6 5b p 6b

4

mich ver-ra-ten, wie von ihm ge-schrie-ben ste-het; doch we-he dem Men-schen, durch

6 4 2 b 6b 5b 6 5b

8

wel-chen des Men-schen Sohn ver-ra-ten wird! Es wä-re ihm bes-ser, dass der-sel-bi-ge Mensch noch nie ge-bo-ren wä-re.

7b b 6b 6 5b

12

Evangelista

Da ant - wor - te - te Ju - das, der ihn ver - riet, und sprach:

Evangelista

Er sprach zu ihm:

Judas

Bin ichs, Rab - bi?

Jesus

Du sa - gests.

16

Evangelista

Da sie a - ber a - ßen e - s Brot, dan - ke - te und sprach und gabs den Jün - gern und sprach:

Jesus

Neh - met,

20

Evangelista

Und er nahm den Kelch und dan - ke - te, gab ih - nen den und sprach:

es - set, das ist mein Leib.

24

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

p 6 6 5 4 3 6 7b 6 6 7 6 6 6 6 # 7

29

für vie-le zur Ver-ge-bung der Sün-de Ich sa-ge_euch: Ich wer-de von nun an nicht mehr von die-sem Ge-

6 4 # 6 6 4 7 4 8 7 6 6 5 6 4 5 2 2 #

34

wächs des Wein-stocks trin-ken bis an den Tag, da ichs neu-trin-ken wer-de mit euch in mei-nes Va-ters Reich.

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

12. Recitativo

I

Oboe d'amore I *p*

Oboe d'amore II *p*

Soprano

Continuo *p*

Wie - wohl — mein Herz in Trä - nen schwimmt, dass

Je - - sus_ von mir Ab-schied nimmt, so macht mich sein Tö - ta-m t er-fre Sein Fleisch und Blut, o

Kost ver-macht er mir in mei-ne Hän - de. Wie er es auf der

Welt mit de - nen Sei - nen nicht bö - se kön-nen mei-nen, so liebt — er — sie bis an das En-de.

13. Aria

I

Oboe *d'amore* I

Oboe *d'amore* II

Soprano

Continuo

5

Ich will an m Her - ze schen - ken, sen -

9

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

13

ich will dir mein Her - ze schen - ken, sen - ke - dich, mein Heil, hi - nein, ich

17

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

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

21

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

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

25

f *tr* *tr*

f 6 6 5 \flat 4 6 6 7 6 5 7 5 6 5 7 \sharp 5

29

Ich - - will mich in dir - - ver - sen - ken, -

p *tr* *p* *p* *Fine* *p*

6 5 \sharp 4 2 6 5 4 6 *Fine* *p* 7 4 2 9 #

33

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

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

37

- mel sein,

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

41

i will mich in dir, in dir ver-sen-ken, ist dir gleich die Welt zu

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

45

klein, ei, so sollst du mir allein mehr, mehr als Welt und Him - mel sein.

- 6 5 5 # 6 6 7 7

Da capo

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.

4

Da sprach Je - sus zu ih - ren

die - ser Nacht wer - det ihr euch al - le är - gern an mir.

7

vivace

vivace

Denn es ste - het ge-schrie-ben: Ich wer-de den Hir-ten schla-gen, und die Scha - fe der Her - de wer-den sich - 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 6 5 6 6 5 7

4 4 # 6 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 mich an! Dein Mund hat mich ge-
Von dir, Quell al-ler Gü-ter, ist mir viel Guts ge-tan.

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

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

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

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

5 5 5 4 #

6

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

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

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

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

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

4 3 5 4 #

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-ger-ten, so

6 4 # 7h

4

Evangelista

Je-sus sprach zu ihm:

Jesus

will ... är-g

Wahr-lich, ich sa - ge dir: In die-ser Nacht,

6 7 # 6 5h

8

Evangelista

Pe-trus sprach zu ihm:

Petrus

e - he der Hahn krä-het, wirst du mich drei-mal ver-leug-nen. Und wenn ich mit dir ster-ben

6 4 2 6 6 # 6 6

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 b 5b 6b 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 nicht!
 Von dir will ich nicht ge - hen, wenn dir dein Her - ze bricht. Wenn dein Herz wird er -

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

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

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

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

6

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

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

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

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

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

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-gern:

6 *p*

4

Evangelista

Jesus

Und nahm zu sich Pe-trum und

Set - dass ich in ge - he und be - - - te.

6 6b 6 6 5 3 *f* 6 4 2

8

die zween Söh-ne Ze-be-dä - i und fing an zu trau - ern und zu za-gen. Da sprach Je-sus zu ih-nen:

Jesus

Mei-ne

5 7b 6b 4b 3 7 6 5 *p*

12

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

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

Chorus I

Chorus II

Soprano Violino I

Alto Violino II

Tenore Viola

Basso

Continuo

O Schmerz! Hier zit-tert das ge-quäl-te Herz; wie sinkt es

pp 7^h 6^b 5 6^b 7^h 7^h 5 7^h 5

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

* 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?

I

führt ihn vor... Da ist kein Trost, kein Hel-fer nicht.

II

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

14

Er lei - - - det al - le Höl - len - qua - len, er soll vor frem - -

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

II

schla - gen;
VI tr
schla - gen;
Va
schla - gen;
schla - gen;
schla - gen;

6 5
4 3

I

den Raub

9b 8 7

II

ich, ach Herr Je - su, ha - be dies ver - schul - det, was du er -
ich, ach Herr Je - su, ha - be dies ver - schul - det, was du er -
ich, ach Herr Je - su, ha - be dies ver - schul - det, was du er -
ich, ach Herr Je - su, ha - be dies ver - schul - det, was du er - dul - -

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

23

I

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

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

II

dul - det.

dul - det.

dul - det.

- - det.

6 5 6

[b]

27

I

min-dern o-der hel-fen tra-gen, wie - ger-ne, wie ger-ne, wie ger - ne blieb ich hier!

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

II

20. Aria con Coro
Zion und die Gläubigen

Andante

Chorus I

Oboe solo

Tenore

Continuo

Chorus II

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

I

II

9 6 4 6 6 6 6 6 6 4

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

I

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

II

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

I

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

27

I

- - - chen.

6
4
2

6
5^b

II

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

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

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

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

6 6 6 6 6 6 5b 6 6 6 6 6 6 6 5

32

I

Mei - nen Tod bü - ßet sei - ne See - len - not,

f 6 7 7^b 6 6 6^b 5 *p* 6 6^b 6 5 6 6^b 6 7 7 - b 6 b 6^b 6

37

mei - nen Tod, mei - nen Tod bü -

6 \flat 6 6 6 6 7 7 \flat 6 7 7 6 7 4

41

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

6 6 \flat 7 \flat 6 6 \flat 7 \flat 7 5 6 \flat 7 6 7 \flat

45

Freu - - - den.

7 6 7 6 \flat 6 9 \flat 5 6 6 6

Fl I, VI I*

Fl II, VI

Va

Drum muss uns sein ver - dienst-lich

Drum muss uns sein ver - dienst-lich

Drum muss uns sein ver - dienst-lich

Drum muss uns sein ver - dienst-lich

6 6 8 6 # 6 8

* Artikulations- und Ornamentzeichen über den Noten beziehen sich auf den Flöten-, solche unter den Noten auf den Violinpart.
Articulation marks and ornaments indicated above the staff refer to the flutes, whereas those indicated beneath the staff refer to the violin part.

I

II

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

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

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

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

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

I

II

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

bit-ter, bit - ter und doch sü - ße sein, sü - ße sein, drum muss uns sein ver - dienst-lich

sü - ße, recht bit - ter und doch sü - ße sein, drum muss uns sein ver - dienst-lich

Lei - den recht bit - ter und doch sü - ße sein, drum muss uns sein ver - dienst - lich

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

57

I

f *p*

Ich will bei mei-nem

f 9 7 6 6 7 4 7 5 4

II

Fl

VII

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.

5 6 6 5 6 6 6 # - 6 6 6 5 # 4

62

I

p *p*

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

7 6 6 7 4 5

Fl

VI

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,

4 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

67

I

wa - chen.

7b 6 7 6 6 7b 6 6 6

5b 5 4 5

II

FII

VII

VII

Va

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

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

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

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

6 6 6 6 6 5 5 6b 5 6b 5 6b

5 4 5 4 5

72

II

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

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

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

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

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

4 4 4 4 5 5 4 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

I

II

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

4 6 6 5 6b - 5 4h 6 6 6 5

5 2 4 5 4 h

I

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

I

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

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 7^b 4^b 3 *p* 7^b

4

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Jesus

Continuo

Va-ter so ge-l-ser Kelch von mir; doch nicht wie ich will, son - dern wie du willst.

6^b 6/5 7 8 7 6 #

22. Recitativo

II

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Continuo

Der Hei - land fällt vor sei-nem Va - ter nie - der; da-durch er-hebt er mich und

a tempo

8

3

al - le von un - serm Fal - le hi-nauf zu Got - tes Gna - de wie - der.

6 5 \sharp 7 7

5

Er ist be-reit, den K des To-des Bit - ter - keit zu trin - ken, in wel-chen Sün - den die-ser

6 7 \flat 5 3 6 4 2 \sharp

8

Welt ge - gos-sen sind und häss-lich stin - ken, weil es dem lie - ben Gott ge - fällt.

6 \sharp 5 \flat 6 \flat 4 2 \sharp 6 4 6 \flat 6 4 6 6 6 6 5 3

23. Aria

II

Violino I, II

Basso

Continuo

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

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

Ger - ne will - ich - mich be - que - men, - Kreuz und

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

Be - cher an - zu - neh - men, - trink ich - dem Hei - land nach,

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

ger - ne will - ich - mich be - que - men, - ger - ne,

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

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

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

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

51

- - land nach, Kreuz und Be-cher an - - zu - neh - men, will ich - ger - ne mich be -

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

60

que - men, trink ich doch dem Hei-land nach.

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

68

Denn sein Mund, der mit Milch und Ho - nig

6 6 6 7 5 # 6 4 3 5 6 4 # ne p 4 2 6 6 7 6 5 3

77

flie - ßet, und Leiden her - be Schmach durch - den ers - ten Trunk ver-sü -

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

86

ßet, denn sein - Mund, der mit Milch und Ho - nig flie - ßet, hat den -

f 6 6 6 6 9 8 7 p 6 7 4 6 6 7 6 5

95

Grund und des Leiden her - be Schmach durch - den ers - ten Trunk - ver-sü - ßet.

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

Da capo

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:

Kön-net

4

ihr de... mit mi... chen? Wa-chet und be-tet, dass ihr nicht in An-fech-tung fal-let! Der Geist ist

6 7^b 5 7 #

8

Evangelista

Zum an-der-n-mal ging er hin, be - te - te und sprach: Jesus

wil-lig, a - ber das Fleisch ist schwach. Mein

4^h 7 # 7 # 5 f 5

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 5 7 5 7 6 4 2 7 5

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 der bes - te. Er hilft aus Not, der
Zu hel - fen den' er ist be-reit, die an ihn gläu - ben fes - te.

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

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

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

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

6

from-me Gott, und züch - ti - get mit Ma - ßen. Wer Gott ver-traut, fest auf ihn baut, den will er nicht ver - las - sen.

from-me Gott, und züch-ti - get mit Ma - ßen. Wer Gott ver-traut, fest auf ihn baut, den will er nicht ver - las - sen.

from-me Gott, und züch - ti - get mit Ma - ßen. Wer Gott ver-traut, fest auf ihn baut, den will er nicht ver - las - sen.

from-me Gott, und züch - ti - get mit Ma - ßen. Wer Gott ver-traut, fest auf ihn baut, den will er nicht ver - las - sen.

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

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

6

3

Schlafs. Und er ließ un

a - ber-mal hin und te-te zum drit-ten Mal und re-de-te die-sel - bi-gen

6 5 6 5

6

Wor - te. Da kam er zu sei - nen Jün - gern und sprach zu ih - nen:

Jesus

Ach,

4 3 6 7 4 2

9

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

6 5 7

12

Sün - der H... ant - wor - rd. Ste-het auf, las - set uns ge - hen! Sie - he, er ist

7 5 8

15

Evangelista
Und als er noch re - de-te, sie - he, da kam Ju - das, der Zwöl - fen
da, der mich ver-rät!

f 5 6# 7 5 6 5

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 - rä - 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 sp: Judas und
 Ge - grü - ßet seist du, Rab - bi!

29
 VI I
 VI II
 Va
 küs - se - te ihn. Je - sus a - ber sprach zu ihm: Jesus Da tra - ten sie hin -
 Mein Freund, wa - rum bist du kom - men?

33
 zu 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

Chorus I

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Chorus II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

un poco *p*

un poco *p*

un poco *p*

Carus

I

I

10

15

I

tr

p

p

So ist mein Je - sus n e - fan

So ist mein

II

20

I

Je - sus nun ge - fan -

tr

II

Lasst ihn, 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 6 6

25

I

gen. Mond und Licht ist vor Schmerzen un - ter -

gen. Mond und Licht ist vor Schmerzen un - ter -

30

I

gan - gen, Mond und Licht ist_ vor Schmer-zen un - ter -

gan - gen, Mond und Licht ist_ vor Schmer-zen un - ter -

35

I

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

II

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

6 6
5

40

I

II

gen.

gen.

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

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

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

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

4 6 6 6 4

45

I

p

Sie füh - ren ihn, er - ist - ge - bun

Sie füh - ren ihn, er - ist - ge - bun

50

I

den, sie füh - ren ihn, er -

den, sie füh - ren ihn, er -

55

I

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

60

I

ihn, - er ist 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-schwun-den, Blit - ze, Don - ner,

Sind Blit - ze, sind Don - ner in

Chorus II

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Sind Blit - ze, sind Don - ner in

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

6/4 6/4 6/4 6/4 6/4

I

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

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

II

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

6 5 7 # 6 # 6 6 5# 6

79

I

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

II

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

86

I

II

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

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

92

I

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

6 6 6 6 6 6

II

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

6 6 7 [4]

98

I

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

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

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

Don - ner, Don - - - - - ner in - - - - - ken ver - schwun - den?

7 6 6 6

II

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

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

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

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

7 6 6 6

I

Er - öff - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - - - -

Er - öff - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - - - -

Er - öff - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - - - -

Er - öff - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - - - -

Er - öff - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - - - -

Er - öff - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - - - -

Er - öff - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - - - -

Er - öff - ne den feu - ri - gen Ab - grund, o Höl - - - -

4 # 4 # 4 # 7 # 7

II

Er - öff - ne den

Er - öff - ne den

Er - öff - ne den

Er - öff - ne den

4 # 4 # 4 # 7 # 7

111

I

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

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

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

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

II

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

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

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

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

I

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

II

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

I

schlin - ge mit plötz - li - cher Wut den fal - schen Ver -

schlin - ge mit plötz - li - cher Wut den fal - schen Ver -

schlin - ge mit plötz - li - cher Wut den fal - schen Ver -

schlin - ge mit plötz - li - cher Wut den fal - schen Ver -

II

zer - schel - le mit plötz - li - cher Wut den fal - schen Ver -

zer - schel - le mit plötz - li - cher Wut den fal - schen Ver -

zer - schel - le mit plötz - li - cher Wut den fal - schen Ver -

zer - schel - le mit plötz - li - cher Wut den fal - schen Ver -

6 7 7 6 7 5 7 5

4 4 5 4 5 5 5

3 # 3 #

I

First system of musical notation for part I, featuring vocal staves and piano accompaniment.

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

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

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

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

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

II

Second system of musical notation for part II, featuring vocal staves and piano accompaniment.

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

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

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

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

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

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

4

schlug des Ho - hen - pries - ter ent - wick - te ihm ein Ohr ab. Da sprach Je - sus zu ihm: Jesus Ste - cke dein

5 # p 6

7

Schwert an sei - nen Ort; denn wer das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert um - kom - men. O - der mei - nest du, dass

5 6 7 #

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 \sharp 6 6 5 6

15

a - ber die Schick-sal er - fül - let? Es muss al - so ge - hen.

6 7 5 # f

18

Scha-ren: Jesus
Ihr seid aus - ge - gan - gen als zu ei - nem Mör - der, mit Schwer-ten und mit Stan-gen, mich zu

p 6 4 \sharp 4 5

21

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

5 7 6 6 5

24

ihr habt mich nicht er - gif - fen. A - ber das ist al - les ge - sche - hen, dass er - fül - let

6 4 2 6 4 2 6

27

wür - den die Schrif - ten der Pro - phe - ten.

7 6 7 5 7

Evangelista
Da ver - lie - ßen ihn al - le Jün - ger und flo - hen.

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

tasto solo

tasto solo

7

tr

tr

tr

tr

10

6 7# 7 6 7# 6 7

4 4 5 4 5 4 5

6 6 6 6 7

4 4 5 [4] 5

13

tasto solo

16

O Mensch, be - wein - dein -

O Mensch, be - wein dein -

O Mensch, be - wein - dein

O Mensch, be - wein - dein

tasto solo

7 6 6 6 7
5# 5 5 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, be - wein, o

dein Sün - de groß,
 dein Sün - de groß, da - rum Chris -
 Mensch, be - wein dein Sün - de groß, da - - -

Musical score for measures 25-27. The score includes piano accompaniment with multiple staves. A large watermark 'GALUS' is overlaid on the page.

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

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

Musical score for measures 28-30. The score includes piano accompaniment with multiple staves. A large watermark 'GALUS' is overlaid on the page.

Musical score for measures 31-33. The score includes piano accompaniment with multiple staves. A large watermark 'GALUS' is overlaid on the page.

äu - - - ßert und kam auf -
 äü - Bert und kam auf - Er -
 äü - Bert und kam auf - Er -
 äü - Bert und kam auf -

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

Musical score for measures 34-36. The score includes piano accompaniment with multiple staves. A large watermark 'GALUS' is overlaid on the page.

31

Er - - - den;
 - - - den, äü - ßert und kam auf Er - - - den;
 - - - den, äü - ßert und kam auf Er - - - den;
 Er - - - den, äü - ßert und kam auf Er - - - den;

tasto solo

6 5 6 5 6 4 6 7 9 5 3

34

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

6 4 6 7 #

Musical score for measures 37-39. The score includes piano accompaniment in the upper and lower staves and vocal lines in the middle staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piano part features intricate arpeggiated patterns. The vocal lines are in German and include trills.

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

tasto solo

Musical score for measures 40-42. The score includes piano accompaniment and vocal lines. The piano part continues with arpeggiated patterns. The vocal lines are in German and include trills.

für 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 - ren ward, für uns er

für uns er hie ge - bo - ren ward,

Musical score for measures 43-45. The score includes piano accompaniment with multiple staves. A large watermark 'GAKUS' is overlaid on the right side of the page.

Vocal line for measures 43-45. The lyrics are: hie ge - bo - ren ward, er wollt der. The score includes a large watermark 'GAKUS'.

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

Musical score for measures 46-48. The score includes piano accompaniment with multiple staves. A large watermark 'GAKUS' is overlaid on the left side of the page.

Vocal line for measures 46-48. The lyrics are: wollt der Mitt - ler - - - den, er wollt der Mitt - ler wer - - . The score includes a large watermark 'GAKUS'.

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

49

Musical score for measures 55-57. The score includes piano accompaniment in the upper staves and vocal lines in the lower staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piano part features intricate arpeggiated patterns. The vocal lines are for a soprano and a tenor/bass. Trills (tr) are marked above several notes in the piano part.

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

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

Musical score for measures 58-60. This section continues the piano accompaniment and vocal lines. The lyrics are: "Den To - ten er das", "Den To - ten er das Le -", "Den To - ten", and "Den To - ten er Le - ben gab, den To - ten". The piano part includes a large watermark "CARUS" overlaid on the score. Fingering numbers are provided below the piano part.

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

Musical score for measures 61-63. This section continues the piano accompaniment and vocal lines. The lyrics are: "Le - ben gab", "- - - ben gab, den To - - - ten er das Le - - - ben gab", "er das Le - - - ben gab, den To - ten er das Le - ben gab", and "er das Le - - - ben - gab, den To - ten er das Le - ben gab". The piano part includes a large watermark "CARUS" overlaid on the score. Fingering numbers are provided below the piano part.

61

und legt da - bei all Krank - heit ab,
 und legt da - bei all Krank - heit und
 und legt da - bei all Krank heit ab, legt da -
 und da - bei Krank - heit

64

legt da - bei all Krank - heit ab, all Krank -
 bei all Krank - heit, all
 ab, und legt da - bei all Krank - heit, all

67

68

heit ab, bis sich die Zeit her - dran -

Krank - heit ab, bis sich die

Krank - heit ab, bis sich die

70

71

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

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

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

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

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

trüg uns - rer Sün - den
 für uns ge - op - fert würd, trüg uns - rer
 op - fert würd, trüg uns - rer Sün - den schwe -
 uns ge - op - fert würd,

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

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

Bürd
Bürd
Bürd

5 # 6 4 2 7 6 4 7# 6

94

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

tasto solo

6 5 3 6 6 6 4 4

97

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

Chorus I

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Chorus II

8

I

16

nun ist mein Je - sus hin, ach,

p

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

22

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

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

29

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

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

Wo ist denn dein

5 6 6 6 6 5 # 6 6 4+ 8 6 6
2 2

35

II

denn dein Freund hin - ge - gan - - - - - gen, o du Schöns - -
 Schöns - te un - ter den Wei - bern, o du Schöns - te,
 - du Schöns - - - - - te, o du
 Freund hin - ge - gan - - - - - gen, o du Schöns - - te, - du -

5 5 6 6 6 5 6 6 5 5 6 5

3 2

41

I

II

Ist es -
 - te, - du - Schöns - - - - te un - ter - den - Wei - bern?
 o - du Schöns - te un - - ter den Wei - bern?
 Schöns - te un - ter den Wei - - - - - bern?
 Schöns - - - - te - un - ter den Wei - bern?

6 6 7 6 6 7 6 5

4 6 6 5

2 5 5 7 5 #

47

I

mög-lich, ist es mög-lich, kann ich schau-en?

♭ 6 - 5♯

♭ 6 5♯

7
4
2

7
4
2

II

Wo hat

7
♯

54

I

II

Carus

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

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

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

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

h 7h 7 6 h 7h 6 4+ 2

61

Ach, mein Lamm in _

tr
6
4
2

wo hat sich dein Freund hin - ge - wandt?

wandt, _____ wo hat sich dein Freund hin - ge - wandt?

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

_____ wo hat sich dein Freund hin - ge - wandt?

6 4 2
6 4 3
6 5 4 3

68

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

5 2 6 7 5 9 6 7 4 #

75

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

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

82

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

5 2 # 5 2 7 5 # 5 6 8 7 # 4

89

I

hin? _

7 8
4 #

II

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

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

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

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

6 5 # 6 5 5* 4 2 4 6 7 6 6 4 2 6 5 6 5b

96

I

Ach, was _____ soll ich _____ der See-le

5 6 5⁺ 7 6 4 2

II

- chen, wo _____ mit dir _____ ihn su - chen.

wir mit dir ihn su - chen, mit dir _____ ihn _____ su - chen.

su - - - - chen, ihn su - chen.

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

9 7 5 7 # 5 #

103

sa - gen, wenn sie mich wird ängst - lich fra - gen? Ach,

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

4 # 4 # 4 # 4 # 4 # 4 #

2+

110

wo ist mein Je - sus hin, ach,

7 8 7 7 7

4 3 4 4 4

2 2 2 # 7

2 # 2

117

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

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

2 5 2 5 5 9 8 # 4 # 4 #

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 - ten.

6 5h 6

6

Pe - trus a - ber fol - ge - te ihm nach von fe - ne in a Pa - last des Ho - hen -

6 5

8

pries - ters un - te sich bei die Knech - te, auf dass er sä - he, wo es hi - naus

6 6 5h

11

woll - te. Die Ho - hen - pries - ter a - ber und Äl - tes - ten und der gan - ze Rat such - ten fal - sche

4h 3 6 4 2h 6h

14

Zeug - nis wi - der Je - sum, auf dass sie ihn tö - te - ten, und fun - den kei - nes.

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

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 6 5 4 2

4

Fl, Viol

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

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

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

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

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

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

8

VI

Va

wahr in die - ser G'fahr, b'hüt mich für fal - schen Tü - cken!

wahr in die - ser G'fahr, b'hüt mich für fal - schen Tü - cken!

wahr in die - ser G'fahr, b'hüt mich für fal - schen Tü - cken!

wahr in die - ser G'fahr, b'hüt mich für fal - schen Tü - cken!

wahr in die - ser G'fahr, b'hüt mich für fal - schen Tü - cken!

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

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

Chorus I

Tenore Evangelista
Basso Pontifex

Continuo

Chorus II

Alto Testis I
Tenore Testis II

Continuo

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

Testis I
Er hat ge -

Testis II
Er

sagt: Ich kann den Tem - pel Got - tes ab - bre - - chen und in drei - en Ta - gen den - sel - ben

hat ge - sagt: Ich kann den Tem - pel Got - tes ab - bre - - chen und in drei - en Ta - gen den -

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

9

I

II

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

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

3 4 2 3 4 2 [4] 4 3 6 5

12

I

Evangelista

Und der Ho - he - pries - ter stund auf und sprach zu ihm: — Pontifex

Ant - wor - test du

6 5 4 3

II

4 3

15

I

Evangelista

A - ber Je - sus schwieg stil - le.

nichts zu dem, das die - se wi - der dich zeu - gen?

6 5 b 6 # 6 4 #

II

34. Recitativo

II

Oboe I *p*

Oboe II *p*

Viola da gamba*

Tenore

Continuo

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

6 - - 6 5 9# - 8 5 - 6 6

4

sein Er - bar mens vol - ler l - le vor uns zum Lei - - den sei ge-neigt und

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

7

dass wir in der-glei-chen Pein ihm sol-len ähn-lich sein und in Ver-fol - gung stil-le schwei-gen.

6h - 5 7 # 6 6b - - 6h 6 5h 4 3 4

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

35. Aria

II

Tenore

Viola da gamba
Continuo

4
Ge-duld, Ge-duld!

7
Ge - duld, Ge -

10
duld, wenn mich fal - sche Zungen ste - chen, fal - - sche Zungen ste -

13
- ch - duld, wenn mich fal - sche Zun - gen ste -

16
- chen, fal - - sche Zun - gen ste - chen!

19
Leid ich wi - der mei - ne Schuld, leid ich wi - der mei - ne Schuld Schimpf und Spott, Schimpf 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 4+ - 5b 5 4+ 2+ 4+ 5 4 6 4 5 5 6 4

25
 rä - - - - - chen, - ei, so mag der lie - be

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

28
 Gott mei - nes Her - zens Un - schuld rä - chen,

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

31
 leid - h, leid - ich leid ich - wi - der mei - ne

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

34
 Schuld Sch und Spott, Sch Spott, ei, so mag der lie - be Gott mei - nes Her - zens Un - schuld rä -

9 6 6 4 6 # 4+ 6 6 6 # 6 5 # 6 6 6 5
 b 6 6 4 6 # 4+ 6 6 6 # 6 5 # 6 6 6 5

37
 chen. Ge - duld, - - - Ge -

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

40
 duld, - - - wenn mich fal - sche Zun - gen ste - chen, Ge -

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

42

duld, — Ge - duld, — Ge - duld!

45

36a. Evangelista, Pontifex (Kaiphas), Jesus

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista

Basso Pontifex, Jesus

Continuo

no - he - ter ant - wor - te - te und sprach zu ihm: Pontifex
Ich be - schwö - re dich bei dem le - ben - di - gen

4

Evangelista

Jesus

Gott, dass du uns sa - gest, ob du sei - est Chris - tus, der Sohn Got - tes? Du sa - gests. Doch

8

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

5 7 9 8

11

Kraft und ko - m - men d - er Wol - - ken des Him - mels. Da zer - riss der Ho - he -

2 7 f 6

14 Ten Ev.

pries - ter sei - ne Got - tes - läs - te - rung sprach: Er hat Gott ge - läs - tert; was dür - fen wir wei - ter Zeug - nis? Sie - he, itzt

Basso Pontifex Pontifex

6 4 6

18

Sie ant - wor - te - ten und spra - chen: habt ihr sei - ne Got - tes - läs - te - rung ge - hö - ret. Was dün - ket euch?

Evangelista

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 - 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!

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!

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

6 7 \sharp 9 8 6 9 8 6 9 6 \sharp 6 7 6 6 \flat 5 [4]

6 5 9 8 6 6 9 6 \sharp [6] 7 5 \flat 6 6 \flat 5 4

Flauto traverso I, II

Oboe I Violino I

Oboe II Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

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, 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 \sharp [6] 7 5 \flat 6 6 \flat 5 4

36c. Evangelista

I

26

Tenore Evangelista

Continuo

Da spei - e - ten sie aus in sein An - ge - sicht und schlu - gen ihn mit

6

28

Fäus - ten. Et - li - che a - ber schlu - gen ihn ins An - ge - sicht und spra - chen:

7 3 4 6 4 2 6 #

36d. Chorus

31

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

Alto

Tenore

Basso

Continuo

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

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

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

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

6 3 7 6 5

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

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

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

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

6 # 6 7 b

33

I

ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge uns,
 ge, weis - sa - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge uns,
 uns, weis - sa - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge uns,
 uns, weis - sa - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge uns,

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

II

sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis -
 sa - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis -
 sa - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis -

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

I

Chris-te, wer ists, der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?

Chris-te, wer ists, der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?

Chris-te, wer ists, der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?

Chris-te, wer ists, der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?

6 4 6 6 6 6 7
2 4 4 4 4 2 b

II

- ge uns, Chris-te, wer ists, der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?

sa - ge uns, Chris-te, wer ists, der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?

sa - ge uns, Chris-te, wer ists, der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?

sa - ge uns, Chris-te, wer ists, der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?

6 # 6 6 6 6
4 4 4 4 4

37. Choral

I+II

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

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Wer hat dich so ge - schla - gen, mein Heil, und dich mit Pla - gen so ü - bel zu - ge - richt? Du

Wer hat dich so ge - schla - gen, mein Heil, und dich mit Pla - gen so ü - bel zu - ge - richt? Du

Wer hat dich so ge - schla - gen, mein Heil, und dich mit Pla - gen so ü - bel zu - ge - richt? Du

Wer hat dich so ge - schla - gen, mein Heil, und dich mit Pla - gen so ü - bel zu - ge - richt? Du

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

bist ja nicht ein Sün - der wie wir und uns - re Kin - den Mis - se - ta - ten - weißt du nicht.

bist ja nicht ein Sün - der wie wir und uns - re Kin - der; von Mis - se - ta - ten weißt du nicht.

bist ja nicht ein Sün - der wie wir und uns - re Kin - der; von Mis - se - ta - ten weißt du nicht.

bist ja nicht ein Sün - der wie wir und uns - re Kin - der; von Mis - se - ta - ten weißt du nicht.

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

38a. Evangelista, Ancilla I, II, Petrus

I

Soprano
Ancilla I, II

Tenore
Evangelista

Basso
Petrus

Continuo

Pe - trus a - ber saß drau - ßen im Pa - last; und es trat zu ihm ei - ne

6

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 - ber zur Tür hi -
 Ich weiß nicht, was du sa - gest.

6b 6

9 *Ancilla I*
 Die-ser war auch mit dem
 naus - ging, sa - he ihn ei - ne an - de und sprach zu de - nen, die da wa - ren:

7 5

12 *Evangelista*
 Je - su v za - reth. *Petrus*
 Und er leug - ne - te a - ber - mal und schwur da - zu: *Petrus*
 Ich ken - ne des Men - schen

6 #

15 *Evangelista*
 Und ü - ber ei - ne klei - ne Wei - le tra - ten hin - zu, die da stun - den, und spra - chen zu Pe - tro:
 nicht.

6 3 7 #

38b. Chorus

38c.

I

Chorus I

Tenore
Evange-
lista

Basso
Petrus

Continuo

Flauto tra-
verso I, II

Oboe
d'amore I

Oboe
d'amore II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

18

6

6 7 6 7 6 7 7 7 5 4 #

Wahr-lich, du bist auch ei-ner von de-nen, denn dei-ne Spra-che ver-rät ____ dich, denn dei-ne Spra - che ver-rät _ dich.

Wahr-lich, du bist auch ei-ner von de-nen, denn dei-ne Spra-che ver-rät ____ dich, denn dei - ne Spra-che ver-rät _ dich.

Wahr-lich, du bist auch ei-ner von de-nen, denn dei - ne Spra - - - che ver-rät _ dich.

Wahr-lich, du bist auch ei-ner von de-nen, du bist auch ei-ner von de-nen, denn dei - ne Spra-che ver-rät dich.

38c. Evangelista, *Petrus*

I

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

24 Evangelista
Und als - bald Krä-he-te der Hahn. Da dach - te Pe - trus
ken - ne des Men-schen nicht.

27
an die Wor - te Je - da er zu ihm - te: E - he der

29
Hahn k... wird, wirst du mich drei - mal ver - leug - nen. Und

31
ging he-raus und wei - - - - ne - te bit - ter - lich. —

8

tr
p
più p
più p
più p

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

6 6̣ 4 # 4 2 5 6̣ 6̣ 4 5 3

11

mei - ner - - ren wil - len, er - bar - - me dich, er -

6̣ 6̣ 5 6 6 # 7 # 4

14

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

7 # 6 8 4 2 5 6̣ 6̣ 4 3 7 6̣ 6 4

17

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

6h 6 4 2 5 7 6 5 6 # 4

19

er - - - me dich, mein Gott, um mei - - - ner

7 # 7h # 7 #

21

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

6h 5 4 3 2 6 # 4 # 6 4 f

23

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

26

Schau - e hier, schau - - e

6 5 5 4 6 4 6 # 7 #

28

hier, Herz und Au - - - ge weint vor dir, weint

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

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

64 [5] 8 7 7 6 6 64 6 8 6 # # 6
4 2 4 2 5 4 2

bar - - me dich, mein Gott, um mei - ner — Zäh - - -

8 7 8 7 7 6 # 64 6 8 7 6 5
4 2 5

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

9 8 6 # 7 9 8
4 3 # #

39

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

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

42

mei - ner Zähl - len, er - bar - me dich, mein Gott, um -

6 6 7 7 7

45

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

7 6 4 6 4 4 4 #

47

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

50

6 7 7 7

53

7 6 4 3 2 6 5 4 #

40. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso 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 5 8 7 6 6 5

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

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

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

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

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

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

a-ber dei-ne Gnad und Huld ist viel grö-ßer als die Sün-de, die ich stets in mir be-fin-de.

a-ber dei-ne Gnad und Huld ist viel grö-ßer als die Sün-de, die ich stets in mir be-fin-de.

a-ber dei-ne Gnad und Huld ist viel grö-ßer als die Sün-de, die ich stets in mir be-fin-de.

a-ber dei-ne Gnad und Huld ist viel grö-ßer als die Sün-de, die ich stets in mir be-fin-de.

a-ber dei-ne Gnad und Huld ist viel grö-ßer als die Sün-de, die ich stets in mir be-fin-de.

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

Basso Judas

Continuo

4

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

Continuo

7

Land-pfle-ger Pon-ti - o Pi-la - to. Da das sa-h u-das, der ihn sen hat - te, dass er ver-dammt war zum

Continuo

10

To - chte es ihn, und brach-te her-wie-der die drei - ßig Sil - ber-lin - ge den Ho - hen-pries-tern und

Continuo

13

Äl - tes-ten und sprach: Evangelista Sie spra-chen:

Judas

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

Continuo

41b. Chorus

17

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

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

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

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

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

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

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

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

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

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

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

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

41c. Evangelista, Pontifex I, II

I

22

Tenore Evangelista

Basso Pontifex I

Basso Pontifex II

Continuo

Und er warf die Sil-ber - lin - ge in den Tem-pel, hub sich da-von, ging hin — und er-

7^b 5 4 7 5 6 5

25

hän - ge - te sich selbst. A - ber die Ho - hen-pries-ter nah-men die Sil - ber - lin - ge u spra-chen:

5 6 5 4 # 6 6

29

Pontifex I

Pontifex II

E - - - - - ht, dass wir sie in — den Got-tes - kas-ten le - - - - -

taugt - - - - - s wir sie in — den Got-tes - kas-ten le - - - - -

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

32

- - - - - gen, denn es ist Blut - - - - - geld, denn es ist Blut - geld.

- - - - - gen, denn es ist Blut - - - - - geld, denn es ist Blut - geld.

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

42. Aria

II

Violino solo

Violino I*

Violino II*

Viola

Basso

Continuo

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

4

4 2 6 6 4 6 6

7

7 7 7 7 7 7

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

23

Musical notation for measures 23-26. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some rests.

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 5 — 6 — 5 4 — 3 4 6 6 6 6 5 #

27

Musical notation for measures 27-30. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some rests and trills.

der,

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

31

Musical notation for measures 31-34. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some rests and trills.

seht, _ das Geld, den Mör-der -

7 7 7 4 p 6 5 4 3 7 -

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 7 6 6 4 6 6 6 7 7
 5 # 4+ 2 2 5b 5h

38

lohn, wirft ver-lor-ne n zu den Fü - ßen - nie - der!

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

42

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

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

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 7 9 6 9 8 6 6 7 7

5 \sharp 3

50

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

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

54

4 6 6 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 6 6 5 6

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

58

6 7 7 7 7 7

62

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *tr*

7 7 6 5 6 4 5 3

43. Evangelium nach Lukas, Jesus

I

Violino I

Violino II

Viola

Tenore Evangelista
 Sie hiel-ten a - ber ei - nen Rat und kauf-ten ei - nen Töp-fers - a - cker da-rum zum Be-gräb-nis der

Basso Pilatus, Jesus

Continuo

6 4 6

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

6 7^b₅ 6 4 6 7[#]

7

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

4 6 5^b

10

ha - ben ge - nom - men drei - ßig Sil - ber - lin - ge, da - m - mal ge - zah - let ward d - er Ver - kauf - t - wel - chen sie kauf - ten

13

von den Ä - ar - n Is - ra - el, und ha - ben sie ge - ge - ben um ei - nen Töp - fers - a - cker, als mir der Herr be - foh - len

b 6⁴₄ 6₅ b 6 b 6

16 Ten Ev.

hat.“ Je - sus a - ber stund vor dem Land - pfl - e - ger; und der Land - pfl - e - ger frag - te ihn und sprach:

Basso Pilatus, Jesus Pilatus

Bist

4 b 6 5

19 VI I
VI II
Va

Ten Ev. Evangelista

Basso Pilatus, Jesus Je - sus a - ber sprach zu ihm: Und da er ver -
du der Jü - den Kö - nig? Du sa - gests.

Cont

6 b p 6 h b

22 Ten Ev.

Basso Pilatus klagt war von den Ho - hen - pries - tern und Äl - tes - ten, a - ber sie sa - gen ihm nichts. Da

Cont

4h 2 b 6 #

25 Evangelista

sprach - la - tus ihm: Und er
Pilatus Hö - rest du nicht, wie hart sie dich ver - kla - gen?

6 5 5h

27

ant - wor - te - te ihm nicht auf ein Wort, al - so, dass sich auch der Land - pfe - ger sehr ver - wun - der - te.

5+ 6 7 5 4 # #

44. Choral

I+II

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

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

Alto
Violino II

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

Tenore
Viola

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

Basso

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

Continuo

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

6
Win - den gibt We - ge und Bahn, der wird auch We - ge fin - den, da dein Fuß ge - hen kann.

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

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

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

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

45a. Evangelista, Pilatus, Uxor Pilati et Chorus

(1.) Soliloquentes

Uxor Pilati

Soprano

Alto

Chorus I

Tenore

Basso

Continuo

Evangelista

Pilatus

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

Chorus II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

I

3 Ten Ev.

Volk ei - nen Ge - fan - ge - nen lo - ge - ben, wel - chen sie woll - ten. Er hat - te a - ber zu

Cont

6 5 #

6

der Zeit ei - nen Ge - fan - ge - nen, ei - nen son - der - li - chen vor an - dern, der hieß Bar - ra - bas. Und da sie ver - samm - let

7 5

9 Ten Ev.

wa - ren, sprach Pi - la - tus zu ih - nen:

Basso Pilatus

Pilatus

Wel - chen wol - let ihr, dass ich euch los - ge - be? Bar - ra - bam o - der

6 6 6

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 sa-gen:

18 Soprano
Uxor Pilati

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

21

sei-net - Evangelista

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

24 Ten Ev.
Basso Pilatus

Volk, dass sie um Bar-ra-bas bit-ten soll-ten und Je-sum um-bräch-ten. Da ant-wor-te-te nun der Land-

27 Evangelista

pfle - 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

5

30 (2.) Chorus (3.) Soliloquentes

I Soprano Bar - ra - bam!

Alto Bar - ra - bam!

Ten Ev. Chorus Evangelista

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

Basso Pilatus

Cont Bar - ra - bam! Was soll ich denn ma - chen mit

4 # 7 5

II Soprano Bar - ra - bam!

Alto Bar - ra - bam!

Tenore Bar - ra - bam!

Basso Bar - ra - bam!

Cont Bar - ra - bam!

7 5

33 Ten Ev. Evangelista

Basso Pilatus Sie spra - chen al - le:

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

Cont

6 6 4

5

45b. Chorus

36

Chorus I

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 7 4 6 6 4 6 6 8 7

5 5 4 6 6 # 2 4+ 5 3 5b

2 2

Chorus II

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Lass ihn

Lass ihn kreu - - - - -

Lass ihn kreu - - - - -

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

5 5 4 [] 6 6 # 4 4 5 5b

2 2

39

I

II

7 # 6b [-] 5 [6b] 6 7 6 - 4 5

7 # 6b - 4 5 6b 6 7 [6] 6 5

kreu - - - - -

Lass ihn kreu - - - -

kreu - - - - -

zi - - - - - gen, lass ihn - - - -

Lass ihn kreu - - - -

kreu - - - - -

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

41

I

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

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

II

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

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

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 - fe! Der gu - te Hir - te lei - det für die

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

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

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

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

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

5 5 # 5 5 5 # 7 6 5 2

6

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

Scha - fe, die Schuld der Her - re der Ge - rech - te, für sei - ne Knech - te.

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

Sch - fe, die Schuld der Her - re, der Ge - rech - te, für sei - ne Knech - te.

Sch - fe, die Schuld der Her - re, der Ge - rech - te, für sei - ne Knech - te.

5 6 7 5 9 8 # 7 6 5 #

4 3 5 4 2 5 4 2 #

47. Evangelista, Pilatus

I

Tenore
Evangelista

Basso
Pilatus

Continuo

Der Land - pfler sag - te:

Was hat er denn Ü - bels ge - tan?

6 5 4 3 6 5 4 3 5

48. Recitativo

I

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Soprano

Continuo

a battuta

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

5 6 7 5 6

4 2 3 4

gab er das Ge - sicht, die Lah - men macht' er ge - hend, er sagt' uns sei - nes Va - ters

7 6b 5 6 7b

Wort, er trieb die fel fort, Be - trüb - te hat er auf - ge - richt';

6 4 2 7 5 6 5

er nahm die Sün - der auf und an. — Sonst hat mein Je - sus nichts ge - tan.

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

49. Aria

I

Flauto traverso solo

Oboe da caccia I

Oboe da caccia II

Soprano

5

9

13

Aus Lie - - - - - be, aus

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 weiß er nichts, nichts, von_ ei - ner Sün - de weiß er nichts,

29

34

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

38

der-ben und die Stra - - - - - fe des Gerichts icht auf

42

mei - - - - - ner See - le ___ blie - be. ___ Aus Lie - - - - -

46

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

51

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

56

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

61

nichts.

66

70

50a. Evangelista

I

Tenore Evangelista

Sie schrie - en a - ber noch mehr und spra - chen:

Continuo

50b. Chorus

The image displays a musical score for a chorus, divided into two systems: Chorus I and Chorus II. Each system includes staves for Flauto traverso I, II; Oboe I and II; Violino I and II; Viola; Soprano; Alto; Tenore; Basso; and Continuo. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) feature lyrics in German: "Lass ihn kreu - - - - - ihn". The Continuo part includes figured bass notation. A large, stylized watermark "CARUS" is overlaid on the score. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

6

I

II

Carus

kreu

Lass ihn kreu

zi gen, lass kreu

7 6 4 5 4 6 7 6 4 5

kreu

Lass ihn kreu

kreu

zi gen, lass ihn kreu

7 6 4 5 4 6 6 7 6 4 5

8

I

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

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

II

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

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

50c. Evangelista, Pilatus

I

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 -

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

Evangelista

Da ant - wor - te - te da - ran - ze k und

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

50d. Chorus

I+II

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

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

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

Ev. Chorus sprach: Sein Blut kom - me ü - ber uns und uns - re Kin - der, sein Blut kom - me

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

Ch I unisono

Ch II

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

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

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

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

50e. Evangelista

I

37

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

Continuo

Er - barm es Gott! Hier steht Hei - land an - ge - bu - den. Gei - ße - lung, o Schläg, o

Wun - den! Im - men - ker, hal - tet ein! Er - wei - chet euch der See - len Schmerz, der An - blick

sol - ches Jam - mers nicht? Ach ja, ihr habt ein Herz, das muss der Mar - ter - säu - le gleich und

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

10

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

6 [1] 5 # 4 # 6 4+ 6 7 # b

52. Aria

II

Violino I, II

Alto

Continuo

6 7 6 5 6 7 6 5

7

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

13

p

Kön-nen Trä - nen mei-ner Wan - gen nichts er - lan - - - - - gen, nichts er - lan - - - -

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

18

- - gen, o, so nehmt mein Herz hi - nein, _____ so _ nehmt mein Herz hi -

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

22

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

6 7 6 4 6 7
5 5 2 4 5

27

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

32

kön - nen Trä - nen mei - ner Wan - gen nichts er - lan - - - - - gen,

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

37

kön - nen Trä - nen mei - ner Wan - gen nichts er - lan - - - - - gen,

6b 6b 4+ 6 7 7
2 2 4 4 #

41

kön - - nen Trä - nen mei - - - ner Wan - gen nichts er - lan - - - - - gen,

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

45

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

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

49

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

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

54

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

60

A - ber lasst es

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

Fine p 4 2

65

bei den an di an - den mil - de blu - ten, auch die Op - fer - scha - le

6 5 7 6 6 4 #

69

sein,

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

74

a - ber lasst es

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

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 lasst es

87

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

Da capo

53a. Evangelista

I

Tenore Evangelista

die Kriegs-knech - te des Land - pfe - gers Je - sum zu sich in das

Continuo

6

3

Richt - haus und samm - le - ten ü - ber ihn die gan - ze Schar und zo - gen ihn aus und le - ge - ten ihm ei - nen Pur - pur - man - tel

6

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

9

Hand und beu - ge - ten die Knie vor ihm und spot - te - ten ihn und

53b. Chorus

11

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Chorus I

Ev. Chorus

sprachen:

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

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

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

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

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

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Chorus II

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

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

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

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

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

6 7 6 7

53c. Evangelista

I

14

I

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 und schlu-ßen da-ran sein Haupt.

seist du, Jü-den-kö - nig!

5 5 # 7 #

6 4+ 6 7 #

II

grü-ßet seist du, Jü-den-kö - nig!

grü-ßet seist du, Jü-den-kö - nig!

grü-ßet seist du, Jü-den-kö - nig!

grü-ßet seist du, Jü-den-kö - nig!

5 5 # 7 #

54. Choral

I+II

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

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

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

o Haupt, sonst schön ge -
wie bist du so er -

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

o Haupt, sonst schön ge -
wie bist du so er -

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

o Haupt, sonst schön ge -
wie bist du so er -

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

o Haupt, sonst schön ge -
wie bist du so er -

6 7 6 6 # 6 5 7 6 6

6

1. zie - ret mit höch - 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 höch - 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 höch - 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 höch - 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 4 3 7 6 6 # 6 6 6 6 7 6 6 4 3

2 Strophen

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

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

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

56. Recitativo

I

Flauto traverso I

Flauto traverso II

Viola da gamba

Basso

Continuo

Ja frei-lich will in uns das Fleisch und Blut — zum

Kreuz ge-zwun-gen sein; je mehr es uns-rer See-le gut, je her-ber geht es ein.

57. Aria

I

Viola da gamba solo

Basso

Continuo

piano e staccato

6 4 2

6

6 4

6 5

#

6

3

7 7 7 \flat 7 6 5

6 6 6 7

7

6 6 6 \sharp 5 # 4 #

7

6 6 6 9 8 5 2

11

sü - - - ßes Kreuz, komm, sü - - - ßes Kreuz, komm,

sü - - - ßes Kreuz, so will ich sa - - - gen, mein Je - - - su,

6 7 # 6 6 5 [D] 6 4 6 6

2 2

5

#

2 6 6

13

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

15

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

17

her, komm, sü - ßes Kreuz, so will ich sa - gen, mein Je - - -

19

- ab es im

21

23

Wird mir mein - Lei - - -

25

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

7 # 7 b 6 b

27

- - - - - den einst zu schwer, zu schwer, - zu

6 5 7 # b 7 b 7 b

29

schwer, - so mir sel - ber tra - - -

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

31

- - - - - gen, so hilfst du mir es sel - ber -

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

33

tra - gen, so hilfst du mir es sel - ber tra - gen.

7 b 5 6 5

35

7 7 7 7 7^b 7^b 6^b

37

6 6 6 6 6^b

39

Komm, sü - ßes Kreuz, komm,

7^b 6 6 6 6 6 4 2^b

41

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

6 5 6 5 2 6 b 7 # 6 5 #

43

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

[8] 6 b 4 2 6 6 6 5 4 5 6

45

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

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

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 7 4 6

49

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

7 4 7 6 6 5 6 6 5 4 5

51

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

6 4 2 6 4 2 6 5 6 6 6

53

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

6 7 4 6 6 6 5 4 5

58a. Evangelista

I

Tenore Evangelista

Und da sie an die Stät - te ka - men mit Na - men Gol - ga - tha, das

Continuo

Und da sie an die Stät - te ka - men mit Na - men Gol - ga - tha, das

6 6 4 2

3

ist ver - deut - schet: Schä - del - stätt, ga - ben sie ihm Es - sig zu trin - ken mit Gal - len ver - mi - schet; und da ers schme - cke - te,

Continuo

ist ver - deut - schet: Schä - del - stätt, ga - ben sie ihm Es - sig zu trin - ken mit Gal - len ver - mi - schet; und da ers schme - cke - te,

6 4 2 6 6 4 2 7 5

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

6 4+ 3[b] # 4+ 2 6 5

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

5 5

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

5 6 6 5

15
 wor - fen.“ Und sie sa - ß - da un - ter hü - te - ten sein. Und o - ben zu sei - nen

6 4+ 2 7

18
 Häup - tel - te - ten sie Ur - sei - nes To - des be - schrie - ben, näm - lich: „Dies ist Je - sus, der Jü - den

8 5

21
 Kö - nig.“ Und da wur - den zween Mör - der mit ihm ge - kreu - zi - get, ei - ner zur Rech - ten und ei - ner zur

8 4+ 2 8 6

24
 Lin - ken. Die a - ber vo - rü - ber - gin - gen, lä - ster - ten ihn und schüt - tel - ten ih - re Köp - fe und spra - chen:

5+ 4+ 2 5 4+ 2 6

58b. Chorus

28

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Der du den Tem - pel Got - tes zer -

Der du den Tem - pel Got - tes zer -

Der du den Tem - pel Got - tes zer -

Der du den

6

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

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

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

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

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

6 6 4 6

30

I

brichst und bau - - - - est ihn in drei - en Ta - gen, hilf

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 drei - en Ta - gen,

6 6 6 6 [6] 6 5 9 6 4 #

II

ihn in drei - en Ta - gen, hilf dir sel - ber! Bist

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

ihn in drei - en Ta - gen, hilf dir

- - - - est ihn in drei - en Ta - gen,

6 6 6 6 6 9 6 8 #

4 3 6 6 5 9 6 4 #

I

— dir sel - ber! Bist du Got - - - tes Sohn, so steig — he - rab, so steig —
 hilf — dir sel - ber! Bist du Got - tes Sohn, so steig — he - rab, —
 hilf dir sel - ber! Bist du Got - tes Sohn, steig —

hilf dir sel - ber! Bist du Got - tes Sohn, steig — he - rab, so

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

II

— du Got - tes Sohn, bist du Got - - - tes Sohn, so steig — he - rab, so steig —
 Sohn, hilf dir sel - - - ber, hilf dir sel - ber! Bist du Got - tes Sohn, so steig — he - rab, —

sel - ber! Bist du Got - tes Sohn, hilf dir sel - ber! Bist du Got - tes Sohn, so steig —

hilf dir sel - ber! Bist du Got - tes Sohn, so steig — he - rab, so

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

37

I

he - rab so steig he - rab vom Kreuz!

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

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

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

5 5 5 5 6 5 6 # 6

II

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

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

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

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

5 5 5 5 6 5 6 #

Evangelista

Carus

41 Ten Ev.

I

auch die Ho - hen - pries - ter spot - te - ten sein samt den Schrift - ge - lehr - ten und Äl - tes - ten und spra - chen:

Cont

6 5

58d. Chorus

44

Chorus I

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

An-dern hat er ge - hol - fen und kann ihm sel - ber nicht hel - fen.

5 6 7 6 #

Chorus II

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

An-dern hat er ge - hol - fen und kann ihm sel - ber nicht hel - - - fen.

6 5 6 7 6 #

I, II

Ist er der Kö - nig Is - ra - el, so stei - ge er nun vom Kreuz, so stei -
 Ist er der Kö - nig Is - ra - el, Is - ra - el, so stei - ge er nun vom Kreuz,
 Ist er der Kö - nig Is - ra - el, der Kö - nig Is - ra - el, so stei - ge er nun vom Kreuz, so
 Ist er der Kö - nig Is - ra - el, stei - ge er nun vom

5 6 5 6 6 5 7 # # # 6

I, II

ge er nun vom Kreuz, so stei - ge er nun vom Kreuz, so wol - len wir ihm
 ge er nun vom Kreuz, so wol - len wir ihm
 stei - ge er nun vom Kreuz, so stei - ge er nun vom Kreuz, so wol - len wir ihm
 Kreuz, so stei - ge er nun vom Kreuz, so stei - ge er nun vom Kreuz, so wol - len wir ihm

6 6 7 6 7 6 # # 6 5

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, der er - lö - se ihn, er -

glau - ben. Er hat Gott ver - trau - et, der er lö - se ihn, er lö - - -

glau - ben. Er hat Gott ver - trau - et, der er -

6 5 4 6 7 6 6

4 3 2 6 7 6 6

I, II

59

- - - - se ihn nun, lüs - - tets ihn; denn er hat ge-sagt: Ich bin Got - tes Sohn.

lö - - - se, er - lö - se ihn nun, lüs - - tets ihn; denn er hat ge-sagt: Ich bin Got - tes Sohn.

- - - se, er - lö - se ihn nun, lüs - - tets ihn; denn er hat ge-sagt: Ich bin Got - tes Sohn.

lö - se ihn, er - lö - - - se ihn nun, lüs - - tets ihn; denn er hat ge-sagt: Ich bin Got - tes Sohn.

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

4 4 5 # 5 5 4 #

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

6 7^b 5 6^b 4 4^b

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 Herr - lich - keit muss

Violoncelli pizzicato

Continuo

Violoni, Organo 7^b 9^{bb} 6 4 2 6 4 2

4

schimpf - lich hier ver - der - ben, - gen und das Kreuz der Welt wird als ein Fluch ans Kreuz ge - stellt. Der Schöp - fer

8

Him - mels und der Er - den soll Erd und Luft ent - zo - gen wer - den. Die Un - schuld muss hier schul - dig ster - ben,

12

das ge - het mei - ner See - le nah. Ach Gol - ga - tha, un - sel - ges Gol - ga - tha!

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

60. Aria con Coro

Zion und die Gläubigen

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Oboe da caccia I & II, Continuo, Oboe I & II, Violino I & II, Viola, Chorus I (Alto), and Chorus II (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo). The second system includes parts for Oboe I & II, Violino I & II, Viola, Chorus I (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo), and Chorus II (Soprano, Alto, Tenore, Basso, Continuo). The Continuo part includes figured bass notation such as 'staccato 6', '6 4', '6 4 2', and '6 5'. The Chorus I parts include lyrics: 'Se - - - - -'. A large 'CARUS' watermark is overlaid on the score.

11

het, se - het, Je - sus hat die

6 7 f 6 6 p 6

14

Hand, uns zu fas - sen, aus - ge - spannt, uns zu fas - sen aus - ge -

7b 6 4

17

spannt. Kommt, ko In Je - su - Ar - men sucht Er - lö - sung, nehmt Er - bar -

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

II

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

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

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

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

6 7 [5h] 6 7 [4]

31

le-bet, le-bet, ster - - - bet, ru - - - het hier,

6 4 7 6 4 2

34

ihr ver-lass-nen Kuch-lein, ihr, bei - - -

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

37

- - - bet in Je - su Ar-men, blei - - -

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

II

Wo?
Wo?
Wo?
Wo?

6 5b

41

I

bet in Je - su Ar - men!

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

II

Wo?

Wo?

Wo?

o?

6 5

45

I

4 2 6 5 5 3 6 4 2 7 4

49

I

6 6 6 7 8 7 6[b] 5 3 [5b] 6 6 6 6 5 4 5 b b

61a. Evangelista, *Jesus*

I

Tenore Evangelista

Und von der sechs-ten Stun-de an war ei-ne Fins-ter-nis ü-ber das gan-ze Land bis zu der neun-ten Stun-de.

Basso Jesus

Continuo

5

adagio

Und um die neun-te Stun-de schrie-e Je-sus laut und sprach:

Jesus

E - li, E - li, la-ma, la-ma a - sab-

9

Evangelista

Das ist: Mein Gott, mein Gott, wa-rum hast mich ver-? Et - li-che

tha-ni?

61b. Chorus

I

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Der ru - fet dem E - li - as!

Der ru - fet dem E - li - as!

Chorus

sie: Der ru - fet dem E - li - as!

Chorus

Der ru - fet dem E - li - as!

13

Ten Ev.

a - ber, die da stun-den, da sie das hö-re-ten, spra-chen

Basso Jesus

61c. Evangelista

I

16

Tenore Evangelista

Und bald lief ei-ner un-ter ih-nen, nahm ei-nen Schwamm und fül-le-te ihn mit Es-sig und

Continuo

19

ste-cke-te ihn auf ein Rohr und trän-ke-te ihn. — Die an-dern a-ber

6
4
2

6
5

6 5

61d. Chorus

Ev. 22

Chorus I

Tenore

spra - chen: A-ber

Continuo

6 6 5

Chorus II

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Halt, halt! Lass se-hen, ob E - li - as kom-me und ihm hel-fe?

Halt, halt! Lass se-hen, ob E - li - as kom-me und ihm hel-fe?

Halt, halt! Lass se-hen, ob E - li - as kom-me und ihm hel-fe?

Halt, halt! Lass se-hen, ob E - li - as kom-me und ihm hel-fe?

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

25 Ten Ev.

I

Je - sus schrie - e a - ber - mal laut und ver - schie - d.

Cont

4+
2h

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 mir am al - ler -

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 mir am al - ler -

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 mir am al - ler -

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 mir am al - ler -

bängs - ten wird um das Her - ze sein, so rei ß mich aus den Ängs - ten kraft dei - ner Angst und Pein!

bängs - ten wird um das Her - ze sein, so rei ß mich aus den Ängs - ten kraft dei - ner Angst und Pein! —

bängs - ten wird um das Her - ze sein, so rei ß mich aus den Ängs - ten kraft dei - ner Angst und Pein! —

bängs - ten wird um das Her - ze sein, so rei ß mich aus den Ängs - ten kraft dei - ner Angst und Pein! —

6 5 [4b b] 7 6 5b 6 5 [9 8] [4] # 6 5h 6 6 7 5 6 [1] 6 5 6 8 7 6 #

63a. Evangelista

I

Tenore Evangelista

Und sie - he da, der Vor - hang im Tem - pel zer - riss in zwei Stück

Continuo

6 6 6 4 2 6 5 6b 4 2

3

von o - ben - an bis un - ten - aus. Und die Er - de er -

8 6 6 6 6 4 6 4 3

5

be - be - te, und die Fel - sen zer - ris - sen, und

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

7

Grä - ber tä - ten sich auf, und stun - den Lei - - ber der

b 7b 6 6b 5b

9

Hei - li - gen die da - - - - - fen, und gin - gen

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

11

aus den Grä - bern nach sei - ner Auf - er - ste - hung und ka - men in die hei - li - ge

7 # b

13

Stadt und er - schie - nen vie - len. A - ber der Haupt - mann und die bei ihm wa - ren und be - wah - re - ten

6 6 # 6

16

Je - sum, da sie sa - hen das Erd - be - ben und was da ge - schah, er - schra - ken sie sehr und spra - chen:

6 5 b 6b 4 2b 6b

63b. Chorus

63c. Evangelista

I+II

19

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Ch I 6

Ch II 6

Wahr-lich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen.

Wahr-lich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen.

Wahr-lich, wahr-lich, die - ser ist Got - tes Sohn ge - we - sen. Und es wa-ren viel Wei-ber

- ser ist Got-tes Sohn ge - we - sen.

22 Ten Ev.

I

Cont

da, die von fer - ne zu - sa - hen, die da wa - ren nach - ge - fol - get aus Ga - li - lä - a und

25

hat - ten ihm ge - die - net, un - ter wel - chen war Ma - ri - a Mag - da - le - na und Ma - ri - a, die Mut - ter Ja -

28

co - bi und Jo - ses, und die Mut - ter der Kin - der Ze - be - dä - i. Am A - bend a - ber

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

31

kam ein rei - cher Mann von A - ri - ma - thi - a, der hieß Jo - seph, wel - cher auch ein Jün - ger Je - su war, der

5
3

34

ging zu Pi - la - to und bat ihn um den Leich - nam Je - su. Da be - fahl Pi - la - tus, man soll - te ihm ihn e - ben.

6 6 4

64. Recitativo

I

Violino I *p sempre*

Violino II

Viola *p sempre*

Basso
Am A... a es küh - le war, ward A - dams Fal - len of - fen - bar; am A - bend drü - cket

Continuo *p*
tasto solo

4

ihn der Hei - land nie - der. Am A - bend kam die Tau - be wie - der und trug ein Öl - blatt in dem

7

Mun - de. O schö - ne Zeit! O A - bend - stun - de! Der Frie - dens -

10

schluss ist nun mit Gott ge - macht, denn Je - sus hat sei - ne voll - macht. Sein

13

Leich - na - ach, lie - be See - le, bit - te du, geh, las - se dir den

16

to - ten Je - sum schen - ken! O heil - sa - mes, o köst - liches An - ge - den - ken!

11

ma - che dich, mein Her - ze, rein, — ich will Je - sum selbst be -

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

14

gra - ben, ich will Je - sum selbst be - gra - ben, ma - che dich, mein Her - ze,

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

17

rein, ma - che dich, mein Her - ze, rein, — ich will Je - sum selbst be -

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

20

gra - ben, ich will Je - sum selbst be - gra -

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

23

- ben, ma - che dich, mein Her - ze, rein, ich will Je - sum selbst be - gra -

6 7 6 6 6 6 6 6 4 5 6 4 4 6 6 6 [6] 6 7 5

26

ben, ma - che dich, mein Her - ze, rein, ich will Je - sum selbst be - gra - ich will Je - sum selbst be -

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

29

gra - ben.

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

4 3 2 3 [4] 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 3

2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

32

gra - ben.

6 5 4 4 4 4

4 3 2 2 2 2

34

36

tr

Denn er soll nun *p* in mir für und für,

39

für Ru-he ha-ben, denn er soll nun-mehr in mir für und

42

für sei-ne sü-ße Ru-he

44

ha - ben, sei - ne sü - ße Ru - he ha - ben.

Fingering: # 4/2 4/2 6/4 6/5 6/5 4/# 4/2 5/3 4/2 5/3 7/4 7/4 6/5 5/4 6/4 5/4

47

Welt, geh aus, Welt, geh aus,

Fingering: 7/4 5/4 6/5 4/2 6/5 # 7/4 7b

50

lass Je - sum ein! Welt, geh aus, lass Je - sum ein!

Fingering: 5/4 6/4 2/2 6/5 6/4 6/5 6/5 7/6 6/6

53

Ma - che dich, mein Her - ze, rein,

Fingering: 7/4 5/3 7/4 5/3 7/4 4/2 5/3 6/5b 9/4b 8/3 6/8 5/7 7/7

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

59

gra - ben, ma - che dich, mein Her - ze, re

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

62

mein Her - ze, rein, — ich will Je - sum selbst be - gra - ben, ich will Je - sum selbst be -

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

65

gra - ben, ma - che dich, mein Her - ze,

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

68

rein, ich will Je - sum selbst be - gra - - - - - ben, ma - che dich, mein Her - ze,

6 6 6 6 6 7 4 6 6

4 4 5 3 4 4 5 2 6 6

71

rein, ich will Je - sum selbst be - gra - ben, ich will Je - sum selbst be - gra - ben.

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

4 3 2 3 [4] 2

74

rein, ich will Je - sum selbst be - gra - ben, ich will Je - sum selbst be - gra - ben.

6 6 6 6 6 6 5 4 2

4 4 4 5 4 5 4 3 2

77

rein, ich will Je - sum selbst be - gra - ben, ich will Je - sum selbst be - gra - ben.

6 6 6 6

4 4 4 6 6

2 2 2 2 2

66b. Chorus

16

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus I

Soprano

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - füh-rer sprach, da er noch le - be-te:

Alto

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - füh - rer sprach, da er noch le - be-te:

Tenore

Ev. Chorus

spra-chen: Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - füh - rer sprach, da er noch le - be-te:

Basso

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - füh - rer sprach, da er noch le - be-te:

Continuo

6 5b 9 4 7 6b 6 9 8 6 [6] 6 5 6 7

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - füh-rer sprach, da er noch le - be-te:

Alto

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - füh - rer sprach, da er noch le - be-te:

Tenore

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - füh - rer sprach, da er noch le - be-te:

Basso

Herr, wir ha - ben ge-dacht, dass die - ser Ver - füh - rer sprach, da er noch le - be-te:

Continuo

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

4 3 4 3 5 5 5b [5] [b] 5 5 4

20

I, II

Ich will nach drei - en Ta - - -
 Ich will nach drei - en Ta - gen wie - der auf - er - ste - - hen,
 Ich will nach drei - en Ta - gen wie - der auf - er - ste hen, Ich drei - en Ta -
 Ich will nach drei - en Ta - gen wie - der auf - er - ste - - - Ich will nach drei - en

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

23

- gen wie - der auf - er - ste - hen. Da - rum be - fiehl, dass man das Grab ver - wah - - -
 wie - - der auf - er - ste - hen. Da - rum be - fiehl, dass man das Grab ver -
 - gen wie - der auf - er - ste - hen. Da - rum be - fiehl, dass man das Grab ver -
 Ta - gen wie - der auf - er - ste - hen. Da - rum be - fiehl, dass man das Grab ver -

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

re bis an den drit - ten Tag, auf dass nicht sei - ne
 wah - re bis an den drit - ten Tag, auf dass nicht sei - ne Jün - ger
 wah - re bis an den drit - ten Tag, auf dass nicht sei - ne Jün - ger
 wah - re bis an den drit - ten Tag, auf dass nicht sei - ne Jün - men und

6 6 5 b 7 # 5 6 5 # 4

Jün - ger kom - men und steh - len ihn, und steh - len, und steh - len ihn und
 kom - men und steh - len ihn, und steh - len ihn und
 - men und steh - len ihn, und steh - len, und steh - len ihn und
 steh - len ihn, auf dass nicht sei - ne Jün - ger kom - men und steh - len ihn und sa -

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

sa - gen zu dem Volk: Er ist auf - er - stan - den von den To - ten, und
 sa - gen zu dem Volk: Er ist auf - er - stan - den von den To - ten, und
 sa - gen zu dem Volk: Er ist auf - er - stan - den, auf - er - stan - den von den To - ten, und
 - gen zu dem Volk: Er ist auf - er - stan - den von den To - ten, und

4 4 6 4 b 6 4 b 6 4 6 6 3 4 4

2 4 4 3 4 4

wer - de der letz - te Be - trug är -
 wer - de der letz - te Be - trug är -
 wer - de der letz - te Be - trug är - ger, är -
 wer - de der letz - te Be - trug är -

6 7 7 6 6 [5] 6 7

4 4 3 4 3

66c. Evangelista,
Pilatus

I

37

- ger denn der_ers - te, är - - - ger_denn der ers - - - te!
 - ger, är - - - ger_denn der ers - - - te!
 - - - ger denn der ers - - - te! Pi - la - tus sprach zu
 - ger denn der ers - - - te!

Evangelista

Ch I 6
 Ch II 6

40 Ten Ev. Evangelista
 ih - nen: Sie gin - gen
 Basso Pilatus
 Da habt ihr die Hü - ter; ge-het hin und ver-wah-rets, wie ihrs wis - set!
 Cont

43 Ten Ev.
 hin und ver-wah-re-ten das Grab mit Hü - tern und ver-sie - gel - ten den Stein.

67. Recitativo con Coro

Zion und die Gläubigen

The musical score is divided into two systems, Chorus I and Chorus II.
Chorus I: Includes Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The vocal parts have lyrics: "Nun ist der Herr zur Ruh ge-bracht." and "Die Müh ist aus, d...ans-re Sün-den ihm ge-". The Continuo part includes figured bass notation: *p* 6 5^b 6 4^b 3 6^b 6 6^b 7^b.
Chorus II: Includes Flauto traverso I, II, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The vocal parts have lyrics: "Mein Je - - - su, gu - te Nacht!", "Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nacht!", "Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nacht!", and "Mein Je-su, mein Je-su, gu - te Nacht!". The Continuo part includes figured bass notation: *p* 6^b 6^b 3.

I

O se - li - ge Ge-bei-ne, seht, wie ich euch mit Buß und Reu be -
macht.

6 5 6 6 7b 6 4b 2

II

Mein Je-su, mein Je - su, gu - te Nacht!
Mein Je - - - su, gu - te Nacht!
Mein Je-su, mein Je - su, gu - te Nacht!
Mein Je-su, mein Je - su, gu - te Nacht!

6 6 5

9

Habt le-bens-lang vor eu-er
wei - ne, dass euch mein Fall in sol-che Not ge-bracht!

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

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 - te Nacht!
Mein Je - - - su, gu - te Nacht!

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

13

I

Lei-den tau-send Dank, dass ihr mein See-len-heil so wert ge-acht'!

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

tr

tr

tr

Mein Je-su, mein Je-su, gu-te Nacht!

Mein Je-su, mein Je-su, gu-te Nacht!

Mein Je - - - su, gu-te Nacht!

Mein Je-su, mein Je-su, gu-te Nacht!

5^b 7^b 7^h

Carus

68. Coro finale

Chorus I

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

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

Chorus II

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

5 3 6b 4 5 3 7h 4 2 7b 4 7 5 6b 4 6 5 9 8 6b

7

I

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Wir set - zen
Wir set - zen
Wir set - zen
Wir set - zen

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

II

più p *f* *più p* *f* *più p* *f* *più p* *f* *più p* *f*

Wir set - zen
Wir set - zen
Wir set - zen
Wir set - zen

6 6
5b 5
più p 6 7 8
4 4 3 5b 7 6 6 6 5
2 2 3 3 5b 5 4 3
5 3 6b 5
3 4 3

I

uns mit Trä - nen nie - der und ru - - - fen dir im Gra - be zu: Ru - he
 uns mit Trä - nen nie - der und ru - - - fen dir im Gra - be zu: Ru - he
 uns mit Trä - nen nie - der und ru - fen, ru - fen dir im Gra - be zu: Ru - he
 uns mit Trä - nen nie - der und ru - fen dir im Gra - be zu: Ru - he

II

uns mit Trä - nen nie - der und ru - - - fen dir im Gra - be zu:
 uns mit Trä - nen nie - der und ru - - - fen dir im Gra - be zu:
 uns mit Trä - nen nie - der und ru - fen, ru - fen dir im Gra - be zu:
 uns mit Trä - nen nie - der und ru - fen dir im Gra - be zu:

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

II

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

Sanf-te ruh, ru - he sanf-te, sanf - te ruh!

più *p*

Sanf-te ruh, ru - he sanf-te, sanf - te ruh!

più *p*

più *p* Sanf-te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf-te ruh!

più *p* 6 7 8 6 9b 8 6 5 [6 5]
4 4 3 5b 7 6 5 [4 3] 6 4 2 5b

I

9 6 6b 6 7 9 6 6 7 8 6 6h

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

II

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

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

[b]

I

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 - der und ru - -
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der und ru - -

9 8 6 6 5
5₄ 6 5 4 4

6 6
4 5_b

9 6 6_b
4_b 4_b

6 7
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 - der und ru - -
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der und ru - -

9 8 6 6 5
7 5₄ 6 5 4 4

6 6
4 5_b

9 6 6_b
4_b 4_b

6 7
5 4

I

- - fen dir im Gra - be - zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

- - fen dir im Gra - be - zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te sanf - te ruh!

- - fen dir im Gra - be - zu: Ru - he sanf - te, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

- - fen dir im Gra - be zu: Ru - he sanf - te ru - he te, sanf - te ruh!

9 5h b 6 6h 6 6 4 p 6 7 8 5 6h 9 8 6 6 5

II

- - fen dir im Gra - be - zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

- - fen dir im Gra - be - zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

- - fen dir im Gra - be - zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

- - fen dir im Gra - be zu: Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

9 5h b 6 6h 6 6 4 p 6 7 8 5 6h 9 8 6 6 5

I

Lei - chen - stein soll dem ängst - li - chen Ge - wis - sen ein be - que - mes Ru - he - kis - sen
 Lei - chen - stein soll dem ängst - li - chen Ge - wis - sen ein be - que - mes Ru - he - kis - sen
 Lei - chen - stein soll dem ängst - li - chen Ge - wis - sen ein be - que - mes Ru - he - kis - sen
 Lei - chen - stein soll dem ängst - li - chen Ge - wis - sen ein be - que - mes Ru - he - kis - sen

b 6^b 7^b 6 5 | h 6 6 4 | h 6 6 5 | 6^b 7 6 | 6 7 6 5

II

67

I

und der See - len Ruh - - - - - statt, der See - len Ruh - statt sein. Höchst ver -

und der See - len Ruh - - - - - statt, der See - len Ruh - statt sein. Höchst ver -

und der See - len Ruh - - - - - statt, der See - len Ruh - statt sein. Höchst ver -

und der See - len Ruh - - - - - statt, der See - len Ruh - statt sein. Höchst ver -

tasto solo

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

II

p Ru - het sanf - te, sanf - te ruht! -

p Ru - het sanf - te, sanf - te ruht! -

p Ru - het sanf - te, sanf - te ruht! -

p Ru - het sanf - te, sanf - te ruht! -

Ru - - - - - het!

tasto solo

74

I

p *più p* *pp*

p *più p* *pp*

p *più p* *pp*

p *più p* *pp*

p *più p* *pp*

p *più p* *pp*

gnügt, höchst ver - gnügt - schlum - - - mern da - - - die Au - gen n.

gnügt, höchst ver - gnügt schlum - - - mern da - - - die u - gen ein.

gnügt, höchst ver - gnügt - schlum - - - mern da - - - die - - - gen ein.

gnügt, höchst ver - gnügt - - - lum-mern da - - - die Au - gen ein.

7 7 6 6 5 9b 7 6b 6b 7 5 6b 7 5 6b 7 5 4 3 3 4 4 2

II

I

5 3 6^b 4 5 3 7^h 4 2 7^b h 7 5 6^b 4 5 3 9 4 8 3 6^b

II

5 3 6^b 4 5 3 7^h 4 2 7^b h 7 5 6^b 4 6 5 9 4 8 3 6^b

87

I

Wir_ set - zen
 Wir set - zen
 Wir set - zen
 Wir set - zen

6 6 6 7 8
 5b 5 4 4 3

5b 7 6 5 5b
 3 4 3

II

più *p*
 più *p*
 più *p*
 più *p*
 più *p*

Wir_ set - zen
 Wir set - zen
 Wir set - zen
 Wir set - zen

6 6 6 7 8
 5b 5 4 4 3

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

94

I

uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe

uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe

uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe

uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe

p

II

uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe

uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe

uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe

uns mit Tränen nieder und rufen dir im Grabe zu: Ruhe

7^h 4 2 7^b 4 7 4 6^b 4 6 5 6^b 5^b 6 5 *p* 6 4

7^h 4 2 7^b 4 7 5 6^b 4 6 5 9 4 8 3 6^b 6^b 6 5

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
2

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

6 6 4 2
5b

II

più *p*

più *p*

più *p*

più *p*

Sanf-te ruh, ru - he sanf-te, sanf - te ruh!

Sanf-te ruh, ru - he sanf-te, sanf - te ruh!

più *p* Sanf-te ruh, ru - he sanf - te, sanf - te ruh!

Sanf - te ruh, ru - he sanf - te, sanf-te ruh!

più *p* 6 7 8 f 6 6 9b 8 6 6 [6 5]
4 4 3 5b 7 6 5 [4 3]

6 6 4 2
5b

I

9 6 6b 6 7 9 5b 6 6 6 7 8 6 6h

4b 4b 5 5h 4 2 5

II

9 6 6b 6 7 9 5b 6 6h 6 6 7 8 6 6h

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

I

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 - der und ru - -
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der und ru - -

9 8 6 6 5
5_h 6 5 4 4

6 6
4 2 5_b

9 6 6_b 6
4_b 4_b 5 [7]

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 - der und ru - -
 Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der und ru - -

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

6 6
4 2 5_b

9 6 6_b 6
4_b 4_b 5 7

Kritischer Bericht

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

Unserer Ausgabe liegen folgende Quellen zugrunde:

A. Die autographe Originalpartitur: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. Bach P 25*.¹ Die Titelblatt und 82 Blatt Notenteil umfassende Originalhandschrift trägt auf dem Titelblatt die autographe Aufschrift: *Passio Domini nostri | J. C. secundum Evangelistam Matthæum. | Poesia per Dominum Henrici | alias Picander dictus. | Musica di G. S. Bach. | Prima Parte. Die 1. Notenseite (Bl. 1^r des Notenteils) trägt die Überschrift: J. J. | Passio D. N. J. C. secundū Matthæum. Bl. 40^r enthält den Titel zum 2. Teil der Passion: *Passionis D. N. J. C. | secundum Matthæum | a due Cori | Parte Seconda. Bl. 41^r mit dem Beginn des 2. Teils der Passion trägt den Kopftitel: J. J. | Pars 2.^{da} Passionis Xsti secundū Matthæum. a due Chori per JSBach. Am Schluss des Werkes auf Bl. 82^r unten steht: SDGL: | Fine.**

B. Die originalen Stimmen: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. Bach St 110*. Es handelt sich um 40 Stimmen; im Einzelnen (* kennzeichnet von J. S. Bach selbst ganz oder teilweise geschriebene Stimmen²):

Cantus-firmus-Chor in Satz 1 und 29:

1. *Soprano in Ripieno**
2. *Soprano in Ripieno*

Chorus primus:

3. *Soprano. Chori 1^{mi}* [Chor- und Solopartien außer Ancilla I, II und Uxor Pilati] (*Satz 1 bis T. 76)
4. *Soprano* [Ancilla I, Ancilla II, Uxor Pilati]*
5. *Alto. 1. Chori* [Chor- und Solopartien] (*Einlage Satz 9b)
6. *Tenore 1. Chori | Evangelista* [Chor- und Solopartien, Evangelista]
7. *Basso 1. Chori | Jesus* [Chor- und Solopartien, Jesus; ohne Judas, Pontifex (Kaiphäs), Pontifex I, II, Petrus, Pilatus]
8. *Basso* [Judas, Pontifex I]*
9. *Basso* [Petrus, Pontifex (Kaiphäs), Pontifex II, Pilatus]*
10. *Traversa 1. Chori 1^{mi}* (*Teil I)
11. *Traversa 2 Chori 1^{mi}* (*Teil I)
12. *Hautbois 1. Chori 1^{mi}* [auch Oboe d'amore I, Oboe da caccia I] (*Teil I)
13. *Hautbois 2 Chori 1^{mi}* [auch Oboe d'amore II, Oboe da caccia II] (*Teil I)
14. *Violino 1 Chori 1^{mi}* [1. Exemplar; in Satz 19 Flauto dolce I; in Satz 39 Violino solo] (*Teil I)
15. *Violino 1^{mo} Chori 1^{mi}* [Dublette; in Satz 19 Flauto dolce I; in Satz 39 Ripienpart I] (*Satz 39)
16. *Violino 2 Chori 1^{mi}* [1. Exemplar; in Satz 19 Flauto dolce II; in Satz 39 Ripienpart I] (*Teil I)
17. *Violino 2 Chori 1^{mi}* [Dublette; in Satz 19 Flauto dolce II; in Satz 39 Ripienpart II] (*Satz 39 bis T. 8; *Satz 41–64, T. 12)
18. *Viola. Chori 1^{mi}* (*Teil I)
19. *Viola da Gamba* [Chori 1^{mi}] [Satz 56, 57]*
20. *Continuo. Chori 1^{mi}* [1. Exemplar, untransponiert, unbeziffert]*
21. *Continuo. Chori 1^{mi}* [Dublette, untransponiert, unbeziffert]
22. *Organo Chori 1.* [eine große Sekunde abwärts transponiert, autograph beziffert]

Chorus secundus:

23. *Soprano Chori. II.* [Chor- und Solopartien]
24. *Alto Chori II.* [Chor- und Solopartien, Testis I in Satz 33]
25. *Tenore Chori II.* [Chor- und Solopartien, Testis II in Satz 33]

26. *Basso Chori II.* [Chor- und Solopartien]
27. *Traversa 1 Chori 2^{di}**
28. *Traversa 2 Chori 2^{di}**
29. *Hautbois 1. Chori 2^{di}* [auch Oboe d'amore I]*
30. *Hautbois 2 Chori 2^{di}* [auch Oboe d'amore II]*
31. *Violino 1 Chori 2^{di}* [1. Exemplar; in Satz 42 Violino solo]*
32. *Violino 1 Chori 2^{di}* [Dublette; in Satz 42 Ripienpart I]
33. *Violino 2 Chori 2^{di}* [1. Exemplar; in Satz 42 Ripienpart I]*
34. *Violino 2 Chori 2^{di}* [Dublette; in Satz 42 Ripienpart II] (*Einlage Satz 24–27, heute in B33)
35. *Viola. Chori 2^{di}**
36. *Viola da Gamba* [Chori 2^{di}] [Satz 34, 35]*
37. *Continuo. Chori 2^{di}* [1. Exemplar, untransponiert, unbeziffert]*
38. *Continuo Chori 2^{di}* [Dublette, untransponiert, unbeziffert]
39. *Organo Chori 2.* [eine große Sekunde abwärts transponiert, autograph beziffert]
40. *Continuo pro Cembalo Chori 2^{di}* [untransponiert, beziffert]

Zum Vergleich werden ferner herangezogen:³

C. Partiturnabschrift der Frühfassung der Passion (BWV 244b) von der Hand Johann Christoph Farlaus (1734/35 bis nach 1770)⁴: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, 2 Bände, Signaturen *Am.B. 6* (Teil I) und *Am.B. 7* (Teil II); *Am.B. 6* mit vorgehefteter Abschrift des Textbuchs von der Hand Johann Friedrich Agricolas (1720–1774).⁵

D. Textabdruck in: Picander [Christian Friedrich Henrici], *Ernst-Scherzhafte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil*, Leipzig 1729, S. 101–112.⁶ Titel: „Texte zur Paßions-Music, nach dem Evangelisten Matthäo, am Char-Freytage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä.“

¹ Faksimileausgaben: (1) Johann Sebastian Bach, *Passio Domini nostri J. C. secundum Evangelistam Matthæum*, Leipzig (Insel-Verlag) 1922; (2) Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion BWV 244. Faksimile nach dem Autograph aus dem Bestand der Deutschen Staatsbibliothek Berlin*, hrsg. von Karl-Heinz Köhler (Faksimile-Reihe Bachscher Werke und Schriftstücke, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Band 7), Leipzig [1966], 2., veränderte Auflage 1974.

² Unberücksichtigt bleiben dabei Revisionseintragungen Bachs einschließlich der von seiner Hand stammenden Bezifferung der Orgelstimmen B 22 und B 39.

³ Zu Satz 29, „O Mensch, beweine deine Sünde groß“, der in abweichender Form 1725 als Eingangschor der Johannes-Passion diente, ist ein unvollständiger Stimmenbestand im originalen Aufführungsmaterial des Werkes überliefert (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur *Mus. ms. Bach St 111*). Die in der Matthäus-Passion vorliegende Fassung geht jedoch nicht auf diejenige von 1725, sondern auf eine frühere Werkgestalt zurück. Wir verzichten daher auf die Heranziehung als Vergleichsquelle.

⁴ Früher wurde als Schreiber irrtümlich Johann Philipp Kirnberger (1721–1783), dann Johann Christoph Altnickol (1719–1759) vermutet. Vgl. Peter Wollny, „Tennstedt, Leipzig, Naumburg, Halle – Neuerkenntnisse zur Bach-Überlieferung in Mitteldeutschland“, in: *Bach-Jahrbuch* 2002, S. 29–60, hier S. 36ff.

⁵ Kritisch kommentierte Faksimileausgabe der gesamten Abschrift (einschließlich des Textbuchs): Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b*, hrsg. von Alfred Dürr, NBA II/5a, Kassel und Leipzig 1972. – Neuausgabe: Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b*, hrsg. von Andreas Glöckner, NBA II/5b, Notenband und Kritischer Bericht, Kassel 2004.

⁶ Mehrfach faksimiliert, u. a. in: (1) Werner Neumann (Hrsg.), *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte*, Leipzig 1974, S. 321–324; (2) Krit. Bericht NBA II/5, S. 73–78.

Quelle A enthält die Passion in der Fassung von 1736 in autographischer Partitur-Reinschrift. Der kalligraphische Charakter wird unterstrichen durch den bei Bach singulären Gebrauch roter Tinte für den Text des Evangeliums (mit Ausnahme der Gruppenreden) und für den – hier untextierten – Choral-Cantus-firmus des Eingangschors in den beiden Orgelpartien. Die Partitur diene als Vorlage für die Stimmen, Quelle B. – Das Titelblatt und die ersten 12 Blätter der Partitur weisen Spuren einer Restaurierung durch Bach selbst auf. Die Blätter müssen durch irgendein Missgeschick am seitlichen äußeren Rand so beschädigt worden sein, dass Bach sich genötigt sah, die Blattränder glatt abzuschneiden, die Blätter durch angeklebte Papierstreifen zu restaurieren und den ausgefallenen Werktext nach den ausgeschriebenen Stimmen (Quelle B) zu ergänzen. Die restaurierten Blattsegmente nehmen in der Breite ab, bei einer Blattbreite von ca. 20,5 cm messen sie am Anfang etwa 9 cm, am Ende etwa 4 cm. Betroffen sind Teile der Sätze 1–4e. Verschiedentlich ist Bach hier von den Stimmen B abgewichen – die ihrerseits den Lesartenstand der Partitur vor der Beschädigung wiedergeben – und hat leicht verbesserte Lesarten eingetragen.

Quelle B: Wie die Partitur A ist fast das gesamte Stimmenmaterial für eine Aufführung am Karfreitag 1736 entstanden. Nur die Stimmen 2, 36 und 40 sind erst anlässlich einer Wiederaufführung im Jahre 1742 hinzugekommen. Die Stimmen B 1–40 gehen (abgesehen von dem Sonderfall B 36) sämtlich auf die Partitur A zurück.⁷ Einen Großteil der Stimmen hat Bach selber geschrieben (vollständig die Stimmen 1, 4, 8, 9, 19, 20, 27–31, 33, 35–37, teilweise die Stimmen 3 und 10–18, ferner Einlagen zu den Stimmen 5 und 34); außerdem stammt die Bezifferung der Orgelstimmen 22 und 39 von seiner Hand. Neben Bach treten acht Schreiber in Erscheinung. Hauptschreiber ist Samuel Gottlieb Heder (1713 bis mindestens 1736), der dem Thomasalumnat bis 1734 angehört hat. Von seiner Hand stammen die Stimmen 5–7 und 23–26 sowie teilweise 3, 10–14, 16 und 18. Schreiber der beiden transponierten Orgelstimmen 22 und 39, abgesehen von der Bezifferung, ist der Bach-Schüler Bernhard Dietrich Ludewig (1707–1740). An den 1736 entstandenen Stimmen sind außerdem fünf Personen als Dublettenschreiber beteiligt: Bachs Gattin Anna Magdalena Bach (1701–1760) mit den Stimmen 15, 21 und 38; Friedrich Christian Samuel Mohrheim (1719–1780) mit Teilen der Stimmen 17 und 34; und drei bei Bach singulär auftretende, namentlich nicht bekannte Schreiber, nach heutiger Nomenklatur Anonymus L 113–115, mit Stimme 32 (L 113) und Teilen der Stimme 34 (L 114, 115). Schreiber der später hinzugekommenen Stimmen 2 und 40 ist Georg Heinrich Noah (1716 bis mindestens 1762), Schreiber der nachträglich angefertigten Stimme 36 – mit dem in der Partitur nicht enthaltenen obligaten Gambenpart zu Satz 34/35 – Bach selbst.

Bach hat die von Kopisten geschriebenen Stimmen und Stimmteile überprüft und mit zahlreichen Revisionseintragungen versehen.⁸ Dabei handelt es sich um Korrekturen von Schreibfehlern, Klarstellungen im Notentext oder der Textunterlegung und graphische Verdeutlichungen des Notenbildes sowie um inhaltliche Ergänzungen, etwa durch Satzüberschriften, Besetzungshinweise und dergleichen, darüber hinaus aber vor allem um Vortragsangaben und -zeichen zu Tempo, Dynamik, Artikulation, Ornamentik etc. – in Stimme 40 auch um Ergänzungen und Berichtigungen der Bezifferung – und vereinzelt um kompositorische Verbesserungen.

Die Generalbassbezifferung findet sich, wie bei den Vokalwerken Bachs die Regel, nicht in der Partitur, sondern erscheint nur in den betreffenden Stimmen; diese sind hierfür also die einzige Quelle.

Eine grundsätzliche Abweichung zwischen Partitur und Stimmen betrifft die Ausführung der Continuo-Begleitung in den Rezitativen des Evangelisten und der übrigen Soliloquenten mit Ausnahme der Person

Jesu. Während Bach in der Partitur stets in der geläufigen Weise den Basso continuo in lang ausgehaltenen Noten schreibt, notiert er ihn in den Stimmen, der damals weithin üblichen Ausführung entsprechend, in Viertelnoten mit anschließenden Pausen. Beim Eingangsrezitativ der Passion ergibt sich also folgendes Bild:⁹

Die Maßnahme hat den Zweck, den Continuo-Spielern den Wechsel zwischen den Secco-Rezitativen des Evangelisten und der Soliloquenten einerseits und den Accompagnati der Jesusworte andererseits, und damit den Wechsel zwischen den kurz angespielten Stütztönen im Secco und den lang ausgehaltenen Akkorden im Accompagnato zu verdeutlichen, mithin die korrekte Ausführung zu sichern.

Verschiedentlich geht das Stimmenmaterial in der Besetzung über den Partiturbefund hinaus. Generell gilt dies für die vierstimmigen Choräle: Ihre Instrumentalbesetzung ergibt sich im Einzelnen jeweils nur aus den Stimmen B. Aber auch andere Sätze sind betroffen. So findet sich der Sopran in ripieno zum Eingangschor nur in Form zweier Stimmen, B 1 und B 2; in der Partitur erscheint der Cantus firmus dagegen nur als Diskant der beiden Orgelpartien ohne Text. Hier wie auch bei Satz 29 fehlt in der Partitur jeder Hinweis auf die Mitwirkung des Sopranos in ripieno. In einigen weiteren Fällen hat Bach zusätzliche Bläserstimmen ausgeschriebenen, so die beiden Querflötenstimmen zu Satz 8, für den die Partitur nur Streicherbegleitung vorsieht, und für Satz 20, bei dem die Partitur ebenfalls keinen Hinweis auf die Mitwirkung von Flöten enthält.

Einen Sonderfall stellt der in A nicht vorgesehene Gambenpart der Sätze 34 und 35 dar: Er ist von Bach erst nachträglich für eine Aufführung im Jahre 1742 hinzugefügt worden. Für dieselbe Aufführung wurde auch die Dublette des Sopranos in ripieno, B 2, offenbar zur Verstärkung des vokalen Cantus firmus, angefertigt. Außerdem kam die Stimme B 40 hinzu für ein Cembalo, das entweder der Verstärkung der Continuo-Gruppe des 2. Chores diene oder aber die 1742 möglicherweise nicht verfügbare 2. Orgel zu ersetzen hatte.¹⁰

In einem Falle ist eine Besetzungsangabe der Partitur in den Stimmen nicht verwirklicht: Zu Satz 27a schreibt Bach für das Unisono-Bassettchen der beiden Violinen und der Viola im 1. Chor die Verstärkung durch Violoncelli vor (*Violoncelli concordant Violis*), die Continuo-stimmen B 20–22 pausieren hier jedoch.

In den Sätzen 39 und 42 geht eine Umbesetzung im Violin-Ripieno nur aus den Stimmen B hervor: Da die Solovioline aus der Ripienogruppe abgezogen wird, wird hier das erste Pult aus der Violine II verstärkt:

⁷ Die nachfolgenden Schreiberangaben in freiem Anschluss an den Kritischen Bericht NBA II/5 von Alfred Dürr (1974) sowie an die Katalogwerke *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung* von Yoshitake Kobayashi, NBA IX/2, Kassel und Leipzig 1989, und *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation* von Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger, NBA IX/3, 2 Bände, Kassel 2007.

⁸ Keine derartigen Eintragungen enthalten nur B 2 und B 7.

⁹ Unser Notenbeispiel übergeht der Einfachheit halber die Tieftransposition der Orgelstimme B 22.

¹⁰ Allem Anschein nach handelt es sich um einen nachträglichen Behelf. Die Cembalostimme bleibt deshalb in den Besetzungsangaben unserer Ausgabe unberücksichtigt.

Die Dublette der 1. Violine und das Erstexemplar der 2. Violine enthalten den Part der 1. Ripienvioline; der 2. Ripienpart steht nur in der Dublette 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 Choraltexte (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 vereinheitlichter 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, dynamischen und Trillerzeichen sowie Akzidentien¹¹ durch kleineren Druck und in einigen weiteren Fällen (Vorschlagsnoten, Bezifferung) durch eckige Klammern ausgewiesen. Verbale Zusätze (einschließlich der hinzugefügten Satznummern) erscheinen in Kursivschrift; Wortabkürzungen werden jedoch ohne Kennzeichnung aufgelöst. Grundsätzlich ausgenommen von der typographischen Kennzeichnung sind außerdem Bögen bei Vorschlagsnoten: Wo sie fehlen, werden sie stillschweigend ergänzt. Das Gleiche gilt für Fermaten, deren Hinzufügung sich zwingend daraus ergibt, dass an derselben Stelle bereits in einer oder mehreren benachbarten Stimmen Fermaten stehen.

Besonders zu vermerken ist, dass klein gestochene Noten in Chorälen die authentischen Varianten der mit den Singstimmen gehenden Instrumente bezeichnen, also nicht etwa Herausgebervorschläge darstellen. Es handelt sich durchweg um Sonderlesarten aus den Stimmen B.¹²

Die Partiturvorsätze zu Satz 1 geben die nicht in die Neuausgabe übernommene Originalschlüsselung der Singstimmen Sopran, Alt und Tenor für das ganze Werk an. Die von der heutigen Praxis abweichende Schlüsselung der Blockflöten in Nr. 19 wird zu Beginn dieses Satzes angezeigt. Oboe d'amore und Oboe da caccia werden in unserer Ausgabe wie bei Bach klingend im Violin- bzw. Altschlüssel wiedergegeben. Die Orgelpartien sind in Bachs Partitur klingend notiert, in den Stimmen B 22 und B 39 dagegen stehen sie – der Orgelstimmung im Chor ton entsprechend – eine große Sekunde tiefer; auf die Kennzeichnung der Tieftransposition durch Partiturvorsatz bei Satz 1 wird verzichtet. Die vierstimmigen Choräle notiert Bach in der Partitur ohne Berücksichtigung des Orchesters 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 ʝ7 oder ʝ7 etc.), Besonderheiten in der Anordnung übereinanderstehender Ziffern ($\frac{7}{4}$, $\frac{4}{4}$ 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 berichtenden und ergänzenden Bezifferungen der beiden Stimmen zum 2. Chor, B 39 und B 40, werden ohne Einzelnachweise vereinigt. Wo die beiden Chöre unisono geführt und in der Ausgabe in real einschöriger Notation wiedergegeben sind, werden alle drei bezifferten Stimmen zusammengefasst.

In der rhythmischen Notation des Basso continuo in den Secco-Rezitativen des Evangelisten und der übrigen Soliloquenten folgen wir grundsätzlich den originalen Stimmen B 20–22.

Unsere Ausgabe bietet ein teilweise gegenüber der Bach'schen Originalpartitur erweitertes oder auch verkürztes Partiturbild. Wir verfahren hier frei und pragmatisch, reduzieren insbesondere gelegentlich bei Unisonoführung der beiden vokal-instrumentalen Chöre die Partitur abweichend von derjenigen Bachs auf die realen Stimmen (Nr. 50d; Nr. 58d von T. 46 Mitte an; Nr. 66b von T. 20 an) und verzichten des öfteren auf die Mitführung von Pausensystemen.

Der Wechsel der Tonartvorzeichnung innerhalb der narrativen und namentlich der rezitativischen Partien bringt für die Edition verschiedentlich 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 geschriebenen, in der Positionierung der Neuvorzeichnung teilweise von der Partitur abweichen. Die bevorzugten Positionen sind auch hier Neueinsätze und Zeilenwechsel. 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, Satz 9c, in den autographen Streicherstimmen B 14 und 18 – nicht allerdings in B 16 – und in der Continuostimme B 20 bei T. 27). Gelegentlich sind davon auch Choralsätze mitbetroffen. Wir versuchen, in jedem Einzelfall eine sinnvolle editorische Lösung zu finden, und skizzieren die wichtigsten Quellenbefunde in den Anmerkungen.

¹¹ Kleingedruckte Akzidentien bezeichnen Empfehlungen des Herausgebers. In den Vorlagen irrtümlich ausgelassene, aber satztechnisch zwingend erforderliche Akzidentien werden ohne Kennzeichnung ergänzt und, soweit der Auslassung Bedeutung beizumessen ist, im Lesartenbericht nachgewiesen.

¹² Eine Ausnahme macht T. 45 des Eingangschors im Cantus firmus: Hier stellen die kleinstochenen Noten einen Herausgebervorschlag zur rhythmischen Ausführung der beiden in der Quelle nur einer einzigen Note zugeordneten Silben dar.

Unsere redaktionellen Ergänzungen zu Artikulation, Dynamik und Ornamentik beruhen auf dem Analogieprinzip und beschränken sich auf dieses. Mit ihnen werden Vortrags- und Ornamentbezeichnungen behutsam jeweils auf Parallelstellen ausgedehnt, ohne dabei Streicher und Bläser einer starren Uniformität zu unterwerfen. Die typographische Kennzeichnung der Ergänzungen lässt dem Interpreten die Freiheit, hier selektiv zu verfahren.

Mit Bedacht beschränken wir unsere Ergänzungen von Bögen auf Instrumentalpartien und geben die Singstimmen mit wenigen Ausnahmen ohne solche Zusätze wieder. Denn die Bögen dienen hier, ebenso wie die Balkung kleinerer Notenwerte, primär zur Verdeutlichung und Sicherung der Textunterlegung, und nur in Ausnahmefällen, etwa bei Seufzerfiguren, können sie auch artikulatorische Bedeutung annehmen. Da allerdings zu Bachs Zeit häufig auch zusammengebalkte Noten, besonders Achtelpaare, älterer Schreibkonvention folgend, zusätzlich mit einem Bogen versehen werden, ist meist nicht zu erkennen, ob überhaupt eine spezielle Artikulationsintention vorliegt.

Bei den Satzüberschriften bieten die Quellen ein uneinheitliches Bild. In A ist ein Teil der Sätze unbezeichnet, ebenso in B, auch weichen die Satzbezeichnungen in B teilweise von denen in A ab. Wir verfahren hier frei und bezeichnen die Sätze, aus den Quellen erkennbare Tendenzen Bachs aufnehmend, einheitlich wie folgt:

- a) die Sätze auf Texte des biblischen Passionsberichts lateinisch, und zwar bei den Einzelreden (Rezitativen) in Form der Angabe der redenden Personen (Evangelista, Jesus, Petrus, Judas, Pontifex [Kaiphäs], Pontifex I, II, Testis I, II, Ancilla I, II, Pilatus, Uxor Pilati), bei den Gruppenreden (Chören) als „Chorus“;
- b) die in den biblischen Bericht eingeschobenen Kirchenlieder deutsch als „Choral“;
- c) die frei gedichteten „madrigalischen“ Teile in Form der geläufigen italienischen Satztypen Rezitativ (*Accompagnato*) und Arie in italienischer Sprache als „Recitativo“ und „Aria“ bzw. bei Chor-Arien als „Coro“.

Wir übergehen dabei sprachliche und sachliche Varianten („Chorale“, „Chor“, „Chori“, „Recit. Evang.“ u. ä.) und stützen uns im Allgemeinen auf A und/oder einen wesentlichen Teil der Stimmen B. Ausnahmen und Besonderheiten vermerken wir im Lesartenbericht, über die Quellen hinausgehende Ergänzungen geben wir in Kursivschrift wieder. In den Satzüberschriften der Vorlagen enthaltene Besetzungsangaben lassen wir weg.

Unsere Ausgabe gibt den Worttext der Passion in normalisierter heutiger Orthographie und Interpunktion wieder. Historische Lautformen werden beibehalten, grammatische Nachlässigkeiten (z. B. *den* statt *dem*) jedoch stillschweigend korrigiert. Wo ältere und jüngere Wortformen nebeneinander auftreten (z. B. *üm* und *um*), wählen wir die heute gebräuchliche. Bei den Texten Picanders orientieren wir uns im Zweifel an dem Abdruck von 1729, Quelle D. Die vierstimmigen Chorsätze sind in Bachs Partitur nicht textiert, sondern jeweils nur mit einer Textmarke (meist der ersten Textzeile) versehen. Die Texte, die in den Stimmen von den Kopisten anhand des Gesangbuchs und teils mehr oder weniger aus dem Gedächtnis unterlegt worden sein dürften, weisen verschiedentlich kleinere Versehen auf, die aber meist durch die Mehrheit der anderen Stimmen richtiggestellt werden. Wir gehen auf diese Fälle nicht ein und beschränken uns im Lesartenverzeichnis auf gravierende Fehler und Zweifelsfälle.

III. Anmerkungen

Der vorliegende Kritische Bericht knüpft in der Nomenklatur der Quellen A–C und speziell in der Nummerierung der Stimmen B wie auch in der Satzzählung bewusst an die Edition der Matthäus-Passion von Alfred Dürr in Band II/5 der Neuen Bach-Ausgabe (Notenband 1972, Kritischer Bericht 1974) an,¹³ um dem an weiterreichenden Informationen Interessierten die Orientierung im Kritischen Bericht der NBA und in der einschlägigen Literatur zu erleichtern.

Unsere Berichterstattung beschränkt sich grundsätzlich auf die für die Textgewinnung wesentlichen Aspekte, klammert also insbesondere solche der Werkgenese (Kompositionsprozess, Änderungen, Korrekturen) aus. Maßgeblich ist prinzipiell die Partitur A. Soweit allerdings der Werktext in den Stimmen B authentische Korrekturen und Modifikationen des Partiturtextes zeigt, folgen wir diesen.¹⁴ Dies geschieht im Allgemeinen ohne Nachweis; Zweifelsfälle werden jedoch vermerkt. Über Abweichungen der Stimmen von der Partitur, die sich als offenkundige Schreibversehen darstellen, und Bagatellfehler, die sich aus dem Zusammenhang zwanglos berichtigen lassen, wird nicht berichtet. Weitgehend vernachlässigt werden auch Abweichungen der von Kopisten meist wenig sorgfältig ganz oder in Teilen anhand der jeweiligen Erstexemplare (also nicht nach der Partitur) geschriebenen Ripiensopran-, Violin- und Continuo-Dubletten (B 2, 15, 17, 21, 32, 34, 38, davon allerdings teilweise autograph B 15, 17, 34). Entsprechendes gilt von dem primär eingetragenen Notentext der beiden Orgelstimmen (B 22, 39), der weitgehend auf den autographen Continuo-Erstexemplaren (B 20, 37) beruht, und von der nachgefertigten Cembalostimme B 40, nicht aber von den Eintragungen Bachs, namentlich von der autographen Bezifferung der beiden Orgelstimmen und der gelegentlichen Ergänzung und Korrektur der Bezifferung von B 39 in B 40.¹⁵

Bei Abweichungen der Stimmen B von der Partitur A kommt naturgemäß den von Bach selbst ausgeschriebenen Stimmen oder Stimmenanteilen besonderes Gewicht zu, zumal Bach in den Stimmen des öfteren Änderungen vornimmt, ohne diese in der Partitur zu berücksichtigen. Um die Herausgeberentscheidung in solchen Fällen leichter verständlich zu machen, kennzeichnen wir in dem folgenden Lesartenverzeichnis in der jeweils vorangestellten Vorlagenliste neben der Partitur A die von Bach selbst geschriebenen Stimmen oder Stimmanteile durch einen Asteriskus zur Stimmensigle.¹⁶

Bei Vortrags- und Ornamentzeichen sowie dynamischen Angaben werden die Quellen additiv ausgewertet: Zeichen, die wenigstens in einer der beiden Quellen oder in einer von mehreren gleichlautenden Stimmen stehen, werden in der Regel übernommen, ohne dass im Einzelnen nachgewiesen wird, woher. Das bedeutet zugleich, dass über das Fehlen solcher Angaben in der Originalpartitur oder einzelnen Stimmen nicht berichtet wird.¹⁷

¹³ Eine Ausnahme bei der Nomenklatur der Quellen macht unsere Quelle D: Der Textdruck von 1729 hat bei Dürr die Quellensigle Q. – In der Taktzählung stimmt unsere Ausgabe mit der NBA weitgehend überein; eine Ausnahme machen hier nur Choräle mit nicht ausgedruckter Stollenwiederholung: Anders als in der NBA wird die Wiederholung nicht mitgezählt.

¹⁴ Bei Verbesserungen gegenüber B auf den von Bach restaurierten Rändern der ersten zwölf Partiturbblätter von A (Satz 1–4e) übernehmen wir jedoch diese Lesarten.

¹⁵ In B 40 ist die Bezifferung zum Teil sehr flüchtig und undeutlich geschrieben und stellenweise – besonders bei Korrekturen – kaum mehr sicher lesbar. Unsere Anmerkungen gehen in der Regel darauf nicht näher ein.

¹⁶ Unberücksichtigt bleiben dabei Bachs Revisionseintragungen sowie die autographe Bezifferung der Orgelstimmen B 22 und B 39.

¹⁷ Dies gilt auch für jene Sätze und Satzteile, bei denen die beiden Chöre im Unisono geführt und in unserer Ausgabe – sei es wie in A, sei es davon abweichend – in real einchöriger Notation wiedergegeben sind.

Gelegentlich finden sich in den Vorlagen Artikulationszeichen, die aufgrund ihres vereinzelt Auftretens oder weil sie in Widerspruch zu ihrem unmittelbaren Kontext oder zu Parallelstellen stehen, der Vermutung Raum geben, dass es sich um irrtümliche Eintragungen handelt. Sie werden in dem folgenden Verzeichnis verschiedentlich mit dem Stichwort „singulär“ bezeichnet. Von Bachs bereits erwähnter Gewohnheit, beim Ausschreiben der Stimmen Änderungen vorzunehmen, ohne sie in der Partitur nachzutragen, sind besonders Bögen betroffen. In vielen Fällen ergibt sich aus dem Zusammenhang – insbesondere durch Vergleich mit Parallelstellen – ob die Auslassung eines Zeichens auf einem Versehen beruht oder mit Absicht erfolgt ist. Wo ein bloßes Versehen anzunehmen ist, übernehmen wir die betreffenden Zeichen aus der Partitur A ohne Nachweis, wo die Auslassung offensichtlich auf Absicht beruht, schließen wir uns der autographen Stimme an, ohne auf Einzelheiten einzugehen; über Zweifelsfälle berichten wir jedoch in den Anmerkungen.

Wo Dynamikzeichen in den Vorlagen ungenau oder uneinheitlich positioniert sind, ordnen wir sie dem Notentext sinngemäß zu, berichten darüber aber nur, sofern Zweifel über die richtige Stellung bestehen könnten.

Besondere Probleme ergeben sich immer wieder bei der Bogensetzung: Nicht nur verfahren die Kopisten dabei oft außerordentlich nachlässig, Bach selbst setzt die Bögen oft ungenau, bezeichnet die Stimmen unvollständig, bisweilen inkonsequent und nicht selten widersprüchlich.¹⁸ Naturgemäß ist zudem oft nicht zu unterscheiden, ob ein bestimmter Bogen in einer Stimme von der Hand Bachs oder von der des Schreibers stammt. Wo es zweckmäßig erscheint, werden derartige Probleme im Folgenden zusammenfassend unter Verzicht auf vollständige Einzelnachweise diskutiert.

Relativ frei verfahren wir mit der Bogensetzung bei den vierstimmigen Chorälen, soweit es die *colla parte* gehenden Instrumente betrifft: Wir übernehmen hier die Bögen aus Bachs Partitur und den vokalen Einzelstimmen B sowie aus den Instrumentalstimmen B, soweit die Bogensetzung dort der Textunterlegung nicht widerspricht, verzichten aber auf Nachweise. Unsere Verfahrensweise hat einen doppelten Grund: Zum einen kommt den Bögen in den Choralsätzen nur ausnahmsweise eine spezielle artikulatorische Funktion zu – im Allgemeinen dienen sie lediglich der Verdeutlichung der Textunterlegung. Zum anderen zeigt sich, dass sowohl Bachs Schreiber als auch Bach selbst in den Instrumentalstimmen mit der Bogensetzung ziemlich sorglos umgehen: Die Bögen werden hier teils routinemäßig mitkopiert, teils achtlos übergegangen, gelegentlich auch gewohnheitsmäßig hinzugefügt – ein Problem entstand daraus in der Praxis offenbar nicht: Das Orchester hatte nur Begleitfunktion, die Instrumentalisten kannten die Choräle, nicht wenige der Orchesterspieler waren Thomaner oder ehemalige Thomaner und wussten sich dem Chor anzuschließen. In diesem Sinne sollte auch heute verfahren werden. Grundsätzlich wird man Achtelpaare und kleinere Notenwerte bevorzugt binden, Viertelnoten und größere Notenwerte dagegen einzeln artikulieren. – Wo Bach den Instrumenten allerdings Sonderlesarten zugewiesen hat (etwa Überbindungen bei Tonwiederholungen, ausdrücklich abweichende Artikulationsbögen, Kadenztriller und umfangsbedingte Stimmführungsvarianten), sind diese mit entsprechender Kennzeichnung in unseren Notentext integriert.¹⁹

Die Generalbassbezifferung wird in normalisierter Form wiedergegeben, ohne ihren Kurzschriftparakter anzutasten. Wir sehen davon ab, über unproblematische Nachlässigkeiten in der Zuordnung der Ziffern zu bestimmten Taktpositionen und über die Ergänzung selbstverständlicher Akzidentien zu vorhandenen Ziffern, soweit sie sich aus dem Satz ergeben, zu berichten, erwähnen aber eindeutige Beziffer-

rungsfehler. Bei Tonhöhenangaben zu den beiden Orgelstimmen bleibt die Transposition unberücksichtigt. Auch zitieren wir Bezifferungen in den Anmerkungen zum leichteren Verständnis gewöhnlich in normalisierter Form. Gelegentlich lassen wir überflüssige Akzidentien zu Ziffern ohne Nachweis weg, vereinzelt fügen wir zu vorhandenen Ziffern stillschweigend Akzidentien im Sinne von Warnungsakzidentien hinzu. Ergänzte Ziffern setzen wir in eckige Klammern. Unsere Bezifferungsergänzungen verfolgen einesteiils den Zweck, bei separater Notation der beiden Chöre in der Partitur gleichlautende Generalbassabschnitte von Chor I und II auch in der Bezifferung einander anzugleichen, zum anderen aber dienen sie dazu, in einzelnen Ausnahmefällen störende Lücken der Bezifferung zu schließen und naheliegende Missverständnisse zu vermeiden. Vollständigkeit ist nicht angestrebt.

Tonartvorzeichnungen und Tonartwechsel der narrativen Teile der Passion sind in den Stimmen B teilweise gegenüber der Partitur A abgewandelt und vereinfacht wiedergegeben. Wir gehen darauf nur in besonderen Fällen ein. Die beiden Orgelstimmen weisen nicht immer eine der Untersekundtransposition genau entsprechende Tonartvorzeichnung und nicht selten auch transpositionsbedingte Akzidentienfehler auf. Soweit das Gemeinte aus den gegebenen Zusammenhängen klar ist, gehen wir darauf jedoch nicht näher ein.

Spätere Eintragungen in den Quellen werden übergangen, soweit nicht ein besonderer Anlass zu ihrer Erwähnung besteht.

Folgende Abkürzungen werden in den Lesartenlisten und teilweise im Notentext verwendet: Cont = Continuo, Fl = Flauto, Ob = Oboe, Org = Organo²⁰, Soprano rip = Soprano in ripieno, Va = Viola, Vga = Viola da gamba, Vl = Violino.

Die Lesartenlisten folgen durchweg dem Muster Takt–System–Lesart/Bemerkung. Bei Bedarf ist der Angabe des Systems bzw. der Stimme zur Kennzeichnung der Chorzugehörigkeit die Ziffer I oder II vorangestellt.

Die Durchstreichung von Generalbassziffern (als Zeichen für die Hochalteration) wird aus technischen Gründen durch ein angehängtes Pluszeichen dargestellt.

¹⁸ Erwähnt sei Bachs Gewohnheit, Bögen bei Raumknappheit oder am Zeilenende zu verkürzen oder gar wegzulassen oder auch, statt sie über das Zeilenende hinwegzuführen, in zwei Bögen aufzuteilen.

¹⁹ Die Instrumentalvarianten finden sich vielfach nur in einem Teil der Stimmen (und zwar den von Bach selbst geschriebenen). Wir gehen darauf im Folgenden nicht näher ein.

²⁰ Wir verwenden die Bezeichnung *Continuo* in den Anmerkungen als Sammelbezeichnung für die Instrumentalbasspartien einschließlich der bezifferten Orgelstimmen und der bezifferten Cembalostimme B 40 und verwenden die Bezeichnung *Organo* lediglich für die obligaten Oberstimmen der Orgeln in Satz 1 und 29.

Prima parte

1. Coro con Corale

Vorlagen: A* und B 1*, 2; 3 (* bis T. 76), 5–7, 10*–14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Satzüberschrift: In A (und C) ohne Überschrift, in den meisten Stimmen B *Chorus*; in D der freie Text unter der Überschrift *Aria*, der Kirchenliedtext unter der Überschrift *Choral*.

Choral: Der Sopran in ripieno fehlt in A; er findet sich nur in B 1 und 2. Der Choral-Cantus-firmus erscheint in A – durch rote Tinte hervorgehoben – untextiert als Diskant der beiden Orgelpartien. Als solcher ist er auch in den Orgelstimmen B 22 und 39 enthalten, nicht aber in der Cembalostimme B 40. – Zur Integration des Ripiensoprans in die Orgelstimme des 1. Chors in unserer Ausgabe siehe Vorwort.

Continuopartien: Generalbassbezeichnung findet sich nur in den Orgelstimmen B 22 und 39 und in der Cembalostimme B 40 (hier verschiedentlich mit Ergänzungen Bachs). Unser Notenbild fasst, Bachs Partitur entsprechend, die Unterstimmen der Orgelpartien beider Chöre mit den zugehörigen Continuostimmen (B 20, 21 für Chor I; B 37, 38, 40 für Chor II) zusammen. In den Orgelstimmen fehlen dynamische Angaben, Artikulationsbögen treten nur unregelmäßig auf.

Artikulation: Die ungenaue, unvollständige und teilweise widersprüchliche Bezeichnung der Dreiachtelgruppen in den Instrumentalpartien wirft editorische Probleme auf, die sich kaum wirklich befriedigend lösen lassen. Zwar liegt neben der Partitur A auch ein Großteil der Instrumentalstimmen in Bachs eigener Ausschrift vor. Doch Bach setzt die Bögen, wie so oft, äußerst nachlässig. Bekanntermaßen sind sie fast immer zu kurz, häufig setzen sie außerdem zu weit rechts an, bisweilen sind sie extrem weit nach rechts verschoben, übersetzte Bögen auch ungewöhnlich hoch über den Noten platziert. Besonders das Ende des Bogens ist vielfach nicht sicher zu bestimmen, d. h., es ist unklar, ob der Bogen mit der zweiten oder der dritten Note der Dreiachtelgruppe enden soll. Wo nur zwei der drei Noten gebunden sein sollen, behilft sich Bach teils mit einer ausnahmsweise graphisch genaueren Bogensetzung, teils mit einem Staccatopunkt auf der separierten Note, beides allerdings nicht konsequent.

Alfred Dürr hat 1974 im Kritischen Bericht zu seiner Ausgabe der Passion in NBA II/5 die Problematik ausführlich erörtert und als Grundsatz herausgearbeitet, dass Dreiergruppen in Sekundfortschreitungen (aufsteigend, absteigend, Wechselnoten) in der Regel zu binden, größere Intervallschritte eher zu trennen seien, zugleich aber „auf das Unverbindliche dieser Entscheidung ausdrücklich hingewiesen“ (S. 135) und eingeräumt, dass von dem Prinzip abzugehen sei, wenn der Quellenbefund dies nahelege.

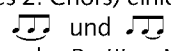
Zweierlei scheint uns in der NBA nicht ausreichend berücksichtigt: 1. Bach hat die Tendenz, den Bogen über der Gruppe in der Neigung dem diastematischen Verlauf der beiden ersten Noten anzugleichen, so dass daraus überall dort, wo die dritte Note sich nicht in gleicher melodischer Richtung anschließt, leicht der Eindruck entsteht, der Bogen beziehe sich nur auf die beiden ersten Noten. 2. Das von Dürr postulierte Prinzip ist praxisfern; es ist in der Aufführung von den Instrumentalisten, die aus den Stimmen spielen, nicht realisierbar, da das Notenbild dafür keine ausreichend eindeutige Grundlage bietet.

Wir möchten daher als Regelfall annehmen, dass die Bögen unabhängig von Länge und Position und unabhängig von der Intervallgröße der Melodieschritte für die ganze Dreiachtelgruppe gelten. Ausnahmen sind eindeutig dort gegeben, wo ein Staccatopunkt eine Note von der Bindung ausschließt, und sind darüber hinaus dort anzunehmen, wo eine besondere Bogensetzung dies nahelegt. Mit der NBA nehmen wir eine weitere generelle Ausnahme für den Fall an, dass die erste oder die dritte Note einer Dreiachtelgruppe durch Haltebogen an eine vorausgehende oder nachfolgende Note gleicher Tonhöhe gebunden ist: Hier gilt auch nach unserer Einschätzung ein Legatobogen über der Gruppe jeweils nur für die beiden übrigen Noten. Unsere

Redaktion der Bogensetzung beruht auf diesen Grundsätzen. Auf Einzelnachweise zum Quellenbefund wird im Allgemeinen verzichtet.

Parallelstellen dürften grundsätzlich artikulatorisch gleichartig darzustellen sein. Das Quellenmaterial setzt allerdings der editorischen Vereinheitlichung verschiedentlich widersprüchliche Artikulationsbezeichnungen entgegen. Einige Fälle bedürfen der Diskussion:


(1) T. 13 und Parallelstelle T. 86, jeweils I,II/VI I, 1. Takthälfte: In T. 86 in A unbezeichnet, in B 14, 31 die Dreiachtelgruppen ungenau mit Bindung 1.–3. (2.?) Note; in T. 13 sowohl in B 14, 31 als auch in A auf restauriertem Blattrand aber eindeutig Bindungen 2.–3. Note. Wir übernehmen diese Artikulationsform.

(2) T. 14 (1. Taktviertel) in I/Fl I, II, Ob I, II und T. 15 (1. Taktviertel) in II/Fl I, II, Ob I, II und verwandte Stellen T. 65 (Chor II), 69/70, 87/88 sowie, stärker abweichend, T. 63 (Chor I, 3. Taktviertel): Es handelt sich um die Wendungen, die bei den „Dialogen“ der beiden Chöre auf der Grundlage des nachfolgend unter Ziffer 3 behandelten Motivs jeweils die Proposta (zuerst des 1., anschließend des 2. Chors) einleiten. Zur Diskussion stehen die Artikulationsformen . Für T. 14–15 ergibt sich Bachs Intention eindeutig aus der Partitur A und den zugehörigen Stimmen B. Die Takte stehen in A auf einem von Bach restaurierten Blattrand, stellen somit hierzu die letzte Aufzeichnung Bachs dar. In T. 14 fehlt hier zwar in I/Fl I, II eine Angabe, die Oboen aber zeigen, übereinstimmend mit den Stimmen B 12, 13 Bindungen der 2.–3. Note. In T. 15 zeigen II/Fl I und II/Ob I in A Dreierbindungen, Fl I auch in Übereinstimmung mit B 27, die beiden anderen Bläserstimmen sind in A unklar bezeichnet, in den Stimmen B ist Fl II unbezeichnet, Oboe II aber mit Dreierbindung versehen. Es ist demnach für die Wendungen nach Art von T. 14 bevorzugt mit Bindungen des 2.–3. Achtels, für Wendungen nach Art von T. 15 mit Dreierbindung zu rechnen. – An den übrigen Stellen ergibt sich kein klares Bild: Teils fehlen die Bögen, teils sind sie ungenau, teils widersprüchlich gesetzt. Zweimal begegnet auch in autographen Stimmen (B 29, 30) die Bezeichnung mit einem Bogen zur 1.–2. und einem Staccatopunkt zur 3. Note (II/Ob I in T. 70, 1. Taktviertel; II/Ob II in T. 88, 1. Taktviertel), doch muss es sich dabei um einen Irrtum Bachs handeln. Wir legen die für T. 14/15 gewonnenen Erkenntnisse auch den übrigen Stellen zugrunde. Eine Ausnahme machen wir nur in T. 63 in I/Ob I beim 3. Taktviertel; hier übernehmen wir mit Rücksicht auf den abweichenden Zusammenhang für die Dreiachtelfigur die in A und B 12 vorhandene durchgehende Bindung.

(3) T. 14–15, jeweils 2.–4. Taktviertel, und Parallelstellen T. 63–65, 69f., 87f.: Das beherrschende Motiv in den Bläsern, in T. 64 teilweise auch in den Streichern (Chor II), ist eine Dreiachtelfigur mit Bindung der beiden ersten Noten und einem Staccatopunkt auf der dritten, melodisch in den jeweils höchsten Stimmen definiert durch einen Terzschrift abwärts und einen Sekundschrift aufwärts. Das Motiv findet sich artikulatorisch so bezeichnet mehrheitlich in den beteiligten Stimmen B, oft steht hier aber auch nur ein kürzerer oder längerer Bogen ohne den Eindeutigkeit schaffenden Staccatopunkt. In A steht ebenfalls mehrfach nur ein Bogen; offenbar handelt es sich um eine ältere Lesart, zu deren artikulatorischer Profilierung durch Zweierbindung und Staccatopunkt sich Bach erst beim Stimmenausschreiben entschlossen hat, ohne sie konsequent durchzuführen. Auf den restaurierten Blatträndern von A mit T. 14f. und T. 63 findet man dann aber überwiegend sehr genau gesetzte Bögen und fast vollständig gesetzte Staccatopunkte. Wir übernehmen für alle genannten Stellen diese Artikulationsform.

(4) T. 15 und Parallelstellen T. 65, 70, 88, jeweils I,II/VI I, 1.–9. Note: Die älteren Teile von A mit T. 65, 70 und 88 zeigen, soweit bezeichnet, als offenbar ursprüngliche Lesart Bögen, die teils eindeutig, teils mutmaßlich intentional Dreierbindungen darstellen (besonders deutlich in T. 88). In den autographen Stimmen B 14 und 31 dagegen sind die Bögen eindeutig zur 2.–3. Note jeder Dreiergruppe gesetzt. In T. 65 hat Bach zusätzlich in B 31 die 1. und die 4. Note mit einem Staccatopunkt

versehen. Bach hat sich also während des Stimmenausschreibens zu einer profilierteren Artikulationsform entschlossen. Die so veränderte Artikulation kehrt denn auch im restaurierten Teil von A in T. 15, zwar ohne Staccatopunkte, aber mit eindeutiger Bogensetzung wieder. Wir übernehmen sie für alle genannten Stellen.

1	I/Org	Vermerk <i>Rückposit: Sesquialtera</i> nicht in A, sondern nur in B 22, und hier erst in T. 30
2–4	II/Cont	B 38: Bögen nur in dieser Stimme, hier aber ohne erkennbaren Grund vermutlich in späterer Zeit unvollständig ausradiert
5	I,II/Cont	B 22, 39, 40: 1. Note vermutlich fehlerhaft beziffert mit $\frac{6}{5}$; 2. Note unbeziffert; wir geben eine Konjektur in enger Anlehnung an den Satzverlauf; vgl. auch die Anmerkungen zu T. 13, 56 und 86
6	I/VI I	A: 3.–4. Note mit Bogen; singuläre Lesart, wohl in B absichtlich unterdrückt
7	I,II/Cont	B 22, 39, 40: 1. Takthälfte teilweise fehlerhaft beziffert mit $7 \epsilon_-$ statt $7 \frac{6}{4} \frac{5}{3}$; ebenso an den Parallelstellen T. 24 (B 22), 40
13	I,II/Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung und Konjektur wie bei T. 5
14	I,II/Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 2. Note ϵ^+ (in Widerspruch zu dem d^2 in II/Ob II); wir übernehmen die Bezifferung γ der Parallelstelle T. 87
21	I/Cont	B 22: Bezifferung der 1. Note ζ statt ζ
24	I/Cont	B 22: Bezifferungsfehler wie in T. 7
27	I/Ob I	Achtelvorschlag d^2 am Taktbeginn nur in B 12, nicht in A
32	I/VI I	B 15: 5.–7. Note mit Bogen, der jedoch offenbar zur 8.–10. Note gehört; so in A; vgl. auch I/Ob I
35	I/VI I I/Cont	A, B 14, 15: 5. Note h^1 statt c^2 ; vgl. Soprano B 22: 7. Note beziffert mit 4 , 9. Note mit 3 ; wir lassen die Bezifferung weg; vgl. T. 49
	II/Cont	Bezifferung in B 39 $\frac{6}{5}$, in B 40 korrigiert in $\frac{6}{2}$; vgl. Anm. zu T. 49
37	I/Ob I	B 12: 8. Note a^1 statt h^1 (in A undeutlich)
40	I,II/Cont	B 22, 39, 40: Bezifferungsfehler wie in T. 7
42	I/Fl I, II	B 10, 11: 3. Note ohne \sharp , dieses in A undeutlich, wohl nachträglich eingefügt, vielleicht aus \natural korrigiert
45	Soprano rip	B 1, 2: Textunterlegung unklar: den 3 Noten stehen 4 Textsilben gegenüber; wir teilen dem 2. Taktviertel 2 Silben zu in Anlehnung an die metrischen Parallelfälle in T. 35, 49, 77
49	II/Cont	Bezifferung in B 39 $\frac{6}{5}$, in B 40 korrigiert in $\frac{6}{2}$; vgl. Anm. zu T. 35
55	I/VI I	B 15: Bogen zu 4.–5. Note; singuläre Lesart
56	I,II/Cont	B 22, 39, 40: 1. Note vermutlich fehlerhaft beziffert mit $\frac{6}{5}$; 2. Note unbeziffert; vgl. Anm. zu T. 5
57	I,II/Fl I, II, I,II/Ob I, II, I,II/VI I, II, Va	1. Achtelgruppe mit unterschiedlicher Artikulation: in A Chor I unbezeichnet, in Chor II außer Va (unbezeichnet)  ; in B durchweg ohne Legatobogen und teils mit, teils ohne Staccatopunkte (in Chor II nirgends auf dem 2. Achtel); wir vereinheitlichen im Sinne der in Chor I überwiegenden Bezeichnung
59	I/Va	B 18: 2. Note d^2 statt e^2 (so A); vgl. auch Ob II
62	I/Ob II	A: 3. Note c^2 statt h^1 ; fehlerhafte Rückübertragung auf restauriertem Blattrand
64	I,II/Org II/Va	B 22, 39: 1. Taktviertel im Diskant \downarrow statt \downarrow (nicht A, B 1, 2) B 35: 4. Note mit Staccatopunkt; singuläre Lesart

66	I/VI II II/Ob II	A, B 16, 17: 1. Note fis^1 statt g^1 1.–2. Taktviertel: in A ungenaue Dreierbögen; in B 30 jeweils 1.–2. Note mit Bogen, 3. mit Staccatopunkt; vgl. T. 16, 71, 89
67	I/Fl II I/Fl I, II	B 11: <i>mezzoforte</i> erst bei 5. Note; so auch in A über dem System als Angabe für den gesamten Chor I; wir folgen B 10, 12–18, 20, 21 A, B 10, 11: letzte Note g^2 (in A mit \natural !) statt f^2 ; vgl. I/VI I
76	I,II/Basso	A, B 7, 26: 5. Note ohne Akzidens, nach den Regeln der Zeit also als g zu lesen, doch ist wohl gis gemeint (das \natural zur 10. Note ist orthographisch bedingter Herausgeberzusatz)
77	I/Basso	A, B 7: statt 5.–6. Note $\downarrow gis$; vgl. II/Basso
81	I/Ob I	B 12: Bogen bei 8.–9. (statt 7.–9.) Note; vgl. I/Fl I sowie I,II/Fl I in T. 41
85	I/Cont	B 22: Bezifferung der 5. Note unklar korrigiert; wir folgen B 39, 40
86	I,II/Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 1. Note in B 22 $\frac{6}{5}$, in B 39, 40 $\frac{6}{5}$; 2. Note unbeziffert; vgl. Anm. zu T. 5
89	I/Alto	B 5: statt 4.–6. Note $\downarrow e^1$; so ursprünglich auch A, dann dort auffallend ungenau korrigiert (von Bach?) in die wiedergegebene Lesart

2. Evangelista, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

3ff.	Cont	T. 3, 1. Note in Quelle A wie wiedergegeben <i>Fis</i> , in B 20–22 undeutlich korrigiert aus (klingend) <i>Fis</i> in G und mit Haltebogen zur folgenden Note versehen; in B 22 die zugehörige Ziffer ϵ korrigiert in ς ; die nach dem Strich folgende Zifferngruppe bereits in der Mitte von T. 4 statt in T. 5; wir folgen in T. 3 A sowie B 20–22 ante correcturam
7	Cont	B 22: Zuordnung der 2. und 3. Ziffer unsicher

3. Choral

Vorlagen: A* und B 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. 8 in B 3, 6, 23, 25 vor statt *für* (so B 5, 7, 24, 26); in A nur Textmarke.

3	Cont	A: 1.–2. Note mit Bogen (analog zu Basso); singulär, nicht in B 20–22, 37–40
	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 1. Note $\frac{7}{5}$ statt $\frac{6}{5}$
8	Cont	B 22, 39, 40: letzte Zifferngruppe $\frac{5}{2}$ statt $\frac{6}{2}$

4a. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

In T. 8 in A Fermaten auf der Halbpause im Vokalpart und der Halbpause im Continuo, entsprechend in B 20–22; keine Fermaten jedoch in B 6 und C. Vermutlich haben wir es mit einem Irrtum Bachs zu tun. Wir lassen die Fermaten weg.

4b. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10*–14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

10	II/Cont	B 39, 40: Bezifferung der 2. Note ϵ^+ statt ϵ
12	II/Va	A: 1. Note a^1 statt g^1 (B 35 korrekt)
14	II/Cont	B 37–40: Schlussnote mit Fermate (in B 37 autograph); wohl bedeutungslos

4c. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

4d. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10*–14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

- 26 Tenore A, B 6: 3.–4. Note c^1 c^1 ; in A die Notenköpfe zur Korrektur verdickt, aber immer noch eher c^1 als d^1 ; in Va jedoch sowohl in A als auch in B 18 eindeutig d^1 ; in Quelle C in beiden Stimmen d^1
- 31 Fl I Vorletzte Note in A c^2 statt d^2 , in B 10 korrigiert

4e. Evangelista, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

- 36 Cont B 22: Zuordnung der 2. Ziffer unsicher (2. Viertel?)
- 43 Cont B 22: bei 1. Note Zuordnung der Ziffer ϵ unsicher (2. Achtel?)

5. Recitativo

Vorlagen: A* und B 5, 10*, 11*, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

6. Aria

Vorlagen: A* und B 5, 10*, 11*, 20*, 21, 22.

Bezifferung: In B 22 ist die Bezifferung der 1. Note in T. 10 und T. 26 undeutlich korrigiert in \flat_4 \flat_3 , in T. 66 steht an entsprechender Stelle \flat_4 \flat_3 . Es scheint, dass Bach an diesen Stellen irrtümlich von einem Oberstimmenverlauf ausging, bei dem die übergebundenen Dissonanzen Quarte und None auf dem 1. Achtel in Terz und Oktave weitergeführt werden. Da die Dissonanzauflösung in den Oberstimmen jedoch nicht in dieser Weise erfolgt, streichen wir die jeweils an zweiter Stelle stehende Ziffer bzw. Zifferngruppe.

- 2 Cont B 22: 2. Note beziffert mit ϵ ; vgl. T. 34, 58, 95
- 20 Cont Bogen in A, B 20, 21 ungenau zu 2.–5. Note, in B 22 zu 2.–4. Note
- 53 Fl I B 10: Legatobogen bis zur 5. Note; A unbezeichnet
- Cont B 22: Bezifferung der 1. Note unleserlich korrigiert
- 54 Cont B 22: 2.–3. Zifferngruppe ϵ_3 ϵ_3^+ statt ϵ_2^+ ϵ_2^+
- 65f. Fl II B 11: Legatobogen von der 5. Note von T. 65 zur 2. Note von T. 66; singulär
- 78f. Cont 2.–4. Note in A eine Oktave tiefer, in B 20 von Bach wohl absichtlich geändert; wir folgen B 20–22
- 90 Cont B 22: Bezifferung der 3. Note ϵ_3 statt ϵ_3^+

7. Evangelista, Judas

Vorlagen: A* und B 6, 8*, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

8. Aria

Vorlagen: A* und B 23, 27*, 28*, 31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Die beiden Flötenpartien sind in A nicht enthalten.

Text: A und B 23 haben in T. 31 *an* statt *aus*, in T. 39 aber richtig *aus* (so C und D), und in T. 41 *denkt* statt *droht*, in T. 33 aber richtig *droht* (so C und D).

- 1,21,23 VI I A, B 31, 32: 3. Note mit Staccatopunkt, dessen Geltung jedoch zweifelhaft ist, da er an gleicher oder entsprechender Stelle weder in den Flötenstimmen noch in VI II und Va erscheint und auch in VI I in T. 3 nicht wiederkehrt

- 3, 23 VI II A: Bogen zu 1.–2. Note, in B 33 von Bach wohl absichtlich weggelassen (so auch in B 34); die Parallelstelle T. 23 dagegen in A und B 33 (B 34 unbezeichnet) mit Bogen zu 2.–3. Note

- 8,20,28 Cont B 39, 40: Bezifferung der 4. Note jeweils $\frac{6}{2^+}$, doch muss es in T. 8 und 28 eindeutig (vgl. Va) und in T. 20 aus Analogiegründen wahrscheinlich ebenfalls $\frac{6}{3^+}$ heißen

- 15f. Cont B 39, 40: Ziffer ϵ jeweils ein Achtel später über der Achtelnote statt über der Pause (T. 15, 2. Note, und T. 16, 4. Note beziffert mit ϵ)

- 39 Fl I B 27: 2. Bogen beginnt bei 5. statt 6. Note; vgl. T. 37 (dort Bogenbeginn eindeutig bei 6. Note, da Zeilenwechsel nach 5. Note)

- 45 Fl I B 27: 1. Taktviertel \flat_7 statt \flat ; vgl. Soprano sowie T. 35; vom Notenbild in A nahegelegtes Versehen Bachs

9a. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

9b. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5*, 6, 7, 10*–14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

- 9 Cont B 22: Bezifferung der 3. Note ϵ_3 statt ϵ_3^+

9c. Evangelista, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

Tonartnotation: In A von T. 27 Mitte (Beginn einer neuen Akkolade) an ohne Tonartvorzeichnung (ohne Widerrufung des \sharp durch \flat) mit entsprechender Akzidentiensetzung; in den autographen Stimmen B 14, 16, 20 (samt Dubletten) jedoch ohne Tonartänderung durchgehend mit einem \sharp , in B 18 von T. 28 (neue Zeile) an ohne \sharp . – Wir behalten die Tonartvorzeichnung bis zum Satzende bei.

- 27 Tenore A, B 6: 3. Note ohne \flat
- 29 VI I B 14, 15: 3. Note ohne \flat

9d. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

9e. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

- 34 Cont B 22: obere Ziffer zur 2. Note unklar korrigiert, wohl \flat_7 aus \flat

- 36 Tenore A, B 6: 2. Note ohne \flat

10. Choral

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 12*–14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22; 23–26, 29*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

- 2 Cont A: 1.–2. Note mit Bogen (analog zu Basso); singulär, nicht in B 20–22, 37–40

- 3 Basso A, B 7, 26: 1.–4. Note an gemeinsamem Balken (wie Cont); C korrekt

- 8 Cont A: 1.–2. Note mit Bogen (analog zu Basso); singulär, nicht in B 20–22, 37–40

11. Evangelista, Jesus, Judas

Vorlagen: A* und B 6, 7, 8, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

- 19, 24 Cont A, B 20–22: die Bögen in der 2. Hälfte von T. 19 und der 1. Hälfte von T. 24 sind meist flüchtig gesetzt, enden „offen“ und schließen teilweise anscheinend die 3. Note der Gruppe ein; Ausnahmen machen jedoch B 20 in T. 24 und B 21 in T. 19, wo der Bogen eher nur auf die 1.–2. Note zu beziehen ist; gemeint ist wahrscheinlich an beiden Stellen die Bindung 1.–2. Note wie in dem jeweils folgenden Halbtakt und in VI II und Va
- 27 Cont A: 2. Note A, 6. Note a; wir folgen B 20–22
- 28 VI II A: Bogen zu 3.–5. Note; wir folgen B 16, 17
- 31, 34 VI I B 14, 15: die Sechssachtelgruppe in T. 31 und die erste Sechssachtelgruppe in T. 34 abweichend von A mit Bogen jeweils bei 2.–6. Note, die zweite Sechssachtelgruppe in T. 34 nur in B 15 mit durchgehendem Bogen (in B 14 Zweierbindungen); wir folgen A mit Rücksicht auf die vorherrschende Artikulation
- 33 Cont B 22: Bogen bei 1.–2. Note; singulär, wohl Versehen
- 38 VI II B 17: Bogen bei 1.–2. Note; singulär, wohl Versehen

12. Recitativo

Vorlagen: A* und B 3, 12*, 13*, 20*, 21, 22.

- 3 Soprano A: 2. Note ohne Zweiunddreißigstelbalken, der Punkt zur 1. Note auffallend klein und nah am Notenkopf; wahrscheinlich (unvollständige) Korrektur (Bachs?) aus der älteren Lesart ♩ (so Quelle C) zur Vermeidung nachschlagender Quinten mit Ob I; in B 3 korrekt, aber möglicherweise ebenfalls aus der älteren Lesart korrigiert
- 8 Ob I 2.–4. Note in A mit, in B 12 ohne Bogen; die NBA (Krit. Bericht, S. 150) nimmt an, dass Bach den Bogen in B 12 absichtlich weggelassen habe

13. Aria

Vorlagen: A* und B 3, 12*, 13*, 20*, 21, 22.

Artikulation: In den beiden Oboenpartien ist an den verwandten Stellen T. 5, 29 und 40 (Ob I) jeweils in der 1. Takthälfte die Sechszehntelgruppe unvollständig und uneinheitlich bezeichnet. A ist an diesen Stellen unbezeichnet. Ob I hat in B 12 in T. 5 einen Bogen zur 4.–5. Note, in T. 29 keinen Bogen, in T. 40 einen solchen etwa zur 2.–5. Note. Ob II hat in B 13 in T. 5 und 29 jeweils einen Bogen etwa zur 2.–5. Note. Dies spricht, auch angesichts der Parallelführung der Stimmen in T. 5 und 29, für eine einheitliche Bogensetzung zu 2.–5. Note an allen drei Stellen sowie für eine Angleichung der in A und B gänzlich unbezeichneten Parallelstelle T. 11.

- 3 Ob I B 12: 4. Note mit Staccatopunkt; singulär, vielleicht ein Versehen Bachs
- 5 Ob II B 13: in der 2. Takthälfte Bogen zu 6.–9. Note; wir folgen A
- 14 Ob I A: Bogen auch zu 1.–2. Note, von Bach in B 12 wohl absichtlich weggelassen (wegen der Überbindung)
- 27 Ob I B 12: 2.–3. Note mit Bogen; singulär, vielleicht ein Versehen Bachs
- 32 Ob II A, B 13: 5. Note ohne das # für *cis*¹, das jedoch bei linearen Verläufen dieser Art in der Zeit Bachs oft als entbehrlich weggelassen wird
- Cont B 22: Bezifferung der 4. Note \sharp ; vgl. Ob I

- 45 Cont 2. Takthälfte: der Bogen nicht in A, in B 20 zu 1.–2. Note der Figur, in B 21 eher, in B 22 eindeutig bis zur 3. Note reichend; wir folgen B 20
- 46 Cont A, B 20–22: 7.–8. Note a g; die Bezifferung # zur 6. Note in B 22 lässt vermuten, dass die 7. und 8. Note als *ais gis* zu lesen sind

14. Evangelista, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

- 9 VI II A, B 16, 17: 8. Note *h*¹ statt *cis*² (so Quelle C)

15. Choral

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10*–14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Besetzung: Der in A und den Stimmen B 12, 13 bei Satz 12 für die beiden Oboen des 1. Chores vorgeschriebene Wechsel zur Oboe d'amore wird bis zum neuerlichen Wechsel des Instruments für Satz 19 nirgends widerrufen, könnte also über Satz 12 und 13 hinaus auch noch für Satz 15 weitergelten, nicht allerdings – wegen der Tonart Es-Dur – für Satz 17. Es fehlt also ein Widerrufsvermerk entweder bei Satz 15 oder bei Satz 17. Da in den Oboenstimmen des 2. Chores, B 29, 30, beim vorliegenden Satz nichts auf die Verwendung von Oboi d'amore deutet, dürfte Bach wohl auch im 1. Chor mit normalen Oboen gerechnet haben. – Vgl. die entsprechenden Bemerkungen zu Satz 25 und 40.

- 9 Cont B 22, 39, 40: Bezifferung der 4. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$
- 10 Cont A: 1.–2. Note mit Bogen (analog zu Basso); singulär, nicht in B 20–22, 37–40

16. Evangelista, Petrus, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 9*, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

Tonartnotation: In A Wechsel der Tonartvorzeichnung mittels zweier \sharp in der Singstimme zu Beginn von T. 10, im Continuo zu Beginn einer neuen Akkolade nach der Mitte des Taktes durch \sharp , in den von T. 10 Mitte an nicht weitergeführten Streicherpartien ohne Anzeige. In den autographen Stimmen B 14, 16, 18, 20 (samt Dubletten) ohne Tonartwechsel notiert. Wir verschieben den Wechsel gegenüber A um ein Viertel, so dass die alte Vorzeichnung bis zum Abschluss der Kadenz am Ende der Jesusworte gilt.

17. Choral

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 12*–14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22; 23–26, 29*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40. – Der Satz ist in A nicht ausgeschrieben, sondern durch Rückverweis auf Satz 15 mit Transpositionsvermerk und Textmarke angegeben. Der Sopranpart ist offenbar versehentlich auch in B 28 (II/Fl II) eingetragen (autograph).

- 9 Cont B 22, 39, 40: Bezifferung der 4. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$
- 10 Cont A: 1.–2. Note mit Bogen (analog zu Basso); singulär, nicht in B 20–22, 37–40

18. Evangelista, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

- 6 Cont B 22: Bezifferung des 4. Viertels $\frac{5}{3}$ statt $\frac{5}{3}$

19. Recitativo con Corale

Vorlagen: A* und B 6, 12*, 13*, 14* (*Fiauto 1*), 15 (*Fiauto 1*), 16* (*Fiauto 2*), 17 (*Fiauto 2*), 20*, 21, 22; 23–26, 31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Besetzung: Die Blockflötenpartien des 1. Chors sind in den Violinstimmen B 14–17 enthalten. Die Eintragung sowohl in den Erst- als auch in den Zweitkopien deutet auf doppelte Besetzung.

Notation: In A sind VI I, II und Va des 2. Chors wie in unserer Ausgabe nicht gesondert notiert, sondern durch Colla-parte-Vermerke Sopran, Alt und Tenor zugeordnet.

Artikulation: Die Bläserpartien des 1. Chors sind in A und in den autographen Stimmen B 12, 13 (Ob I, II), 14 (Fl I) und 16 (Fl II) von Bach uneinheitlich, ungenau, teilweise widersprüchlich und – besonders in A – unvollständig mit Legatobögen versehen. Wir folgen mit wenigen, eigens vermerkten Ausnahmen den autographen Stimmen und lassen die sehr nachlässig bezeichneten Dubletten zu Fl I, II (B 15, 17) unberücksichtigt. – Folgende Artikulationsprinzipien sind erkennbar:

1. Bei dem für den ganzen Satz bestimmenden Dreiachtmotiv von T. 1 und seinen Varianten und Analogiebildungen werden grundsätzlich 1.–3. Note gebunden.
2. Das gilt auch, wenn dem Motiv statt der Achtelpause eine Achtelnote vorangeht, die mit Haltebogen an eine ihrerseits vorausgehende Note gebunden ist (z. B. T. 2 Anfang, Fl I, Ob I).
3. Es gilt jedoch nicht bei Vierachtelgruppen, deren erste Note ohne Überbindung eintritt (z. B. T. 3 Anfang, Ob II); hier werden alle vier Noten gebunden.
4. Doch gibt es davon wiederum zweierlei Ausnahmen: (a) bei Tonwiederholung auf den ersten beiden Noten der Vierachtelgruppe (T. 2, 2. Hälfte, Fl I); (b) bei größeren Melodieschritten von der ersten zur zweiten Note (z. B. T. 3, 1. Hälfte, Fl I: Dezime; 2. Hälfte, Ob II: Oktave; T. 10, 2. Hälfte, Ob II: Oktave).

Einige diesen Prinzipien widersprechende Bogensetzungen gleichen wir an:

- T. 1, Ob I, B 12: Bogen erst zu 2.–3. Note, offenbar durch Platzmangel bedingt²¹
- T. 2, Fl II, B 16: Bogen zu 3.–4. Note, in A zu 4.–5. Note
- T. 2, Ob I, B 12: 2. Vierachtelgruppe mit zwei Zweierbindungen; A unbezeichnet
- T. 4, Ob II, B 13: Bogen erst zu 4.–5. Note; A unbezeichnet
- T. 8, Ob II, A, B 13: Bogenbeginn unklar, eher erst bei 2. Note
- T. 9, Ob I, B 12: 1. Takthälfte mit Zeilenwechsel nach der 2. Note und Bogen nur zu 3.–4. Note; in der 2. Takthälfte ebenfalls Zweierbindungen; hier jedoch in A Viererbogen
- T. 11, Fl I, B 14: 1. Takthälfte mit Zeilenwechsel nach der 2. Note und zwei Zweierbögen; in A jedoch Viererbogen

Eine Ausnahme (von Fallgruppe 3) machen wir, den Quellen A und B 14 folgend, in T. 9, 2. Hälfte, Fl I (vgl. T. 3). – Der Legatobogen in T. 29, Ob I, steht nur in B 12 und endet hier unbestimmt zwischen 3. und 4. Note, seine genaue Geltung bleibt daher unklar, doch dürfte er in jedem Falle zu lang geraten sein.

14	I/Cont	B 22: Bezifferung der 5. Note ohne das nach dem tonartlichen Zusammenhang erforderliche \flat zu Ziffer 4
18	I/Cont	B 22: Ziffern $_{87}$ bereits bei 5.–6. Note
23	II/Tenore, Va	1. Note (des^{\flat}): in A mit einem von Bach möglicherweise erst nachträglich eingefügten \flat – die Frühfassung in Quelle C hat d^{\flat} –, das jedoch anscheinend teilweise wieder ausradiert worden ist; in der Tenorstimme B 25 ist das Akzidens ursprünglich eingetragen, dann aber mit Bleistift – nicht ganz eindeutig – ausgestrichen worden; in der autographen Violastimme B 35 steht es als ursprüngliche Eintragung Bachs ungetilgt; in der Bezifferung von B 39 ist die Alteration jedoch nicht berücksichtigt; welche Lesart als letztgültig anzusehen ist, bleibt also unklar
26	I/Cont	B 22: in der Bezifferung der 9. Note \times statt $2\sharp$
27	I/Cont	B 22: Bezifferung der 1. Note offenbar irrtümlich $7\sharp$, 3. Note unbeziffert; unsere Bezifferung beruht auf Konjekturen

20. Aria con Coro



Vorlagen: A* und B 6, 12*, 20*, 21, 22; 23–26, 27*, 28*, 31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40. – Die beiden Flötenpartien des 2. Chors sind in A nicht enthalten. Einzige Quelle sind die autographen Stimmen B 27, 28.

Text: In T. 47 und 55 in A teilweise *drüm* statt *drum* (so B 23–26).

Schlussritornell: Das Schlussritornell ist in den beteiligten Stimmen in A und B 12, 20–22 nicht ausgeschrieben, stattdessen stehen hier nach T. 81 Da-capo-Vermerke und in T. 11 Fermaten für *Fine*.

Artikulation: (1) Der Themenkopf des Oboenparts ist in T. 1 sowohl in A als auch in B 12 von Bach eindeutig in der von uns wiedergegebenen Form mit zwei Bögen bezeichnet. Bei seiner Wiederkehr in T. 25, 31, 59 und 81 ist er in A durchweg unbezeichnet, ebenso in B 12 in T. 81. In T. 25, 31 und 59 ist die halbtaktige Wendung in B 12 mit nur einem Bogen versehen, dessen Anfang und Ende allerdings nicht eindeutig ist. Vermutlich soll der Bogen die gesamte Takthälfte einschließen – wie von uns wiedergegeben –, doch kann er auch so gelesen werden, dass er eine Note später beginnt und/oder eine Note früher endet, also möglicherweise nur die vier Sechzehntelnoten zusammenfasst. Für unsere Deutung spricht die Ähnlichkeit mit der in T. 1 angegebenen Artikulation. Möglicherweise handelt es sich bei der Beschränkung auf einen Bogen nur um eine vereinfachte Schreibung der in T. 1 genauer angegebenen Artikulation.

(2) Bei der erstmals in der zweiten Hälfte von T. 5 im Oboenpart auftretenden Wendung ist nicht völlig klar, ob der Bogen nach Bachs Absicht mit der 1. oder 2. Note der Gruppe beginnen soll. In A hat Bach in T. 5 einen Bogen über die ersten drei Noten der Gruppe gesetzt und ihn dann bis zum Taktende verlängert. In T. 6, 15, 16 und 38 ist der Bogen in A ungenau gesetzt, in T. 6 beginnt er eher bei der 1., in den übrigen Fällen eher bei der 2. Note. In B 12 ist der Bogenanfang in T. 5 mit großer Wahrscheinlichkeit auf die 2. Note der Gruppe zu beziehen, ebenso in T. 15 (hier ist der Bogen durch Zeilenwechsel nach dem 3. Taktviertel geteilt), in T. 6, 16 und 38 beginnt er eindeutig bei der 2. Note. Wir übernehmen diese Artikulationsform für alle Stellen.

(3) Bei dem permutationsartig durch Stimmtausch variierten Thema des 2. Chores, das zuerst in T. 13–15 auftritt, ist der Orchesterpart, wie Abweichungen der Stimmen B von der Partitur A zeigen, von Artikulationsänderungen betroffen, die Bach unmittelbar beim Ausschreiben der Stimmen vorgenommen hat, ohne allerdings dabei konsequent zu verfahren. Betroffen ist das Glied des Stimmgefüges, das beim ersten Auftritt des Themas im Vokalsatz den Alt bildet und hier von Fl II und VI II mitgespielt wird. Dabei geht es um die Bogensetzung in der jeweils zweiten Hälfte von T. 13 und 14: Nach Bachs ursprünglicher Vorstellung, wie sie in A in VI II – dann aber auch an nahezu allen bezeichneten Stellen – in Erscheinung tritt, sollte die Stelle wie folgt artikuliert werden: . Während des Stimmenausschreibens ging Bach aber zunehmend dazu über, in beiden Vierachtelgruppen die Wechselnoten zu binden, also wie folgt: . Zu Beginn ist dies noch unvollständig verwirklicht: In T. 13 folgen die autographen Stimmen von Fl II (B 28) und VI II (B 33) noch dem älteren Artikulationsmuster, und das Gleiche gilt für T. 14 in Fl II, während VI II hier bereits die Wechselnotenbindung zeigt. An den übrigen Stellen aber (T. 19f. VI II; T. 27f. Va; T. 55f., 71f. Fl. I, VI I; T. 77f. Fl II, VI II) zeigen die autographen Stimmen einheitlich Wechselnotenbindung. Unverändert erscheint die ursprüngliche Artikulationsform noch im Continuo in T. 63–64 in B 37–40 (übereinstimmend mit A, dort aber in T. 64 zusätzlich ein Bogen von der 2. zur 3. Note). – Wir übernehmen für alle genannten Stellen das neuere Artikulationsmuster.

²¹ Zugleich entspricht diese Bogensetzung der von Bach in A für dieses Motiv ursprünglich vorgesehenen Artikulation. In A findet sich die Paarbindung der beiden letzten Töne auch in T. 1 und in der 2. Hälfte von T. 2 in Fl I und in T. 1–2 in Fl II (während die übrigen Stellen in T. 1–2 unbezeichnet sind), sie ist aber von T. 3 an zugunsten der Dreierbindung aufgegeben.

4	I/Ob I	B 12: 2. Bogen nur bis 10. Note (Zeilenende); A korrekt
5	I/Cont	A: Bogen zu 2.–4. Note; singulär
10	I/Cont	B 20: Bogen zu 1.–2. Note; wir folgen A
11	I/Ob I	A: Bogen zu 2.–3. Note; singulär
14	II/Cont	B 40: letztes Taktachtel beziffert mit $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{4}$; B 39 korrekt
19	I/Cont	B 22: 2 Bögen zu 1.–2 und 3.–4. Note; A unbezeichnet; wir folgen B 20, 21
23	I/Cont	B 22: Bezifferung der 5. Note \flat ohne Zusatz \flat ; Bezifferung der 6. Note stark korrigiert und nicht sicher lesbar
32	I/Cont	B 22: Bezifferung der 5. Note \flat statt \flat
45	I/Ob I	B 12: Legatobogen im 3. Taktviertel offenbar wegen Platzmangels zu kurz (nur bis <i>as</i> ²); A unbezeichnet; vgl. T. 46, 3. Viertel
45f.	I/Ob I	B 12: Legatobogen im 4. Viertel von T. 45 und Legatobogen im 2. Viertel von T. 46 flüchtig notiert und wohl zu spät jeweils erst bei der vorletzten Note der Sechzehntelgruppe ansetzend; A unbezeichnet
81	I/Cont	A: wie T. 1, nach B 20–22 dagegen Pause; ein Irrtum Bachs ist denkbar; vgl. aber T. 31, 59

21. Evangelista, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.
Keine Anmerkungen.

22. Recitativo

Vorlagen: A* und B 26, 31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

8	VI II	B 33, 34: letzte Note c^1 statt b ; wir folgen A
---	-------	------------------------------------------------------

23. Aria

Vorlagen: A* und B 26, 31*, 32, 33*, 34, 37*, 38–40.

Artikulation: Die Instrumentalpartien sind in A nur sporadisch, in den Stimmen B ausführlicher mit Bögen bezeichnet. Wie gewöhnlich sind die Bögen oft ungenau und mehrdeutig gesetzt. Davon speziell betroffen sind Dreiachtelgruppen. Die Bögen sind oft zu kurz, so dass der Eindruck entstehen kann, dass sie nur für die 1.–2. oder die 2.–3. Note gelten sollen. Der Vergleich von Parallelstellen lehrt aber verschiedentlich, dass eine solche Differenzierung nicht beabsichtigt ist. – Ein besonderes Problem ergibt sich im Violinpart in T. 2: A hat hier einen singulären Bogen zur 1.–3. Note. Bach hat ihn in B 31 (VI I) weggelassen, in B 33 (VI II) aber gesetzt (und die Doubletten B 32, 34 folgen darin den Erstkopien). Da der Bogen jedoch in den beiden Stimmen an keiner Parallelstelle wiederkehrt (T. 26, 34, 87), nehmen wir an, dass Bach ihn beim Stimmenausschreiben aufgeben wollte und in T. 2 in B 33 nur versehentlich übernommen hat. – In A findet sich in T. 83 im Violinpart ein Bogen zur 2.–3. Note, der jedoch an der Parallelstelle T. 99 nicht wiederkehrt und auch in B 31 und 33 (sowie den Doubletten B 32, 34) nicht erscheint, also vermutlich absichtlich weggelassen worden ist.

Ornamentik: Der Triller der Violinen auf der 3. Note von T. 11 steht nur in A, nicht dagegen in den beiden autographen Stimmen B 33, 35 (und entsprechend auch nicht in den Doubletten B 34, 36), und kehrt auch in keiner der Vorlagen an den Parallelstellen T. 47 und 71 sowie Basso T. 23 wieder. Es liegt nahe zu vermuten, dass Bach den Triller beim Ausschreiben der Violinstimmen absichtlich weggelassen hat. Auf der anderen Seite handelt es sich um einen typischen Kadenztriller, der von den Musikern auch gespielt worden sein mag, wenn er nicht ausdrücklich vorgeschrieben war.

12	VI II Cont	B 33, 34: \downarrow statt \downarrow ; wir folgen A und B 31, 32 B 39: 2.–3. Note mit Bogen, wohl apograph; singulär
----	---------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

16	Cont	Legatobogen in A zu 1.–3., in B 37 eindeutig zu 1.–2. Note; in B 38, 39 eher zu 1.–3. Note; B 40 unbezeichnet; wir folgen B 37
16ff.	Cont	B 40: bis zur 1. Note von T. 19 falsch beziffert (= Bezifferung T. 15ff.)
25	Cont	B 39, 40: 1.–2. Note mit Bogen; Lesefehler, nahegelegt durch die Vorlage B 37
26	Cont	B 39, 40: Bezifferung der 3. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{5}$
29	Cont	Bogen zu 1.–3. Note nur in B 38, 39, und hier vielleicht Lesefehler, nahegelegt durch die Vorlage B 37 (flüchtiger Vermerk <i>pian</i>), gleichwohl sinnvoll, vgl. T. 13
45	Cont	B 37 mit auffällig gekrümmtem Bogen zu 2.–3. Note; gemeint ist nach dem Kontext aber wohl ein solcher zu 1.–3. Note; so auch B 38–40; A unbezeichnet
59	Cont	B 39, 40: Bezifferung der 2. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{5}$
62	Cont	B 39, 40: 3. Zifferngruppe $\frac{7}{5}$ statt $\frac{6}{5}$

24. Evangelista, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

Tonartnotation: In A in T. 9 Tonartwechsel, angezeigt mittels \natural , nur in der Singstimme nach dem 3. Viertel (in Verbindung mit Schlüssel- und Besetzungswechsel Bass/Tenor), in den übrigen Systemen in T. 11 nach dem 3. Viertel zu Beginn einer neuen Akkolade. In den autographen Stimmen (samt Doubletten) unterschiedlich: in B 14 \flat -Vorzeichnung bis T. 10, dann, nach Zeilenwechsel, in T. 11 \natural ; B 16, 18, 20 durchgehend ohne Tonartvorzeichnung. Die transponierte Orgelstimme B 22 hat, der vorzeichenlosen Notation in B 20 entsprechend, durchgehend zwei \flat vorgezeichnet (allerdings im ersten System erst als späteren Nachtrag). Wir orientieren uns an A und nehmen den Tonartwechsel in T. 9 nach dem 3. Viertel vor.

25. Choral

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.

Besetzung: Für die 2. Oboe des 1. Chores findet sich in B 13 zu Beginn von Satz 27a der Vermerk *Hautb l'ordin.*, mit dem Bach gewöhnlich den Wechsel zu Oboe d'amore oder Oboe da caccia rückgängig macht. Der Vermerk ist offensichtlich falsch platziert und gehört zum vorliegenden Satz. – Zu ähnlichen Versehen Bachs vgl. die Bemerkungen zu Satz 15 und 40.

4, 8	Cont	A: 1.–2. Note mit Bogen (analog zu Basso); singulär, nicht in B 20–22, 37–40
7	Tenore, Va	A, B 6, 18, 25, 35: letzte Note ohne das \sharp für <i>gis</i> , das jedoch bei linearen Verläufen dieser Art in der Zeit Bachs oft als selbstverständlich und daher entbehrlich weggelassen wird, während ein übermäßiger Sekundschritt normalerweise durch ein \natural vor dem <i>g</i> ausgedrückt würde

26. Evangelista, Jesus, Judas

Vorlagen: A* und B 6, 7, 8*, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

10	Cont	B 22: Bezifferung der 1. Note $\frac{6+}{3}$ statt $\frac{6+}{3}$
12	Cont	B 22: Bezifferung der 2. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$

27a. Aria (Duetto) con Coro

Vorlagen: A* und B 3, 5, 10*–14*, 15, 16*, 17, 18*; 23–26, 27*–31*, 32, 33*–35*, 37*, 38–40.

Satzüberschrift: In A *Aria a doi Chori*, ähnlich in B 10, 11, 27; in B 5 *Aria. Duetto*.

Notation: In A sind im 1. Chor Fl I und Ob I sowie Fl II und Ob II in je

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
II/Cont | A: 2. und 3. Pause fehlen; B 26: 2. Achtelpause fehlt
B 38: Bogen zu 1.–2. oder 3. Note; singulär |
| 41 | I/Fl II | A: 2. Takthälfte eine Oktave höher; wir folgen B 11 |
| 63f. | I/Fl I, II | 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 Vierachtelfigur 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* weitergilt) ohne eigene Satzüberschrift.

Harmonik: Die Simultanquerstände jeweils auf dem 3. Achtel von T. 108 (I/Ob II + II/Va *ais*¹ – I/Alto *a*¹), 112 (I/Va + II/Ob I *dis*² – II/Soprano *a*²), 116 (I/Ob II + II/Va *gis*¹ – I/Alto *a*¹) sind ungewöhnlich, aber, wie ihr dreifaches Auftreten in Folge (jeweils ausdrücklich mit Auflösungszeichen für die kritische Note) zeigt, offenbar beabsichtigt.

- | | | |
|-----|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 124 | I/VI I | 3. Note in A <i>c</i> ² ; in B 14 <i>d</i> ² (so auch in B 15); die Note von Bach wohl nur versehentlich zu hoch platziert |
| 130 | I/Ob I | B 12: Bogen zu 1.–2. oder 3. Note; in A unbezeichnet; offenbar Versehen Bachs, vgl. die Artikulationsbezeichnung in I/VI I |
| 135 | I,II/Cont | B 22, 39, 40: Bezifferung der 3. Note $\frac{6+}{2}$ statt $\frac{6+}{3}$ |
| 136 | I/Va | B 18: 2.–3. Note <i>c</i> ² <i>fis</i> ¹ statt <i>a</i> ¹ <i>a</i> ¹ ; Lesart ante correcturam von I/Alto und I/Va in A |
| | II/Va | A: 3. Note <i>e</i> ; B 35 korrekt |
| 136 | I,II/Cont | B 22, 39, 40: die Bezifferung der 2. Note mit $\frac{7}{5}$ passt gut zur Mehrzahl der Stimmen, insbesondere zum Sopran des 1. Chores, nicht aber zum Tenor des 2. Chores; dessen Stimmverlauf ließe eher die Bezifferung $\frac{6}{5}$ erwarten |

28. Evangelista, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 14*, 15, 16*, 17, 18*, 20*, 21, 22.

Text: In T. 9 in A *ükommen* 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 Stellen hat das Notenpaar nach A in T. 19, 26 und 37 den Rhythmus ♩, in T. 42 dagegen ♪. Die Sopranstimmen B 3 und B 23 stimmen damit überein, die Ripienostimmen B 1 und 2 haben dagegen außer in T. 42 auch in T. 26 den Rhythmus ♪. Die beiden Orgelstimmen B 22 und 39 zeigen als ursprüngliche Eintragung denselben Befund wie A, B 3 und B 23, doch ist hier in T. 19, 26 und 37 das Achtelpaar in die punktierte Version korrigiert. Offenbar handelt es sich um eine nachträgliche Änderung Bachs, doch hat er versäumt, sie konsequent in die Sopranstimmen zu übertragen. Wir setzen hier durchweg die punktierte Version.

Varianten in VI II: Beim Vergleich der eng verwandten Stellen T. 9ff., 27ff., 43ff., 73ff. und 85ff. zeigen sich in T. 28 und – in anderer Weise – in T. 73 Abweichungen in der Führung der 2. Violine gegenüber T. 9, 44 und 85. Ob es sich dabei um künstlerische Absicht oder um Mängel der kompositorischen Redaktion handelt, ist nicht zu entscheiden. Wir lassen die fraglichen Stellen unverändert.

Artikulation: Die Artikulationszeichen sind oft ungenau, widersprüchlich und unvollständig gesetzt. Deutungsprobleme ergeben sich vor allem in folgenden Zusammenhängen:

(1) Sechzehntelfolgen: Die Grundartikulation ist hier die paarige Bindung von jeweils zwei Noten. Dies gilt für den Regelfall von Notenfolgen in Vierzehntelfiguren, bei denen in melodischer Hinsicht die nachschlagenden Noten an 2. und 4. (usw.) Stelle die Noten in 3. und 5. (usw.) Position antizipieren. Bachs Bogensetzung zielt hier auf paarige Gliederung der Figuren und artikulatorische Trennung von antizipierender und Zielnote. Ausnahmen in rhythmischer Hinsicht ergeben sich teils in Form von Figuren, bei denen an die Stelle der ersten Note einer Vierzehntelfigur eine Sechzehntelpause tritt, teils durch Anbindung der ersten Note einer solchen Figur an eine vorhergehende längere Note. In beiden Fällen verdeutlicht Bach in den Stimmen B des öfteren durch einen Staccatopunkt auf der ersten Note der Dreizehntelfigur bzw. bei Überbindung der ersten Note auf der zweiten Note der Vierzehntelfigur, 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 Achtel von T. 59 dar, bei dem die Stimmen in eine Terz auseinandertreten. Dabei vertritt die Viola den „eigentlichen“ Stimmverlauf (vgl. die Sequenz in T. 60 und die Bassführung in T. 11), das *ais* in den Violinen ist also Ersatz für das umfangsbedingt unspielbare *fis*. In A hat Bach allerdings nur das *ais* notiert.

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 Haltebogen 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) Achtelfolgen in VI I, II und Va in T. 9–12 und Parallelstellen (T. 28f., 44f., 73ff., 85ff.): Trotz zahlreicher Ungenauigkeiten und Abweichungen im Einzelnen lassen sich folgende Artikulationsprinzipien erkennen:

a) Linear in Sekundsritten aufsteigende (T. 9–11 VI I), absteigende (T. 74–75 VI I, II) oder die Richtung wechselnde (T. 12 VI II) Folgen von drei Achteln nach übergebundenem erstem Achtel werden gebunden.

b) Bei Dreiachtelgruppen nach übergebundenem Achtel, die nicht durchweg in Sekundsritten verlaufen (T. 9–10 VI II, Va), werden nur die beiden letzten Achtel gebunden.

c) Bei Vierachtelgruppen ohne Überbindung (T. 11 VI II, Va) werden die Noten paarig gebunden.

d) In Ausnahmefällen passt sich die Va an VI II an (T. 12, 88).

Da sich die geschilderten Sachverhalte mit großer Eindeutigkeit ergeben, verzichten wir auf den Nachweis von Ungenauigkeiten und Abweichungen in den Vorlagen.

Tasto-solo-Vermerke: Die Vermerke sind Teil der Bezifferung und daher nur in B 22, 39 und 40 vorhanden. Sie sind dort verschiedentlich so eingetragen, dass man nicht sicher erkennen kann, von welcher Taktzeit an sie gelten sollen. Bei T. 1 und T. 52 ist klar, dass der Vermerk sich auf den Beginn der Bassnote bezieht. In T. 5, 13, 20, 65, 79 und 89, wo zu Beginn der Bassnote eine Bezifferung steht, wird man für den hier zu greifenden Akkord den Wert eines Viertels anzunehmen haben; wir setzen den Vermerk daher jeweils zum zweiten Viertel. Unklar ist Bachs Absicht in T. 17, 33, 39, 49 und 96, wo weder eine Pause noch Bezifferung vorausgeht. In allen diesen Fällen legt jedoch die Kadenzsituation zusammen mit dem übrigen Satzverlauf nahe, dass zu Beginn des Orgelpunkts der jeweilige Grundakkord (der keiner Bezifferung bedarf) angeschlagen wird. Wir lassen deshalb auch hier den *Tasto-solo-Vermerk* mit 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 $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$; Bezifferung der 4. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{7}{4}$
9	Ob I	A: 1.–2. Note $a^1 a^1$ statt $h^1 h^1$; 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; B 16 mit Bogen zu 4.–5. Note, in B 17 zu 2.–3. und 4.–5. Note; vgl. T. 88
15	Va	B 18, 35: Bogen (nicht in A) bei 2.–3. statt 3.–4. Note; vgl. VI I, II und T. 91
19	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 4. Note $\frac{7}{2}$ statt $\frac{7}{5}$
23	Ob II	B 30: 2. Takthälfte mit Bogen zu 5.–7. Note; wir folgen A, B 13
	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 4. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$
24	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 2. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{7}{4}$
25	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 4. Note $\frac{6}{2}$ statt $\frac{5}{2}$
38	Cont	B 20, 21: 1.–3. Taktviertel <i>dis H cis dis e dis</i> in Achteln; Lesart ante correcturam in A
40	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 5. Note $\frac{9}{7}$ (B 22) bzw. $\frac{7}{9}$ (B 39, 40) statt $\frac{9}{6}$
41	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 4. Note $\frac{6}{2}$ statt $\frac{5}{2}$; vgl. T. 25
55	Ob II	B 30: Bogen zu 5.–7. Note; wir folgen A, B 13; vgl. auch T. 8
	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 4. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$
56	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 2. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$
59	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung ohne vorhergehende 4 bereits auf der vorletzten Note
63	Cont	Bezifferung der 11. Note in B 22 $\frac{6}{4}$; in B 39, 40 nur 6 statt $\frac{6}{4}$
68	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 2. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$; Bezifferung der 4. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$
88	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 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$, in B 39, 40 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{5}$; vgl. T. 12
99	VI II	B 16, 17, 33, 34: Schlussnote \downarrow statt $\downarrow \uparrow$ (so A)

²³ Als vereinzelt Ausnahmen finden sich in A in den Flötenpartien an folgenden zwei Stellen Sechzehntelpaarbindungen bei übergebundener erster Sechzehntelnote: T. 15, Fl II, 12.–13. Note; T. 74, Fl I, 2.–3. Note. Es dürfte sich um Versehen handeln. Beim Ausschreiben der Stimmen B 10, 11 und 27, 28 hat Bach die betreffenden Bögen weggelassen.

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 *c'* (T. 69, 73) außerhalb des Umfangs, auf der Oboe d'amore der Bach-Zeit sind *c*³ (T. 83, 85) und *cis*³ (T. 13, 108) nur bedingt spielbar, *d*³ (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. 32, 40, 42). Vielleicht handelt es sich dabei um eine vereinfachte Schreibung, die die Kenntnis des Gemeintens voraussetzt. Wir setzen hier einheitlich Zweierbindungen.

Continuo-Lesarten: Die erstmals im Continuo des 1. Chores in T. 5–8 auftretende Basswendung zeigt bei ihrem wiederholten Auftreten Schwankungen in der Diastematik. Betroffen ist jeweils die vorletzte Note des 1. und des 3. Taktes der Wendung, die teils einen Halbton, teils einen Ganzton über der jeweils vorhergehenden Note liegt. Beim jeweils ersten Eintritt der Wendung (T. 5 und Parallelstellen) bestehen kaum Zweifel über Bachs Intention. Unstimmigkeiten zwischen Partitur und Stimmen bestehen hier nur bei T. 82. An dieser Stelle hat die Partitur A ausdrücklich *F*, die autographe Stimme B 20 dagegen *Fis* (ebenso B 21, 22). Merkwürdigerweise ist in A das ♯ für *F* aus einem ♯ korrigiert. Da das *F* hier tonartfremd ist, dürfte Bachs Korrektur auf Irrtum beruhen, vielleicht auf Verwechslung mit T. 66. Richtig ist allein *Fis*. An den Parallelstellen T. 5, 21 und 116 (T. 66 ist aus harmonischen Gründen auszunehmen) haben A und B übereinstimmend die entsprechende Lesart.

Beim jeweils zweiten Eintritt der Wendung (T. 7 und Parallelstellen) scheint die Erhöhung der fraglichen Note nicht Teil der ursprünglichen Motivgestalt, sondern ein späterer Einfall gewesen zu sein. Bachs Partitur bietet hier noch durchweg die ältere Lesart. Bach selbst hat beim Ausschreiben der Stimme B 20 die Lesartänderung an den ersten zwei Stellen, T. 7 und 23, vorgenommen, also *dis* statt *d* notiert; bei T. 68 kam eine entsprechende Änderung aus harmonischen Gründen nicht in Frage, bei den späteren Parallelstellen aber, T. 84 und 118, hat er offenbar vergessen zu ändern. Die von Kopisten gefertigten Stimmen B 21, 22 folgen der Akzidentensetzung von 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 I/VI II, in unserer Ausgabe *gis*¹, 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 *g*¹ zu *gis*¹ in dem gegebenen linearen Zusammenhang zu Bachs Zeit von selbst. Dass ein übermäßiger Sekundschrift 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 Akzidentens notiert ist, aber bei einem beabsichtigten übermäßigen Sekundschrift mit einem ♯ hätte versehen werden müssen.

16	I/VI I, FI I, Ob I	1.–3. Note in A, B 10, 12  ; B 14, 15 offenbar korrekt  ; vgl. Parallelstellen T. 77, 111
28	I/VI II	B 16, 17: statt 1.–3. Note Achtelpaar <i>cis</i> ² <i>cis</i> ¹ ; in A nachträglich geändert wie wiedergegeben; vgl. T. 123
38	II/Cont	B 39, 40: Bogen über alle 5 Noten; singulär; A, B 37, 38 unbezeichnet
85	I/Alto	A, B 5: 3. Note ohne ♯; vgl. jedoch I/VI I
86	I/VI II	A, B 14, 15: 2. Note ohne ♯; vgl. Bezifferung und T. 9, 25, 120
96	II/Alto	A, B 24: letzte Note <i>h</i> ¹ statt <i>d</i> ² ; vermutlich Versehen in A; vgl. II/VI II; in Quelle C ebenfalls <i>d</i> ²
114	I/Va	A, B 18 (+ C): 1. Note <i>fis</i> ¹ statt <i>d</i> ¹ ; wohl Versehen Bachs; vgl. T. 3, 19

31. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

1	Cont	B 22: ein waagrechter Strich zwischen den beiden Ziffern, der vermutlich einen verfrühten Eintritt des zweiten Begleitakkords ausschließen soll
---	------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

32. 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. 6f. in allen Singstimmen B *Stricke* (A hier untextiert); dem Reimwort *Tücken* und der Präposition *mit* (T. 3) entsprechend ist jedoch die Form *Stricken* zu erwarten.

33. Evangelista, Pontifex (Kaiphaz), 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 $\frac{7}{8}$ statt $\frac{5}{8}$; B 40 korrekt
9	II/Tenore	Letzte Note: die Kanonstruktur lässt hier entgegen den Vorlagen <i>es</i> ¹ statt <i>e</i> ¹ erwarten; diese Lesart bietet Quelle C; die Bezifferung des letzten Taktachtels 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*, 36*, 37*, 38–40.

Viola da gamba: Der Gambenpart ist Nachtrag. Er findet sich nur in B 36; siehe Vorwort. – In der Gambenstimme sind alle Noten einzeln behalst und die Pausen meist doppelt gesetzt. Wir vereinfachen beides 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 $\frac{6}{5}$ (B 39) 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 $\frac{7}{5}$ statt $\frac{6}{5}^+$
- 9 Cont B 39, 40: Bezifferung der 4. Note $\frac{6^{\sharp}}{2}$ statt $\frac{6^{\sharp}}{3}$

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 $\frac{6}{4}^+$ statt $\frac{6}{4}$ (so B 40); vgl. auch T. 7, 30, 45 (zu T. 11 siehe unten)
- 11 Cont B 40: Bezifferung der 3. Note $\frac{6}{4}^+$ statt $\frac{6}{4}$; durch B 39 nahegelegtes Versehen, dort jedoch korrekt; vgl. Anm. zu T. 3
- 16 Cont B 39, 40: Ziffernfolge $43\ 43$ bei 2.–3. statt 3.–4. Note
- 17 Cont B 36: 2. Taktviertel $g\ c^1\ fis\ c^1$; singular, vermutlich Versehen Bachs; vgl. besonders die Sequenz in T. 18
- 20 Cont B 39, 40: Bezifferung der 6. Note $\frac{6}{4}^+$ statt $\frac{6}{4}$
- 23 Cont B 39, 40: Bezifferung der 5. Note in B 39 undeutlich, in B 40 $\frac{7}{4}$ statt $\frac{5}{4}$
- 26 Cont B 40: Bezifferung der 7. Note $\frac{6}{5}^+$ statt $\frac{7}{5}$ (so B 39)
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 letzter Note; in B 38 (ausgeschrieben) unter der Vierachtelgruppe; 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 T. 10–12 teilweise ohne erkennbaren Grund von der Bogensetzung in A ab (siehe unten); wir folgen hier durchweg A.

- 10 VI I B 14, 15: zusätzlicher Bogen bei 1.–2. Note
VI II B 16: Bogen bei 2.–4. (5.?) statt 4.–5. Note; B 17: unbezeichnet
- 11f. VI II B 16, 17: T. 11, 2.–3. Note in B 17 ohne Bogen; in T. 11 und 12 in beiden Stimmen beim 2. und 3. Viertel Viererbindungen

36b. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Keine Anmerkungen.

36c. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

36d. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

- 32 I/Basso 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 VII B 31, 32: im 2. Viertel Sonderlesart $\text{♩ } g^1\ f^1$ (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*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Besetzung: Die Partitur A trägt zwischen den beiden Oboensystemen den autographen Vermerk *Hautb: d'Amour*. In der autographen Stimme B 29 (Ob I) fehlt ein entsprechender Hinweis; in der ebenfalls autographen Stimme B 30 (Ob II) dagegen vermerkt Bach ausdrücklich *Hautb d'Amour* und widerruft auch ausdrücklich den Instrumentenwechsel bei Satz 41b mit dem Hinweis *Hautb l'ord[inaire]*. Der Umfang des zweiten Oboenparts erfordert auf jeden Fall eine Oboe d'amore, der erste dagegen ist auch auf einer normalen Oboe spielbar. Ob Bach entgegen der Angabe in der Partitur für die erste Partie mit einer normalen Oboe gerechnet oder aber in B 29 den Hinweis auf den Instrumentenwechsel nur vergessen hat, ist unklar. Da Bach beim Einsatz von Holzbläserpaaren bevorzugt Instrumente gleicher Stimmung einsetzt, empfiehlt sich auch für die erste Stimme der Wechsel zur Oboe d'amore.

38c. Evangelista, Petrus

Vorlagen: A* und B 6, 9*, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

39. Aria

Vorlagen: A* und B 5, 14, 15*, 16, 17 (* bis T. 8), 18, 20*, 21, 22.

Text: A hat stets *üm* statt *um* (so B 5).

Aufteilung der Violinpartien in B: Solopart in B 14; VI I in B 15, 16; VI II in B 17. Der Solopart in B 14 ist apograph, aber von Bach revidiert und 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, 5.–7. Note, T. 7, 1.–3. Note, T. 19, 2.–4. und 5.–7. Note), doch hat Bach sie offenbar absichtlich in B 20 weggelassen, auch in B 21, 22 sind sie nicht enthalten. Wir lassen sie unberücksichtigt. – Die Staccatopunkte in T. 2 des Continuo parts finden sich nur in B 22. Sie sollen offenbar ein Legatospiel der Orgel bei Figuren dieser und ähnlicher Art ausschließen.

7	Cont	B 22: Bezifferung der 10. Note $\frac{6^+}{5}$ statt $\frac{6^+}{3}$; vgl. T. 45 sowie die Anmerkungen zu T. 21, 53
8	VI I	B 16: 6. Note mit (apographem) Triller (ohne Staccatopunkt), A unbezeichnet; wir folgen B 15
9	VI I	B 15: die dynamische Bezeichnung findet sich nur hier, und zwar in der Form <i>p. p.</i> , wohl für <i>più piano</i> ; vgl. die betreffende Anm. zu Satz 68
15	Cont	B 22: Bezifferung der 10. Note $\frac{6^+}{3}$ statt $\frac{6^+}{4}$
21	Cont	B 22: Bezifferung der 10. Note $\frac{6^+}{2}$ 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 $\frac{6}{2}$ statt $\frac{6}{4}$
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 $\frac{6^+}{5}$ statt $\frac{6^+}{7}$
31	Alto	A, B 5: Vorschlagsnote ohne #, nach den Regeln der Zeit auch als g^1 deutbar
40	Cont VI solo	B 22: Ziffer 7 zu 1. Note ohne Durchstreichung 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 Beischrift <i>e fis</i> provisorisch der Singstimme angeglichen
53	Cont	B 22: Bezifferung der 10. Note $\frac{6^+}{2}$ 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 Satz 40. Zumindest deutet in den Oboenstimmen des 1. Chores B 12, 13 beim vorliegenden Satz nichts auf die Verwendung von Oboi *d'amore*. – Vgl. die entsprechenden Bemerkungen zu Satz 15 und 25.

2, 6	Cont	B 22: Bezifferung der jeweils 2. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$; B 39, 40 unbeziffert
15	Cont	B 22: 3. Note unbeziffert, 4.–5. Note beziffert mit $\frac{6}{5}$; wir folgen B 39, 40

41a. Evangelista, Judas

Vorlagen: A* und B 6, 8*, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

41b. 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.

18	II/Fl I, II	Die Note in B 27, 28 h^1 , in A (sowie C) dagegen g^1 ; vgl. T. 19., I/Fl I, II, 1. Note
----	-------------	----------------------------------------------------------------------------------------------

41c. Evangelista, Pontifex I, II

Vorlagen: A* und B 6, 8*, 9*, 20*, 21, 22.

33f.	Cont	B 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 I	A: 3. Taktachtel $\frac{7}{8}$ $d^2 h^1$; wir folgen B 31, 32, 33 (sowie C)
15	VI II, Cont	VI II, 4. Note in A stark verdickt, offenbar aus c^2 (so Quelle C) korrigiert in h^1 ; B 34 hat h^1 ; wir übernehmen diese Lesart; im Continuo lautet die zugehörige Bezifferung in B 39, 40 $\frac{7}{5}$ statt $\frac{6}{5}$, bezieht sich also auf die ursprünglich in A eingetragene, dann verworfene Lesart
17	Cont	B 40: zur 4. Note statt Bezifferung 7 (so B 39) ein Strich zur Akkordwiederholung
34	Cont	B 39, 40: 5. Note beziffert mit 9
37	VI solo	A: vorletzte Note d^2 statt c^2 ; B 31 korrekt
39	Cont	B 39, 40: Bezifferung der vorletzten Note 5 statt 6
41	Cont	B 39, 40: Bezifferung der 2. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{5}$

43. Evangelista, Pilatus, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 9*, 14–16, 17*, 18, 20*, 21, 22.

Text: In T. 14 in A *üm* statt *um* (so B 6).

Tonartnotation: In A ist zu Beginn ein # vorgezeichnet; dieses wird widerrufen durch \natural in T. 16 Anfang (Continuo) bzw. Mitte (Evangelista); dann erscheint in T. 18 als neue Vorzeichnung ein \flat vor dem 4. Viertel in der Singstimme (Pilatus), in T. 19 Mitte – zu Beginn einer neuen Akkolade – auch im Continuo, sowie zwei \flat in den drei oberen Streichersystemen; schließlich erfolgt ein nochmaliger Wechsel in T. 26, angezeigt vor dem letzten Taktviertel im Part des Evangelista, nicht aber im Continuo. In der Continuostimme B 20 notiert Bach den ganzen Satz ohne Tonartvorzeichnung. Wir schließen uns hier an.

26	Cont	B 22: am Taktanfang Ziffernfolge $\frac{6}{5}$ 7, dabei die 7 teilweise mit dem \flat 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 Chorpart zu T. 30 ist außer in A nur in B 3, 5, 6, 7 und 23–26 enthalten.

Text: In T. 24/25 in A *üm* und *ümbrächten* statt *um* und *umbrächten* (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 $\frac{5}{4}$ statt $\frac{7}{4}$ |
| 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 *auto-graph*), 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 ausführlich mit Bögen versehen, die aber die üblichen Anzeichen der Flüchtigkeit tragen, d. h. unpräzise beginnen und/oder enden, und auch verschiedentlich bei wiederkehrenden oder analogen Melodieverläufen uneinheitlich gesetzt sind. Die Flötenstimme B 10, die von Bach offenbar nur flüchtig durchgesehen wurde, ist bei der Deutung der Bögen keine verlässliche Hilfe, da der Kopist seinerseits nicht um Genauigkeit bemüht war. Wir orientieren uns deshalb überwiegend an A und gehen dabei von der Erfahrung aus, dass Bach die Bögen eher zu spät als zu früh ansetzt und sie eher zu kurz als zu lang schreibt.

Zweifel ergeben sich speziell bezüglich der Artikulation in T. 5–9 und der verwandten Stellen T. 16, 19–22 und 54f. Unklar ist hier, ob und inwieweit das Sechzehntelpaar auf dem vorletzten Taktachtel in die vorhergehende Bindung einzubeziehen ist. Eindeutig ist dies nur in T. 5, 6 und 20 der Fall (darüber hinaus zeigt T. 10 eine entsprechende Artikulation); in allen übrigen Fällen endet der Bogen in A bereits mehr oder weniger „offen“ vor dem dritten Taktviertel. Wir gehen jedoch davon aus, dass der Bogen in allen Fällen gleichermaßen die letzten beiden Sechzehntelnoten einschließen soll. In T. 54 und 55, in denen in A keine Legatobögen notiert sind, übernehmen wir die Bögen aus B 10, die dort allerdings ebenfalls „offen“ beginnen und enden, und deuten sie entsprechend.

Auch die vorausgehende Sechzehntelfolge ist an einigen der genannten Stellen uneinheitlich oder unklar bezeichnet: In T. 5 ist unklar, ob der 1. Bogen nur die ersten drei Noten umfasst oder auch die vierte Note einschließen soll; nach der in T. 6 folgenden Sequenz erwartet man überdies eher einen Bogen zur 2.–10. Note. In T. 8 findet sich in A nur ein Legatobogen zur zweiten Sechzehntelgruppe, wobei unklar

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.

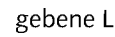
50b. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–16, 17*, 18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

- | | | |
|---|---------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 4 | II/Cont | B 39, 40: vorletzte Zifferngruppe mit Verlängerungsstrich bis zum Ende des Taktes, Zifferngruppe $\frac{4}{2}$ fehlt |
| 9 | I,II/Ob II,
I,II/VI II | A, B 13, 16, 17: 6. Note mit # für <i>eis</i> ?; I,II/Alto in A und B 5, 24 sowie B 30, 33, 34 korrekt ohne #; vgl. Satz 45b, T. 42 |

50c. Evangelista, Pilatus

Vorlagen: A* und B 6, 9*, 20*, 21, 22.

Text: In T. 16, Basso, 2. Takhälfte, ist die von uns nach B 9 wiedergegebene Lesart in A nachträglich korrigiert in  *Blute dieses Ge-*. Wie A. Dürr nachweist (NBA II/5, Krit. Bericht, S. 47), handelt es sich um eine nicht authentische spätere Änderung.

50d. 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.

- | | | |
|----|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 20 | I,II/Cont | B 22, 39, 40: Bezifferung der 2.–3. Note $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ statt $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ |
| 22 | I,II/Cont | 2. Note in B 22, 39, 40 mit Bezifferung $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{4}$; letzte Note in B 22 $\frac{7}{4}$ statt $\frac{7}{4}$ # |
| 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 $\frac{4}{4}$ |
| 30 | I,II/Cont | B 22, 39, 40: Bezifferung der 7. Note $\frac{6}{4}$ statt $\frac{6}{4}$ |
| 34 | I,II/Cont | B 22, 39, 40: Bezifferung der 4. Note $\frac{7}{4}$ statt $\frac{9}{4}$ |

50e. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.




51. Recitativo

Vorlagen: A* und B 24, 31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

- | | | |
|----|------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| 7 | Cont | B 39, 40: Bezifferung der 2. Note nur $\frac{6}{4}$ statt $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ |
| 10 | Cont | B 39, 40: Bezifferung der 2. Note $\frac{6+}{3}$ statt $\frac{6+}{3}$ $\frac{4+}{4}$ |

52. Aria

Vorlagen: A* und B 24, 31*, 32, 33*, 34, 37*, 38–40.



Artikulation: In der Violinpartie sind die Bögen bei den Figuren vom Typ (a)  und (b)  uneinheitlich und oft uneindeutig gesetzt, so dass nicht ohne weiteres ersichtlich ist, ob der Bogen nur die beiden Sechzehntelnoten oder alle drei Noten einschließen soll. Die insgesamt freizügigere Bogensetzung in A lässt überwiegend auf eine Bindung aller drei Noten schließen. Der Befund in den autographen Stimmen B 31, 33 bestätigt dies für die Figuren vom Typ b, nicht aber für Typ a: Hier zeigt sich, dass Bach während des Stimmenschreibens zunehmend eine Bindung nur der beiden Sechzehntelnoten bevorzugte: Der Wandel zeichnet sich innerhalb der Stimme B 31 ab, in B 33 sind nahezu alle derartigen Figuren eindeutig in der Form  bezeichnet. Wir legen daher einheitlich für Typ a diese Artikulationsform zugrunde.

Ornamentik: Die Trillerzeichen in T. 86 und 87 der Violinpartie stehen nur in A, nicht aber in den autographen Stimmen B 31, 33 und den apographen Dubletten B 32, 34. Es ist unwahrscheinlich, dass Bach sie in B 31, 33 aus Versehen, und näherliegend, dass er sie absichtlich weggelassen hat; doch könnte es sich in A auch um Eintragungen aus der Zeit nach Anfertigung der Stimmen handeln. Quelle C hat an dieser Stelle keine Triller.

8	Cont	B 40: Bezifferung der 1. Note $\epsilon^+ \varsigma$; die ς beruht auf Fehldeutung des Bogens bei den beiden ersten Noten in B 39; dort korrekt nur ϵ^+ ; vgl. auch T. 59
20	Cont	B 38–40: Bogen bei 1.–2. Note; nicht aber in den autographen Vorlagen A und B 37; wohl Versehen
47	VI I, II	2. Note in A flüchtig korrigiert aus b^1 in c^2 ; B 31–34 haben b^1 ; Quelle C hat c^2 ; offenbar ist c^2 korrekt (vgl. auch Singstimme und Bezifferung) und die Ersteintragung b^1 in A ein Schreibfehler, der von Bach beim Ausschreiben von B 31 und 33 nicht bemerkt wurde
57	Cont	A, B 37–40: 4. Note d statt e ; vgl. T. 6 (dort in A es korrigiert aus d , B 37–40 korrekt es) sowie T. 73; Quelle C hat es
73	Cont	B 40: 1. Note beziffert mit $\gamma \epsilon$; die ϵ beruht auf Fehldeutung des Bogens bei den beiden ersten Noten in B 39; dort korrekt nur γ (vgl. T. 6)
75	Cont	B 39, 40: Bezifferung der 3. Note $\frac{4}{2}^+$ statt $\frac{4}{3}^+$
85	VI I, II, Cont	Position der Fermate: im Violinpart in A auf der Note, in B 31–34 auf der Pause; im Continuo in A auf der Viertelpause, in B 37–40 auf der 2. Note
88	VI I, II	Letzter Bogen nur in B 32 (und hier nur das Sechzehntelpaar einschließend)

53a. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Text: In T. 6, Tenore, letztes Taktviertel, ist die von uns nach B 6 wiedergegebene Lesart in A aus  *Dornene* nachträglich korrigiert in $h c^1$  *Dornen*. Wie A. Dürr nachweist (NBA II/5, Krit. Bericht, S. 47), handelt es sich um eine nicht authentische spätere Änderung.

10	Tenore	2. Taktviertel: γ fehlt in A und B 6 (sowie in C)
----	--------	----------------------------------------------------------

53b. 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.

53c. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

16	I/Cont	B 22: Bezifferung $\frac{6}{2}^+$ statt $\frac{6}{2}$
----	--------	-------------------------------------------------------

54. 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.

Text: In A für beide Strophen nur der Textanfang. Textvarianten in B: In T. 1f., Strophe 2, in B 3, 5, 7 *Weltgerichte* statt richtig *Weltgewichte* (so B 6, 25, 26 sowie post correcturam B 23, 24). In T. 2f. ebenda in B 3, 7 *vor dem* statt *dafür* (so B 5, 6, 24, 26), in B 23, 25 *für dem*. In T. 9 ebenda in B 23 *mehr* statt *nicht* (so B 3, 5–7, 24–26).

3	Va	B 18: Bogen (nicht in A) bei 3.–4. statt 2.–3. Note; korrekt in B 35
5	VI II	B 33: Bogen (nicht in A) bei 2.–3. statt 1.–2. Note; korrekt in B 17

55. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

56. Recitativo

Vorlagen: A* und B 7, 10, 11, 19*, 20*, 21, 22.

Viola da gamba: Die Akkordnoten sind in A und B 19 durchweg einzeln behalst.

Continuo-Beischrift: Vermerk *a battutta* in B 20, 21 (jeweils autograph), in B 22 stattdessen *a tempo* (autograph).


57. Aria

Vorlagen: A* und B 7, 19*, 20*, 21, 22.

Text: In T. 12, 16, 18f., 43, 47, 49f. in A und B 7 teils die nach damaligem Sprachgebrauch inkorrekte Anredeform *Jesus*, teils richtig – und so auch in D – *Jesu*.



Viola da gamba: Der Part war in der Frühfassung der Passion für Laute bestimmt und wurde von Bach nachträglich für Gambe umgearbeitet. Der Umarbeitungsprozess reicht über A hinaus bis in die autographe Stimme B 19 hinein. Diese weist daher verhältnismäßig zahlreiche Abweichungen von A auf. Wir folgen ausschließlich der Fassung von B 19.²⁴

Notation: Bach wechselt im Gambenpart nach Bedarf (und in A und B 19 teilweise unterschiedlich) zwischen Alt- und Bassschlüssel. Wir verfahren hier frei. – Die Akkordnoten sind in A und B 19 durchweg einzeln behalst. Wir fassen der Übersichtlichkeit halber je nach Situation 2–3 Akkordnoten an einem Hals zusammen und notieren dreitonige Akkorde aufgegledert in 1+2 Noten und viertonige aufgegledert in 2+2 Noten bei doppelter Behalsung. – Die Begleitnoten zur jeweils melodisch führenden Stimme notiert Bach, soweit es sich nicht um Viertelnoten handelt, uneinheitlich als Achtel, Sechzehntel oder punktierte Sechzehntel; teilweise haben dabei auch gleichzeitig erklingende Noten unterschiedliche Werte und erscheinen als Sechzehntel mit und ohne Punktierung. Für die Ausführung sind diese Unregelmäßigkeiten ohne Belang. Wir beheben sie daher nur insoweit, als wir jeweils unter gleichzeitig erklingenden Begleitnoten Einheitlichkeit herstellen (durch Verlängerung der kürzeren Noten).

Artikulation: Bei der im Gambenpart erstmals in T. 6 auf dem 1. und 3. Viertel und in T. 7 auf dem 1. Viertel auftretenden Figur  und ihren Varianten scheint Bach sich erst im Verlauf des Ausschreibens der Stimme über die Artikulation schlüssig geworden zu sein. In A ist der Bogen in T. 6 und 7 jeweils über die ersten fünf Noten geführt, später beginnt er teils vage zwischen 1. und 2. Note, teils aber auch deutlich mit

²⁴ Der grifftechnisch ungünstige viertonige Akkord zu Beginn von T. 2 und 10 erscheint in B 19 später in T. 52 vereinfacht ohne die Akkordterz *B*, entsprechend auch in Transposition in T. 41 ohne es (während in A jeweils noch der volle Akkord steht). Es bietet sich an, T. 2 und T. 10 nach dem Muster von T. 52 spieltechnisch zu vereinfachen.

der 2. Note. In B 19 beginnt der Bogen bei der Figur auf dem 1. Viertel von T. 6 unklar eher mit der 1. als mit der 2. Note, bei der Figur auf dem 3. Viertel umschließt er eindeutig die 2.–5., auf dem 1. Viertel von T. 7 allerdings die 2.–6. Note. In allen späteren Fällen (T. 14, 15, 23, 42, 45, 46) beginnt der Bogen eindeutig bei der 2. und endet bei der 5. Note. Wir gleichen daher die Bogensetzung in T. 6 und 7 entsprechend an.

- | | | |
|----|------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | Vga | A, B 19: im Akkord zur 7. Note der Oberstimme e statt f; vgl. aber Bezifferung und T. 9, 20, 51 |
| | Cont | B 22: Bezifferung der 3. Note s statt e; ebenso an den Parallelstellen T. 9, 40, 51 (hier $\frac{5}{3}$); korrekt in T. 20 |
| 2 | Vga | A, B 19: im 1. Akkord die zweitunterste Note sehr tief, in B 19 eher A als B; vgl. T. 10 |
| 3 | Cont | B 22: Bezifferung der 5. Note γ ohne \flat |
| 4 | Cont | B 22: Bogen bei 6.–7. statt 7.–8. Note; B 20, 21 korrekt |
| 9 | Cont | Siehe Anm. zu T. 1 |
| 11 | Cont | B 22: Bezifferung der 7. Note unklar korrigiert, vermutlich $\frac{6}{5}$ |
| 12 | Vga | A, B 19: 4. Taktviertel  mit Bogen zu 1.–4. Note; in A ebenso an der Parallelstelle T. 43, in B 19 hier jedoch neuere Lesart  mit Bogen zu 2.–4. Note; wir gleichen T. 12 an die Parallelstelle an |
| 17 | Vga | A, B 19: 5. Note (c ¹) Sechzehntel statt Zweiund-dreißigstel |
| 19 | Cont | B 22: 5.–6. Note mit Bogen; singular, wohl Versehen; vgl. T. 4 |
| 31 | Vga | Vorschlagsnote b in B 19 flüchtig geschrieben, eher \downarrow als \uparrow ; in A \uparrow |
| 40 | Cont | Siehe Anm. zu T. 1 |
| 41 | Vga | Vorschlagsnote c ¹ in B 19 flüchtig geschrieben, eher \downarrow als \uparrow ; in A \uparrow |
| 46 | Vga | 10. Note in A f, in B 19 wohl von fremder Hand korrigiert aus f in g; doch ist offenbar f richtig; vgl. T. 15 |
| 51 | Cont | Siehe Anm. zu T. 1 |
| 53 | Vga | 4. Taktviertel: Beginn des Bogens in A uneindeutig etwa bei der 3. Note, in B 19 ebenfalls nicht genau, aber eher bei der 1. als bei der 2. Note |

58a. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Text: In T. 18 in A der Text korrigiert aus *Haupten* in *Haupte*. Nach A. Dürr (NBA II/5, Krit. Bericht, S. 47) handelt es sich um eine nicht authentische spätere Änderung. B 6 hat unverändert *Haupten* (so auch C).

- | | | |
|----|--------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 23 | Tenore, Cont | 2. Taktviertel: A (Tenore) und B 6 ohne # für fis ¹ (in C vorhanden); in B 22 Ziffer e ohne Durchstreichung |
| 27 | Cont | B 20–22: 2. Note mit Fermate (die jedoch offenbar nur die Überbindung in den nächsten Takt sichern soll) |

58b. 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.

- | | | |
|-------|-----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 28–29 | I,II/Cont | A: In T. 28 in Chor II, in T. 29 in Chor I die ersten vier Noten im Tenorschlüssel (was „senza Violone“ bedeuten könnte), ebenso in B 20–22, nicht allerdings in B 37–40 |
| 29 | I/VI I | A, B 14, 15: letzte Note d ² statt h ¹ (Oktavparallele mit II/Cont); vgl. I/Soprano |
| 30 | II/Cont | B 39, 40: Bezifferung der 3. Note $\frac{6}{2}$ statt $\frac{6}{3}$ |

- | | | |
|----|-----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 33 | I,II/Cont | 5. Note in B 22 mit Bezifferung 4 statt \flat , in B 39, 40 mit $\frac{5}{4}$ statt $\frac{5}{3}$ |
| 34 | I/Cont | B 22: Bezifferung der 1. Note e; dies entspricht zwar der Bezifferung in II/Cont, nicht aber der Führung von I/Alto, die vielmehr die Bezifferung γ nahelegt |
| | I,II/Cont | B 22, 39, 40: Bezifferung der 5. Note $\frac{6}{3}$ statt $\frac{7}{5}$ |

58c. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

58d. 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.

- | | | |
|----|-------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 50 | I,II/Tenore | B 6, 25: Textunterlegung – abweichend von A, aber beidesmal Erst-, nicht etwa Revisionseintragung – ohne das Wort <i>nun</i> , 1. Note noch auf die vorhergehende Silbe <i>stei-</i> , 2.–3. Note auf <i>-ge er</i> ; wir folgen A |
| 54 | I/Ob I | B 12: Bogen zu 3.–4., vermutlich statt zu 5.–6. Note (so B 29; A unbezeichnet) |
| | II/Fl I, II | 2. Note: nach A hier und in I/Fl I, II e ² (so auch B 10, 11); in B 27 (autograph) unklar korrigiert, entweder h ¹ aus e ² oder e ² aus h ¹ ; in B 28 (autograph) h ¹ ; vgl. aber Tenor; auch führt Lesart h ¹ zu einer Quintparallele mit dem Bass |
| 56 | I,II/Ob I,
I,II/VI I | 1.–4. Note: Anfang und Ende des Bogens unklar; nach A in I/Ob I etwa 2.–3., sonst eher 1.–3. Note; in den Stimmen ebenfalls ungenau und uneinheitlich: teils 1.–2. (B 14), teils 1.–3. (B 15, 31), 2.–3. (B 29, 32) oder 2.–4. Note (B 12) |
| | II/Va | A: Bogen zu 3.–4. Note, nicht in B 35, nicht in I/Va (A, B 18); wohl absichtlich weggelassen |

58e. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

59. Recitativo

Vorlagen: A* und B 5, 12, 13, 20*, 21, 22.

Continuo-Beischriften: In A nur Vermerk *pizzicato Violoncelli*; in B 20, 21 *Violoncelli pizzicato* über, *Violoni* unter dem System. B 22 enthält nur die Unterstimme.

- | | | |
|---|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 2 | Alto | A, B 5: 2. Note mit einfachem \flat , dieses in A verdickt, für unser heutiges \flat , die Note also <i>heses¹</i> ; vgl. Parallelstelle T. 14 |
| | Cont | B 22: in der 1. Zifferngruppe die \flat nur mit einfachem \flat |
| 3 | Cont | B 22: 2. Zifferngruppe $\frac{6}{3}$ statt $\frac{6}{2}$ |

60. Aria con Coro

Vorlagen: A* und B 5, 12, 13, 20*, 21, 22; 23–26, 29*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Text: Die Genitivform *Jesu* in A und B 5 in T. 18 und 39 korrekt, in T. 21, 23 und 43 dagegen nach damaligem Sprachstand inkorrekt *Jesus* (so auch Quelle D; in Quelle C durchweg ebenfalls *Jesus*).

Artikulation: Die Bogensetzung in den Oboi da caccia zeigt in B 12 und B 13 verschiedentlich Abweichungen von A an Stellen, an denen eine Vierzehntelgruppe durch Haltebogen an eine vorhergehende Halbe- oder Viertelnote angeschlossen ist, wie erstmals in T. 6 und 7. Bach setzt hier in A konsequent einen Legatobogen nur zum zweiten

Sechzehntelpaar. In den Stimmen B 12, 13 dagegen steht gelegentlich – aber keineswegs regelmäßig – auch ein Bogen beim ersten Sechzehntelpaar (B 12: T. 6, 11, 29; B 13: T. 7, 11, 30, 32, 33). Offenbar handelt es sich um Versehen des Kopisten.

Themenvariante der Oboe da caccia II in T. 25: Bei der ersten Viersechzehntelgruppe ist auf der ersten Note (f) ein Triller zu erwarten, und die zweite Note müsste es statt g lauten. Bach hat das Motiv hier verändert, weil das es auf der Oboe da caccia nicht vorhanden war, und den Triller auf der 1. Note wohl weggelassen, weil die obere Nebennote sogleich danach als 2. Note der Figur erklingt. – Die statt der Oboi da caccia heute bei Aufführungen mit modernen Instrumenten verwendeten Englischhörner verfügen teilweise über das es, können also gegebenenfalls das Motiv auch in der zu erwartenden Gestalt spielen.

22	I/Cont	B 22: Bezifferung der 7. Note $\frac{6+}{4+}$ statt $\frac{6}{4+}$
23	I/Cont	B 22: Bezifferung der 1. Note $\frac{6+}{2+}$ statt $\frac{6}{4+}$
29	I/Alto	A: Bogen etwa über 1.–4. Note; nicht in B 5; in A wohl nur Ergänzung einer Korrektur des unterlegten Textes <i>sterbet</i> aus <i>suchet</i>
38	I/Cont	B 22: Bezifferung der 1. Note $\frac{6+}{3}$ statt $\frac{6}{4}$
49	I/Ob I	3. Note in A eher <i>as¹</i> als <i>g¹</i> , in B 12 <i>as¹</i> ; doch ist zweifellos <i>g¹</i> gemeint
50	I/Ob I, II	Ob I: 6. Note in B 12 <i>g¹</i> mit $\frac{1}{2}$; in A das $\frac{1}{2}$ von Bach – wohl erst nach Anfertigung von B 12 – korrigiert in $\frac{1}{2}$; vermutlich ist dementsprechend in Ob II vor der 4. Note ein $\frac{1}{2}$ zu ergänzen (allerdings war das kleine <i>ges</i> auf den damaligen Instrumenten nicht sicher zu intonieren); in der 2. Takthälfte haben beide Stimmen in A und B 12, 13 ausdrücklich <i>ges¹</i>
	I/Cont	B 22: letzte Zifferngruppe bereits bei vorletzter Note und $\frac{6}{2+}$ statt $\frac{6}{4}$

61a. Evangelista, Jesus

Vorlagen: A* und B 6, 7, 20*, 21, 22.

Text: In A in T. 2 *Finsternüß*, in T. 5 *üm* statt *Finsternis* und *um* (so B 6).
Bezifferung: A enthält von T. 7 Mitte bis T. 11 Bezifferung. Sie zeigt folgende Abweichungen von der gleichfalls autographen Bezifferung in B 22: T. 8, 1. Viertel undeutlich $\frac{7+}{4}$ (?), 3. Viertel unbeziffert, 4. Viertel $\frac{7}{6+}$; T. 11, 3. Viertel nur $\frac{1}{2}$, 4. Viertel unbeziffert. Wir folgen B 22.

61b. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10, 12–16, 17*, 18, 20*, 21, 22. – Der Part der 1. Oboe ist außer in B 12 (Ob I) offenbar versehentlich auch in B 10 (Fl I) und darüber hinaus statt des Parts der 2. Oboe in B 13 (Ob II) eingetragen. Ob I liegt also in drei Stimmen vor, während Ob II in den Stimmen B fehlt und nur in A vorhanden ist.

Text: In T. 15 in A korrekt *dem* (so auch die Lutherbibel), in B jedoch in allen vier Stimmen (B 3, 5–7) *den Elias*.

61c. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

61d. Chorus

Vorlagen: A* und B 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40 (in T. 21f. auch B 6, 20*, 21, 22).

22	II/Cont	B 37, 38: 1. Taktviertel wie I/Cont; ebenso ursprünglich in B 39, hier jedoch korrigiert; B 40 korrekt; wir folgen A, B 39, 40
24	II/Cont	Bezifferung der 1. Note in B 39 $\frac{6}{5}$, in B 40 korrigiert in $\frac{6}{6}$

61e. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

62. Choral

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 10–16, 17*, 18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–29*, 31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40. – Der Choral ist in B 30 (II/Ob II) offenbar versehentlich ausgelassen.

2	Cont	A: 1.–2. Note mit Bogen (analog zu Basso); nicht in B 20–22, 37–40
3	Basso	B 7: letzte Note <i>E</i> statt <i>e</i> (so A), offenbar Kopierversehen (vgl. Cont); B 26 korrekt
8	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 1. Note \sharp (ohne vorangestellte \sharp); vgl. Alto
9	Cont	B 22, 39, 40: Bezifferung der 5. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{7}{5}$
10	Cont	A: 1.–2. Note mit Bogen (analog zu Basso); nicht in B 20–22, 37–40

63a. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Keine Anmerkungen.

63b. Chorus

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 12–16, 17*, 18, 20*, 21, 22; 23–26, 29*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

19	VI II	Vorletzte Note: nach A, B 16, 17 <i>b¹</i> (so auch C; dort auch Alto <i>b¹</i>), nach B 33, 34 <i>g¹</i> (übereinstimmend mit Alto und Ob II)
20	Cont	Bezifferung der 6. Note in B 22 $\frac{6}{5}$; in B 39, 40 $\frac{7}{5}$

63c. Evangelista

Vorlagen: A* und B 6, 20*, 21, 22.

Text: In A in T. 35 *üm* statt *um* (so B 6).

64. Recitativo

Vorlagen: A* und B 7, 14–16, 17 (* bis T. 12), 18, 20*, 21, 22.

Continuo-Beischriften: In B 22 zu Beginn autograph über dem System, an die Satzüberschrift *Rec:* anschließend, *senza acc.*; unter dem System *tasto solo* sowie *è piano*. A, B 20, 21 ohne Vermerke.

9	Va	Letzte Note in A stark verdickt, unklare Korrektur, offenbar schwankte Bach zwischen <i>d¹</i> (so Quelle C) und <i>es¹</i> ; wir folgen B 18
---	----	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

65. Aria

Vorlagen: A* und B 7, 12–18, 20*, 21, 22.

Notation: Die beiden Oberstimmen des Orchestersatzes sind in A im Violinschlüssel notiert, ebenso die Violinstimmen B 14–17, die Stimmen der Oboi da caccia B 12, 13 dagegen im Altschlüssel.

Abschnittwiederholung: Die Wiederholung von T. 10–37 als T. 54–81 ist in B 20–22 ausgeschrieben (jeweils mit Fermate über dem Schlussschlagstrich), in A und den übrigen Stimmen B dagegen durch *Dal segno*-Vermerk nach T. 53 und Fermate in T. 37 angegeben.

Artikulation: Bach hat den Notentext in A relativ ausführlich bezeichnet. Dies gilt besonders für die beiden Oberstimmen des Orchestersatzes. Die Stimmen B 12–17 zeigen hier jedoch zahlreiche Abweichungen, die offenbar auf Willkür und Nachlässigkeit der Kopisten zurückgehen. Anders als in A ist bei jenen Gruppen von sechs Sechzehntelnoten, deren erste mit Haltebogen an eine vorhergehende Note angeschlossen ist (wie in T. 7f.), auch das erste Sechzehntelpaar mit einem Legatobogen versehen. Ferner erscheint die erstmals in T. 4 auf dem 2. und 4. Taktviertel auftretende Wendung in der Violino-I-Dublette B 15 mit einer

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 Dreiachtelgruppen ist die Bogensetzung wie so oft ungenau und uneinheitlich. Auch in den autographen 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 Kadenz in T. 8, 36 und 80 (= Wiederholung von T. 36) einerseits und T. 25 und 69 (= Wiederholung von T. 25), die sich – bei gleichbleibender Continuoführung – im Satz unterscheiden, weisen auf der 9. Note des jeweiligen Taktes eine teils offenkundig 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 $\frac{7}{5}$, in T. 36 und 80 $\frac{6}{5}$. Die Bezifferung $\frac{7}{5}$ in T. 8 ist offensichtlich falsch (auch ist die vorhergehende Note hier mit ϵ falsch beziffert), die Bezifferung $\frac{6}{5}$ in T. 36 und 80 weckt ebenfalls Zweifel. Wir setzen in diesen drei Fällen die Ziffer ϵ . In T. 25 und 69 ist die Bezifferung $\frac{7}{5}$ ebenfalls fragwürdig, scheint uns aber immerhin tolerabel.

9	Cont	B 22: Bezifferung der 6. Note unklar: $\frac{7}{4}$ oder $\frac{7}{4}$ oder $\frac{2}{4}$
43	Cont	B 22: Bezifferung der 5. Note $\frac{5}{4}$ statt $\frac{5}{4}$
45	Cont	B 22: Bezifferung der 4. Note $\frac{4}{3}$ statt $\frac{4}{2}$
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 $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$
69	Cont	B 22: Bezifferung der 3. Note $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{4}$

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, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

30	I,II/Cont	Bezifferung der 1. Takthälfte in B 22 $\frac{6}{5}$, ohne, in B 39 mit Strich (wie wiedergegeben); B 40 wie B 39, aber mit undeutlichen, möglicherweise ungültigen Zusätzen zur 3. (ϵ ?) und 4. Note und stark und undeutlich korrigierter Bezifferung zu 5.–7. Note; bei 7. Note <i>bläss</i> (wohl gelöscht) $\frac{6}{4}$ (in B 22 jedoch $\frac{5}{5}$, B 39 unbeziffert)
33	II/Ob I	B 29: 5.–6. Note mit Bogen; singular, vermutlich Versehen
36	I,II/Bc	B 22, 39, 40: Bezifferung des 3. Taktachtels $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{2+}$

66c. Evangelista, Pilatus

Vorlagen: A* und B 6, 9*, 20*, 21, 22.
Keine Anmerkungen.

67. Recitativo con Coro

Vorlagen: A* und B 3, 5–7, 14–18, 20*, 21, 22; 23–26, 27*–31*, 32, 33*, 34, 35*, 37*, 38–40.

Continuo-Beischrift: Vermerk *a tempo* nur in B 22, 37 (jeweils autograph) und 38–40.

2	II/Cont	B 40: <i>pianissimo</i> (autograph); in B 37 <i>pian.</i> (autograph), B 38 <i>piano</i> , B 39 unbezeichnet
11	I/VI I	A, B 14, 15: 2.–3. Note <i>fes² d²</i> statt <i>f² des²</i> (Korrekturversehen 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 dementsprechend in den Vorlagen nur bis T. 80 notiert, die Wiederholung des Eingangsteils ist durch Da-capo-Vermerke, der Schluss in T. 48 durch Fermaten für *Fine* angegeben. – Unsere Angaben zu Taktzahlen innerhalb des Eingangsteils T. 1–48 gelten sinngemäß auch für die um 80 höheren Taktpositionen seiner Wiederholung als T. 81–128.

Text: In T. 66 in A, B 3, 5–7 und D durchweg mit Umlaut *Ruhe Küßen*, *Ruhe-Küssen* u. ä. (so auch C); das Reimwort *Gewissen* (T. 64) legt jedoch die Wahl der modernen Lautform *Ruhekissen* nahe.

Artikulation: Die Bogensetzung in den Instrumentalpartien wirft Probleme auf, die kaum befriedigend zu lösen sind. Die Bögen sind sowohl in Bachs Partitur als auch in den Stimmen oft ungenau, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzt. Die Probleme potenzieren sich durch die Unisono-Koppelung von Violinen und Holzbläsern sowie – partiell – der beiden Orchester und durch die zahlreichen thematischen Wiederholungen, die sich aus der kompositorischen Anlage des Satzes ergeben. Um Versehen und Nachlässigkeiten der Kopisten Bachs als Fehlerquelle auszuschließen, orientieren wir uns bei der Redaktion der Bogensetzung soweit wie möglich an den von Bach selbst geschriebenen Vorlagen, also an der Partitur A und der autographen Continuostimme zum 1. Chor B 20 sowie den autographen Stimmen zum 2. Chor B 27–31, 33, 35, 37. Ungenau, uneinheitlich und widersprüchlich gesetzte Bögen finden sich allerdings auch hier noch in beträchtlichem Umfang. Hinzu kommt, dass Bachs Bogensetzung in den autographen Stimmen nicht selten von der Partitur abweicht. In der Regel dürfte es sich dabei um absichtliche Änderungen handeln. Wir folgen daher bei derartigen Divergenzen normalerweise der Lesart der Stimme. Die Bogensetzung im 1. Chor ergibt sich nach unserem Redaktionsverfahren in wesentlichen 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 unbezeichnet 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 Problemfälle.

(1) T. 1 und Parallelstellen T. 13, 25, 37: Fl I, II, Ob I, VI I beider Chöre: In A finden sich weit überwiegend – und oft auch simultan – die Artikulationsformen (a)  Bogen zu 1.–7. Note und (b)  2 Bögen 1.–3. + 4.–7. Note, daneben in kleinerer Zahl auch die Artikulationstypen (c)  5+2 und (d)  3+2+2 Noten sowie (e) unvollständig bezeichnete oder (f) unbezeichnete Figuren. In den Stimmen B treten diese Artikulationsformen in bunter Mischung und teils auch abweichend von A auf, wobei auch hier die Typen a und b weit überwiegen. Die autographen Stimmen B zeigen eine gewisse Affinität zu der Partiturvorlage A, ohne dieser konsequent zu folgen,

und bieten insgesamt ein uneinheitliches Bild. In den autographen Stimmen B, die ihrerseits keinen einheitlichen Befund zeigen, überwiegt eindeutig der Artikulationstyp a. Ausschließlich erscheint diese Artikulationsform in beiden Flötenstimmen des 2. Chors, B 27, 28. Da diese Form in A in den Flötenpartien gar nicht auftritt – es dominiert dort vielmehr Typ b –, ist anzunehmen, dass Bach beim Ausschreiben dieser Stimmen eine bewusste Entscheidung für Typ a gefällt hat. Für eine solche Entscheidung spricht im Übrigen auch, dass er in T. 1 – also zu Beginn des Stimmenschreibens –, II/Ob I (B 29) und II/VI I (B 31) im Sinne von Typ a bezeichnet hat, in beiden Fällen zwar übereinstimmend mit A, bei VI I aber im Gegensatz zu der entsprechenden Stimme des 1. Chors (in A Typ b). Dass in Ob I und VI I des 2. Chors später allerdings Typ a nicht mehr (B 29) bzw. nur noch einmal wiederkehrt (B 31, T. 25) und sonst wieder Typ b auftritt (B 29: T. 13, 25, 37; B 31: T. 13 [hier in Verbindung mit Zeilenwechsel nach dem 1. Viertel], 25), wäre am ehesten auf nachlassende Aufmerksamkeit Bachs zurückzuführen. – Aus den dargelegten Gründen setzen wir einheitlich an den genannten Stellen Artikulationsform a.

(2) T. 6 und Parallelstelle T. 18: Fl I, II, Ob I, VI I beider Chöre, jeweils 1.–4. Note: Die Vierachtelfigur tritt in A und in den autographen Stimmen B 27, 28, 29 und 31, soweit die Stelle bezeichnet ist, stets mit Legatobogen zur 2.–4. Note auf (in A in T. 6 in I/Ob I einmal auf 3.–4. Note verschoben); in den apographen Stimmen von I/Fl I, II (B 10, 11) und VI I (B 14) erscheint sie dagegen verschiedentlich mit zwei Legatobögen (1.–2. und 3.–4. Note). Es dürfte sich dabei um Fehler der Kopisten handeln.






(3) Ebenda: Ob II und VI II beider Chöre: Es ist unklar, ob der Legatobogen mit der 2., 3. oder 4. Note beginnen soll. Schon in A begegnen längere und kürzere Bogenformen nebeneinander, auch simultan. In den autographen Stimmen B 30 und B 33 setzt Bach den Bogen unterschiedlich: in T. 6 in II/Ob II eindeutig mit der 2. Note beginnend (übereinstimmend mit A), in II/VI II dagegen zwischen 3. und 4. Note ansetzend (in A unbezeichnet), in T. 18 in II/Ob II mit der 4. Note, in II/VI II zwischen 2. und 3. Note beginnend (A hier in beiden Stimmen unbezeichnet, aber in I/Ob II und I/VI II mit Bogen zu 4.–6. Note). Wir halten es auch im Blick auf die Parallelführung mit der Viola für sinnvoll, den Bogen erst bei der 4. Note beginnen zu lassen.

(4) Ebenda: Va beider Chöre: In A sind in allen vier Fällen je zwei Bögen gesetzt, deren erster stets von der 1. bis zur 2. Note reicht, während der zweite in T. 6 die 4.–6. Note einschließt, in T. 18 aber bereits mit der 3. Note beginnt. Die apographe Stimme B 18 gliedert in T. 6 3+3, in T. 18 2+1+3. Die autographe Stimme B 35 folgt in T. 6 der Vorlage A mit der Artikulationsform 2+1+3, in T. 18 dagegen gliedert Bach 3+3. Wir übernehmen die Lesart von A und B 35 aus T. 6 und ändern T. 18 entsprechend.

(5) T. 7 und Parallelstelle T. 19: Fl I, II, Ob I, VI I beider Chöre: Es ist unklar, ob der Legatobogen mit der 2., 3., oder 4. Note beginnen soll. In A setzt der Bogen, soweit vorhanden, überwiegend bei der 4. Note an (nur in T. 19 in I/Fl I, II zwischen 2. und 3. Note), in den autographen Stimmen B beginnt er etwa bei der 3. Note. Uns scheint die in A bevorzugte Lesart auch mit Blick auf die Parallelführung mit Ob II und VI II die musikalisch sinnvollste Lösung zu bieten.

(6) T. 10 und Parallelstellen T. 22, 34, 46, jeweils 2. Takthälfte: Ob II und VI II beider Chöre: Es ist unklar, ob alle drei Achtelnoten gebunden werden sollen oder nur die letzten beiden. A zeigt, soweit eindeutig bezeichnet, viermal Dreierbindung (T. 10: I/Ob II, VI II, II/VI II; T. 22: I/Ob II), einmal Bindung der letzten beiden Achtel (T. 34: I/Ob II). In den beiden autographen Stimmen dagegen, B 30 (II/Ob II) und B 33 (II/VI II), findet sich ausschließlich Zweierbindung der beiden letzten Noten (T. 10, 22, 34 jeweils in beiden Stimmen; T. 46 unbezeichnet). Die apographen Stimmen (B 13, 16, 17, 34) tragen zur Klärung nichts bei. – Trotz der autographen Zweierbindungen in B 30 and 33 spricht der musikalische Befund eher für die ursprünglich von Bach in A bevorzugte Dreierbindung, die wir daher – in Übereinstimmung mit der NBA – für alle Stellen übernehmen.

(7) T. 11 und Parallelstellen T. 23, 35, 47: Fl I, II, Ob I, VI I beider Chöre: Die sechs Achtel umfassende Figur tritt, soweit bezeichnet, in fünf Artikulationsformen mit folgenden Bindungen auf:

- a) 1.–6. Note 
- b) 2+4 Noten 
- c) 2+2+2 Noten 
- d) 3+3 Noten 
- e) 1.–3. Note 

In A ist die Form b die häufigste, an zweiter Stelle folgt mit geringem Abstand die Form a; die Form c kommt nur zweimal vor (T. 35, I,II/VI I). In den autographen Stimmen B dominiert dagegen die Form c (7 Fälle), an zweiter Stelle steht b (6 Fälle), an dritter die Form a (3 Fälle). Alle drei Formen kommen in den Blasinstrumenten vor, in den Violinen dagegen nur b und c. Merkwürdig ist der Befund in den unisono geführten Flötenstimmen des 2. Chors: In B 27 findet sich an allen vier Stellen die Form b. In B 28 steht dieser jedoch in T. 11 und 23 simultan die Form c gegenüber, in T. 35 und 47 die Form a. In II/Ob I (B 29) finden sich an den vier Stellen die Formen c, c, b, a, in II/VI I (B 31) c, b, c, c. Der uneindeutige Befund lässt sich in verschiedener Richtung interpretieren. Die Zahlenverhältnisse in den autographen Stimmen spiegeln eine Bevorzugung der Form c, allerdings in deutlicher Konkurrenz zu b. Geht man davon aus, dass Bach die Stimmen in der Reihenfolge der üblichen Partiturpositionen, also Fl I – Fl II – Ob I – VI I, ausgeschrieben hat, so lässt sich als Tendenz eine Zunahme der Form c zu Lasten von a und b konstatieren: In B 27 findet sich nur die Form b, in B 28 je zweimal Form a und c, in B 29 je einmal Form a und b und zweimal Form c, in B 31 einmal Form b und dreimal Form c. Wir vereinheitlichen die Artikulation im Sinne der Form c.

(8) Ebenda: Ob II und VI II beider Chöre: In A (und dementsprechend in den apographen Stimmen) überwiegt die Artikulation vom Typ 2+2+2, daneben findet sich nur vereinzelt die Form 2+4. In den autographen Stimmen überwiegt umgekehrt die Form 2+4 (5 Fälle: B 30 durchweg; B 33, T. 11) gegenüber der Form 2+2+2 (3 Fälle: B 33, T. 23, 35, 47). Wir ziehen in diesem Falle die hier etwas geringer vertretene Form 2+2+2 mit Rücksicht auf die Parallelführung mit Fl I, II, Ob I und VI I vor.

(9) T. 30 und Parallelstelle T. 42: Fl I, II, Ob I, VI I beider Chöre: Der Legatobogen, der an beiden Stellen in sämtlichen gleichlautenden Stimmen sowohl in A als auch in allen betroffenen Stimmen B auftritt, ist oft sehr flüchtig gesetzt und ungenau begrenzt. Er beginnt teilweise erst bei der 3. und endet schon bei der 5. Note, doch finden sich daneben Bögen, die eindeutig von der 2. bis zur 6. Note reichen, so insbesondere in den autographen Stimmen von II/Fl I (B 27) und II/Ob I (B 29). Wir übernehmen deren Bogensetzung.


(10) T. 53 und Parallelstellen T. 58 und 69: Fl I, II, Ob I, Ob II (T. 69), VI I, VI II (T. 69), Va des 2. Chors: Die Gruppen von sechs Achtelnoten sind in den meisten Fällen schon in A und fast durchweg auch in den von Bach geschriebenen Stimmen B mit einem (wenn auch oft flüchtig geschrieben und ungenau begrenzten) Bogen zur ganzen Figur versehen. Ausnahmen finden sich in den autographen Stimmen an folgenden Stellen:

- a) T. 53, Fl I, II (B 27, 28): Unterbrechung des Bogens jeweils nach der 2. Note wegen Zeilenwechsels nach der 2. Note (in A durchgehender Bogen)
- b) T. 69, Fl I, II: Unterbrechung des Bogens nach der 2. (B 27) bzw. 4. (B 28) Note aus demselben Grund (in A unbezeichnet)
- c) in T. 69 in VI II: in B 33 zwei Bögen über je drei Noten (in A durchgehender Bogen)
- d) T. 53, 58, 69 in Va: in B 35 jeweils zwei Bögen, der eine zu 1.–3. oder 4., der andere zu 4. oder 5.–6. Note (in A dagegen in T. 53 durchgehender Bogen, in T. 58 nur zu 1.–3. Note, T. 69 unbezeichnet). Wegen ungenauer Schreibung in B 35 ist unsicher, ob die 4. Note einem der beiden Bögen zuzuordnen ist und gegebenenfalls welchem.

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 Parallelführung der Stimmen wie auch angesichts des Artikulationsbefundes in A. Im Falle d liegt, auch unabhängig von der beschriebenen Unklarheit im Schriftbild, 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) Sechsstelgruppen in den Continuostimmen 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. Das gilt auch für die gelegentlich auftretende Kombination *p.p.*, die also nicht im Sinne unseres heutigen Zeichens *pp* für *pianissimo* zu verstehen ist. – Einige Stimmen sind der beschriebenen Revision nicht unterzogen worden, nämlich die Vokalbasstimme des 1. Chors B 7 und die drei bezifferten Continuostimmen B 22, 39, 40.

3	I/Fl I, II	A, B 10, 11: Rhythmus der 1.–3. Note  ; Schreibfehler in A
4	I,II/Va	Bogensetzung: in A und B 35 wie wiedergegeben; in B 18 1.–2. Note mit Haltebogen (möglicherweise Revisionseintragung Bachs, vielleicht Versehen?), aber die Achtelfigur unbezeichnet; vgl. Anm. zu T. 16
13	I/Ob II	B 13: drei Zweierbindungen (in Anlehnung an A, dort teilweise undeutlich bezeichnet); vgl. T. 1 sowie T. 13 II/Ob II
15	II/Va	B 35: 1. Note <i>e</i> ¹ statt <i>c</i> ¹ ; in A undeutlich korrigiert; vgl. I/Va und I,II/Tenore
16	I,II/Va	Bogensetzung: in B 35 wie wiedergegeben; in A II/Va mit Haltebogen zu 1.–2. Note, I/Va aber ohne einen solchen (ebenso B 18, 35); in A (I/Va, II/Va) und B 18 die Achtelfigur mit Zweierbindungen; vgl. Anm. zu T. 4
31	II/VI I	B 31, 32: drei Zweierbindungen; in A hier unklar bezeichnet, aber in den übrigen gleichlautenden Stimmen mehrheitlich, in B in den übrigen gleichlautenden Stimmen durchweg Bogen zu 1.–6. Note; siehe auch Anm. zu T. 43

32	II/Ob II	B 30: die Note mit Achtelvorschlag <i>es</i> ¹ ; 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 <i>ᵇ</i>
67	I/Ob I	B 12: drei Zweierbindungen (in A Sechserbindung); vgl. I/Fl I, II und I/VI I
	I/Cont	Bogen nicht in A; in B 20, 22 jeweils ungenau beginnend zu 1. oder 2.–4. Note, jeweils mit Zeilenwechsel nach der 4. Note; in B 21 zu 2.–4. Note; gemeint ist vermutlich 1.–5. Note
76	I/Cont	Das Pianozeichen nicht in A; in B 20, 21 erst in T. 77 etwa bei der 2. Note, in B 22 bereits zu Beginn von T. 74