

Edition Bach-[^] Leipzig

Musikalische Denkmäler / Musical Monuments Vol. 2

„Kaiser“ - Markus-Passion

als Pasticcio von Sebastian Bach (Leipzig um 1717)
mit Arien von Friedrich Händels „Brockes-Passion“

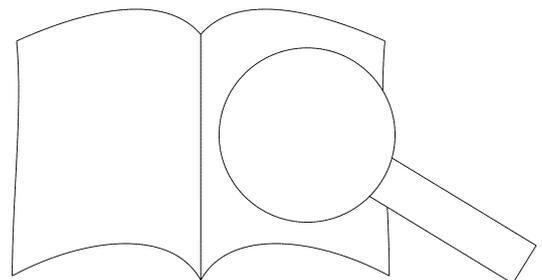
für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Coro (SATB)
Fagotte
Violen, 2 Violinen und Basso continuo

Violoncelli, Kontrabass, Chor (SATB), choir (SATB)
2 Oboen, 2 Bassen
2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo

herausgegeben von / edited
Christine Blanken

Original / Full score

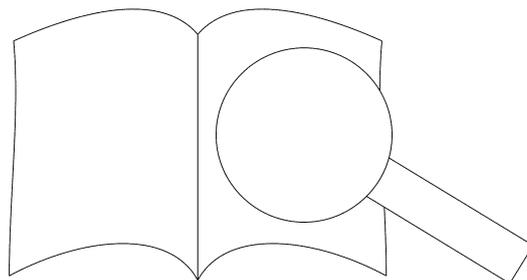
Carus 35.502



Mit Unterstützung von / Supported by
The Packard Humanities Institute, Los Altos

PROBE-PARTITUR

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



Inhalt

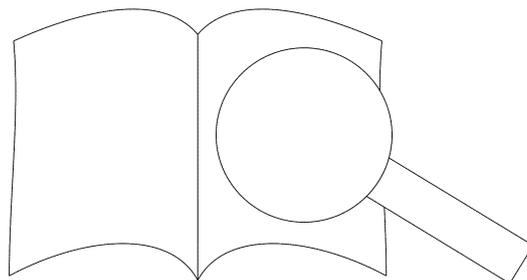
Vorwort	V
1. Bachs drei Fassungen der Markus-Passion	V
2. Pasticcio bei Bach	V
3. Komponist und Entstehungsumfeld der Hamburger Erstfassung der Markus-Passion	VI
4. Tradition Hamburger Passionsmusiken	IX
5. Zusammensetzung des Pasticcio	IX
6. Rekonstruktion des Pasticcio	XI
Foreword / Avant-propos	XII
Faksimileabbildung	XV

Parte prima

1. Sonata / Chorus	Pilatus ist um unser Missetat willen verwundet	
2. Recitativo / Accompagnato	Die Jüden den Lobgesang gesprochen hatten	
3. Aria (Soprano)	Und dich die Angst betreten	
4. Recitativo / Accompagnato	Und nahm zu sich Petrum	
5. Aria (Soprano)	Die Jüden, schaut mit Furcht und Zagen	
6a. Recitativo / Accompagnato	Und kam und fand sie schlafend	
6b. Recitativo / Accompagnato	Und alsbald, da er noch redet	
7. Aria (Tenore)	Wenn nun der Leib wird sterben müssen	
8a. Recitativo / Accompagnato	Die aber legten ihre Hände an ihn	
8b. Recitativo / Accompagnato	Und die Jünger verließen ihn alle	
8c. Recitativo / Accompagnato	Wir haben gehört, dass er saget	24
9. Recitativo / Accompagnato	Aber ihr Zeugnis stimmt noch nicht überein	25
10a. Recitativo / Accompagnato	Erwäg, ergrimmete Natternbrüder	28
10b. Recitativo / Accompagnato	Da fingen an etliche ihn zu schelten	31
10c. Recitativo / Accompagnato	Weissage uns	31
10d. Chorus	Und die Knechte schrien	32
10e. Recitativo / Accompagnato	Wahrlich, du bist Christus	34
11. Aria (Tenore)	Er aber fing an sich zu lächerlichen	36
12. Choral	Wein, ach wein, ach wein So gehst du hin	36 38

Parte seconda

13. Sinfonia		39
14. Recitativo / Accompagnato	Die Jüden	39
15. Aria (Alto)	Der aber sprach zu ihnen	41
16a. Recitativo / Accompagnato	Der aber sprach zu ihnen	43
16b. Chorus	Der aber sprach zu ihnen	45
16c. Recitativo / Accompagnato	Der aber sprach zu ihnen	45
16d. Chorus	Der aber sprach zu ihnen	46
17. Choral	Hilf, Christe, Gottes Sohn	47
18. Sinfonia		48
19a. Recitativo / Accompagnato	Pilatus aber gedachte dem Volke zu sagen	
19b. Recitativo / Accompagnato	Gegrüßest seist du, der Jüden	
19c. Recitativo / Accompagnato	Und schlugen ihm das Haupt auf	
19d. Recitativo / Accompagnato	O süßes Kreuz, o Baum des Lebens	
19e. Recitativo / Accompagnato	Und sie brachten ihn an die Stätte	
20. Recitativo / Accompagnato	Eilt, ihr angefochtenen Seelen	
21. Recitativo / Accompagnato	Und da sie ihn gekreuziget hatten	
22. Recitativo / Accompagnato	Hier erstarrt mein Herz und Blut	
23. Recitativo / Accompagnato	Und es war oben über ihn geschrieben	
24. Recitativo / Accompagnato	Pfui dich! Wie fein zerbrichst du	
25a. Recitativo / Accompagnato	Desselbengleichen die Hohenpriester	
25b. Chorus		
25c. Recitativo / Accompagnato		



25d. Chorus	Er hat andern geholfen	66
25e. Recitativo	Und die mit ihm gekreuziget v	70
26. Aria (Soprano)	Was Wunder, dass der Sor	71
27a. Recitativo	Und um die neunte Stur	73
27b. Arioso (Jesus)	Eli, Eli lama asabthan	74
27c. Recitativo	Das ist verdolmet	74
27d. Chorus	Siehe, er rufet d	75
27e. Recitativo	Da lief einer :hwamm mit Essig	76
28. Choral (Alto)	Wenn ich	77
29a. Aria (Soprano)	Seht, A	78
29b. Aria (Tenore)	Der	79
30. Sinfonia		81
31. Recitativo	im Tempel zerriss	82
32. Aria (Basso)	, dass, da der Himmel weint	8
33. Recitativo	en auch Weiber da	
34. Aria (Alto)	us hat das Haupt geneiget	
35. Recitativo	er kaufte ein Leinwand	
36. Aria (Soprano)	Wisch ab der Tränen scharfe Lauge	
37. Chorus	O selig ist zu dieser Frist	
38. Choral	O Jesu du, mein Hülf und Ruh	
39. Chorus	Amen	

Kritisc'

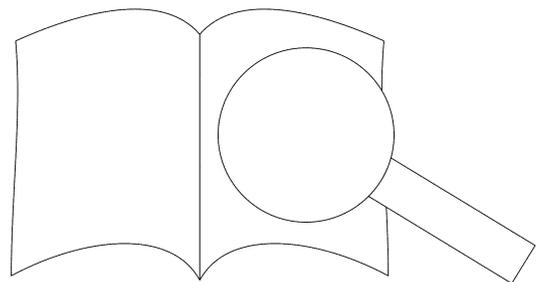
Soliloquenten

Evangelist (Tenore)
Jesus (Basso)

Ancilla (Soprano)
Hauptmann (A)
Hohepriester
Judas (Alto)
Kriegsk
Petr
Pii

Zu ... ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:

Partit. (Carus 35.502), Klavierauszug (Carus 35.502/03), Chorpartitur (Carus 35.502/04), Violino I (Carus 35.502/11), Violino II (Carus 35.502/12), Viola I (Carus 35.502/13), Viola II (Carus 35.502/14), Basso continuo, zugleich Stimme für Fagotto I/II (Carus 35.502/15), Organo (Carus 35.502/16)



Vorwort

Johann Sebastian Bach führte neben eigenen Passionsmusiken¹ auch einige Werke anderer Komponisten auf, unter denen die „Kaiser“ zugeschriebene Markus-Passion an prominentester Stelle steht. Bach hat sie über einen Zeitraum von etwa 35 Jahren mindestens dreimal aufgeführt und dabei jeweils umgestaltet: Während das biblische ‚Handlungsgerüst‘ (Rezitative, Volkschöre als Turbae) dasselbe bleibt, unterscheiden sich die drei Fassungen: Anteil und Gestaltung der freien poetischen Texte (Arien und Choräle). Dies zeugt von einem sich wandelnden Formverständnis der Passionsmusik, das durch eine stärkere Akzentuierung der frei gedichteten Anteile – in der hier vorgelegten letzten Fassung – deutlich wird. Ein Pasticcio, welches Händel 1724 in Halle als einziges Werk vereint, ist ein bemerkenswertes Dokument; bekanntlich gehörte es zu denjenigen Komponisten, die er, wie er selbst sagte, „nicht persönlich hatte kennen lernen“:

Händel ist dreymal in Halle gewesen, das erstmal ungefähr um 1717, das zweytemale in den Dreyßigern, und das letztmal 1751. Er kam das erste Mal in den ersten Monat des Jahres, als er von Kapellmeister Johann Friedrich Friedemann nach Halle kam. Er fuhr nach Halle, um Friedemann zu besichtigen, und wurde von Friedemann in einem zutgedachtem Orte, sogleich setzte er sich an die Orgel, und fuhr nach Halle. Denselben Tag, wie er wieder nach Halle kam, wurde Händel weiter. Beym zweytenmale hatte er das Fieber. Weil er nun selbst nach Halle kam, so schickte er sogleich seinen ältesten Bruder Wilhelm Friedemann, dahin, um Händeln aufs höflichste zu laden. Friedemann besuchte Händeln, und erhielt von ihm die Antwort, dass er nicht nach Leipzig kommen könnte, und es sehr bedauerte. J. S. B. war nämlich schon damals in Leipzig, auch nur vier Meilen von Halle. – Beym drittenmale war J. S. B. schon todt. Händel war also nicht so neugierig, wie J. S. B., welcher einmal in seiner Jugend wenigstens 50 Meilen weit zu Fuß zu hören. Um so viel mehr schmerzte es J. S. B., daß er nicht diesen wirklich großen Mann, den er besonders achtete, nicht persönlich hatte kennen lernen können.

1. Bachs drei Fassungen der Markus-Passion

a) Die Fassung des Weimarer Konzerts (1724) ist eine solistische Besetzung und nur auf Grundlage der im norddeutschen Raum bekannten Markus-Passion, auf die Pasticcio-Fassung in Hamburg, Lüneburg und Oldenburg zurückzuführen sein könnte.

b) Die Fassung 1726 (Halle) ist eine Bearbeitung des Thomaskantors, für die der Komponist Nicolaus Bach an Karfreitag 1726 in Halle am Karfreitag 1726 im Auftrag der Thomaskirche im Zeitpunkt noch geforderter, die Fassung der Passionsmusik, d. h. der Arien und Choräle, gegenüber der Version von ca. 1724 (Halle) (drei neu gesetzte Choräle).

c) Die Fassung 1734 (Leipzig) ist eine überarbeitete Fassung des etwa 60jährigen Thomaskantors, die Bach die Markus-Passion in einem Karfreitagsgottesdienst als Pasticcio mit sieben Arien aus der Brockses-Passion⁵ seines Landsmannes Georg Friedrich Händel aufführt. Spätestens 1734 hatte die moderne Pas-

sionsmusik in den konservativen Leipziger Hauptkirchen erhalten und damit den Weg zu Bachs Arien und Chorälen als Händels einziger deutscher Passionsmusik überliefert.⁶

Der Terminus Pasticcio bezeichnet man im Bereich musischer Kompositionen (geistlich oder weltlich) eine Komposition, bei der einzelne Musikstücke mehrerer Komponisten in einem neuen Werk zusammengestellt wurden. Ob die Stücke unverändert aus älteren Kompositionen unverändert kopiert, bearbeitet oder sonst dem neuen Kontext angepaßt oder extra für diesen Anlaß neu komponiert wurden, ist für die Begriffsbestimmung zweitrangig. Das Kriterium für die Bestimmung eines Pasticcios ist die Schaffenden, selbständigen und zusammenhängenden Kompositionen, welches muß gegeben sein, um das Pasticcio von einer Kompilation oder Einlage abzugrenzen.⁷

Die Praxis, Kompositionen verschiedener Komponisten zu einem einzigen – eben ein „Pasticcio“ – zusammenzustellen, ist seit der Renaissance Zeit gängig; das, was durch die Praxis der „Borrowings“ (‚Borrowings‘) eindrücklich wird, ist auch bei vielen anderen Komponisten zu beobachten. Die Praxis der „Borrowings“ (‚Borrowings‘) ist auch bei vielen anderen Komponisten zu beobachten. Die Praxis der „Borrowings“ (‚Borrowings‘) ist auch bei vielen anderen Komponisten zu beobachten.

Die Praxis der „Borrowings“ (‚Borrowings‘) ist auch bei vielen anderen Komponisten zu beobachten. Die Praxis der „Borrowings“ (‚Borrowings‘) ist auch bei vielen anderen Komponisten zu beobachten.

1. P. E. Bach], „Auszug eines Schreibens aus --- vom 27sten August 1728. Ueber eine Stelle in Hrn. D. Burneys Lebensumständen von ...“ in: *Allgemeine deutsche Bibliothek. Des ein und achtzigsten Bandes erstes Stück*, hrsg. von Friedrich Nicolai, Berlin und Stettin 1788, S. 295–303; zit. nach *Bach-Dokumente* (wie Anm. 1), Bd. 3, Nr. 927.

2. Hierzu erstmalig Alfred Dürr 1949/50, S. 81–99 (damals noch ohne Kenntnis der Stimmen der dritten Fassung von ca. 1747); grundlegend unter Berücksichtigung auch des Pasticcios: Andreas Glöckner 1977, S. 75–119. Ausführliche Darstellung der Quellen bei Beißwenger BNB, S. 170–190 [alle Literaturabkürzungen vgl. Krit. Bericht, S. 103].

3. Mit Ausnahme einer solistischen Oboe in der Sopranarie „O, Golgatha“ (gehört nicht zur Fassung von ca. 1747).

4. Der übliche Name der Passionsmusik *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* geht auf den Textdichter Barthold Hinrich Brockes zurück, dessen Text durch zahlreiche Vertonungen berühmt wurde. Der Text wurde von verschiedenen Komponisten u.a. auch Telemann, Bach, Händel, Mendelssohn, Brahms, Mahler u.a. vertont.

5. Eine Ausgabe der *Brockses-Passion* hat mit ziger Höhe ohne w Heinrich Schulz, Leipzig 1908, S. 33–9. Die *Brockses-Passion* ist eine Sammlung von 17 Arien, die in der Kirche aufgeführt wurden. Rainer Gegenwärtig, Kassel etc. (Bärenreiter) 1997.

6. Eine Ausgabe der *Brockses-Passion* hat mit ziger Höhe ohne w Heinrich Schulz, Leipzig 1908, S. 33–9. Die *Brockses-Passion* ist eine Sammlung von 17 Arien, die in der Kirche aufgeführt wurden. Rainer Gegenwärtig, Kassel etc. (Bärenreiter) 1997.

tionen vorliegen und sein Stil sowie dessen Entwicklung in Ansätzen nachvollziehbar wird, lassen sich Vergleiche anstellen; so ist mit Kenntnis der *Brockes-Passion* (1712), des Oratoriums *Der siegende David* (1716) sowie besonders des Passionsoratoriums *Der blutige und sterbende Jesus* (1705) nunmehr erstmalig ein detaillierter Vergleich zwischen der Markus-Passion und einem anderen geistlichen Werk Keisers möglich. Für einen Vergleich hinsichtlich Anlage und Stilistik böte sich besonders *Der blutige und sterbende Jesus* an, das früheste Beispiel eines Passionsoratoriums in deutscher Sprache überhaupt.¹⁷ Es ist das deutsche Werk dieser Gattung, das keinen Bibeltext wörtlich zitiert, und wurde nur zwei Jahre vor der ersten Aufführung der Markus-Passion im Jahr 1703 komponiert.

Die Arien der Markus-Passion lassen keinen Vergleich zu, da bei keiner der Fassungen die Arien vom Komponisten der Rezitative (bzw. dem Eingangschor) stammen. Die Instrumentalsätze der Markus-Passion sind für 2 Violinen und Bc – so dokumentiert sich das 18. Jahrhundert typisches instrumentales Besetzungsschema. In den Turbae wird dieses im übrigen durch die Instrumente werden auf verschiedene Stimmen geführt bzw. haben. In den genannten geistlichen Werken zeigt sich meist ein vierstimmiger Chor, dem frühesten überlieferten geistlichen Werk *Blutigen und sterbenden Jesus* von 1703. In Chorsätzen zum großen Teil fünf- sowie Instrumentalsatz zugrunde. Dieser wird jeweils auf verschiedene Weise *colla parte* geführt, ohne ein einheitliches Muster zu erkennen wäre. Der Instrumentalsatz zeigt demnach zwischen dem *Blutigen und sterbenden Jesus* und der Markus-Passion strukturell Anknüpfungspunkte, insgesamt aber eine unterschiedliche stilistische Faktur; die harmonische Struktur ist bei der Markus-Passion schlichter gehalten.

Es verbleiben also die Rezitative, deren Stil in der Markus-Passion stark expressiv, ja bisweilen melodisch, der auf einer starken Wort-Ton-Bindung beruht. Die Komplexität gehört zu jenen Stilelementen, bei denen sich die Forschung einig ist – die Markus-Passion für eigene Werke werden konsequent von Stilelementen abgegrenzt, die sich somit von dem Erzählstil der Evangelisten deutlich abheben. Dies gilt auch für Bachs Passionen, die im Vergleich mit Reinhard Keisers *Blutigen und sterbenden Jesus* offenbart eine andere Rezitativtechnik: ein Rezitativ, das in der Zeit bekannten Rezitativtechniken eine Vielfalt auf harmonische und textliche Stereotypen erstreckt und einen prägnanten Textausdruck angepasst. Der prägnante Erzählton ist vorherrschend. Rezitative werden verwendet, die in den Textworten vorbehalten.

Die Komposition ist nicht für Reinhard Keiser als Komponisten der Markus-Passion.

Ziehen wir Bachs Stimmenumschlag erneut heran, dessen unklare Schreibung des Vornamens („R.“ bzw. unklare

Korrektur in einen Satz, durchaus als Hinweis auf einen Namen „Kaiser“ verstanden werden. Im Umfeld des erfolgreichen Karlsruher Hofes hielt sich offenbar zeitweilig ein Komponist, der kaum mehr als dem Namen nach bekannt ist. Der *Gottfried* Keiser auf: ein Komponist, dessen Leben und Lebenslauf nur lückenhaft zu rekonstruieren ist. In dessen Kompositionen so gut wie keine Spur führt die Biographien-Sammlung *Leben und Werke einer Ehrenpforte* (1739) von Johann

Vater [Reinhard Keisers] soll ein guter Componist gewesen seyn; der sich aber bald hie, bald dort, aufgehalten hat. Vor einigen Jahren, da der Bürgermeister Stöterogge in Lüneburg noch lebte, wurde ein dasiger Freund von unserm [Vater] Keiser besucht, und musten sie beide zu besagtem Ort hinkommen, der ihnen denn erzählte, er habe Keiser gekannt, und zeigte, zu dessen Beweis, verschiedene musikalische Arbeit vor. In Hamburg ist dieser Componist auch aufgehalten worden, hat viele Kirchenstücke

Die Möglichkeiten eines Kompositors bei Gottfried Keiser stark eingeschränkt. In Lübeck überliefert ein „heller Tugendschein“ um 1700 ein Rezitativ für 2 Soprane und Bc²¹) kein Kompositorsverzeichnis, das Keiser als Komponist anführt. In der Sammlung der *Preussischen Bibliothek zu Berlin*, die Keiser zugeschrieben sind, schließt der Komponist bei der Markus-Passion aus. Es sind die Psalmvertonungen, die stilistisch der Markus-Passion näher stehen als die des *Blutigen und sterbenden Jesus*.

Mit der einzigen Quelle (D-B Mus. ms. anon. 1569) liegt zwar ein spätes Autograph Reinhard Keisers vor; dieses lässt aufgrund mehrerer Faktoren trotzdem in hohem Maße auf die Frühfassung rückschließen: Keisers Eigenbearbeitungen bei Opern zeigen etwa, dass Rezitative weitgehend unangetastet bleiben und Arien meist nur dann bearbeitet werden, wenn Continuo-Arien älteren Stils mit Ostinato-Modellen arbeiten, s. Christine Blanken, „Das wieder aufgefundene Passionsoratorium der Blutige und sterbende Jesus und Reinhard Keisers geistliches Spätschaffen“, in: *Händel-Jahrbuch* 2009, S. 158–164 und dies.: *Der blutige und sterbende Jesus von Reinhard Keiser. Das erste deutsche Passionsoratorium nach dem Text von Menantes im Kontext der geistlichen Musik Keisers*, Mendenhall 2010, S. 48–55.

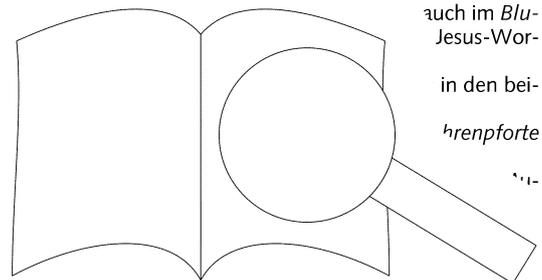
¹⁸ Eine Ausnahme ist die Nr. 14, wo Jesus auch im *Blutigen und sterbenden Jesus*-Wort

¹⁹ Dieser ist in den bei

²⁰ Johann ... Ehrenpforte

²¹ Siehe F

²² Die de „Cesari Keiser, ... storm ...



Gottfried Keiser (Lebensdaten unbekannt²³) ist erstmals um 1668/1669 als Musiker in Rechnungsbelegen zur Hofmusik von Obergreiz (Fürsten zu Reuß, ältere Linie) nachweisbar, ehe er 1671 Organist in Teuchern bei Weißenfels wird. Dort heiratet er 1673, ehe 1674 der erste Sohn, Reinhard, geboren wird. 1675 wird er in den reußischen Städten Greiz und Zeulenroda für seine Dienste bezahlt.²⁴ Diese Lebensstationen geben Anhaltspunkte für eine unsterblich verlaufende Musikerbiographie, die offenbar später in Norddeutschland in ein heute unbekanntes oder ebrvorhandenes Anstellungsverhältnis mündete. [Mattheson genannte Bezug zu Lüneburg – ... Bach dort an der Michaelisschule weilte? – ... altes Inventarverzeichnis der Chorbibliothek ... stätigt, wonach sich in dieser Schule ... tionen von „Gottfried Keyser“ befu

Der früheste Hamburger Mar... Druck von 1707 – einer Zeit, in der G... anseatischen Raum wirkte – gibt kein... fschluss über den Verfasser der Passio... hier lediglich, die Passion werde „... Frid. Nicol. Brauns“, eine in Brauns... sionsmusik-Textdrucken übliche Form... auch auf den Komponisten schließ... Zumindest 1717 ist wahrchein... omkantor eine fremde Komposition... Brauns führte die Johannes... ch Becker (1623–1679) aus dem Jahre... auf, welche nach dessen Tod noch... 1682 und 1686 explizit unter dessen Namen) gen war.²⁶

Matthesons *Ehrenpforte* enthält in ihrem Keiser-Artikel und dem oben zitierten Passus über dessen Vater einen wichtigen Aufschluss darüber, dass Gottfried Keiser u... der Hamburger Domkantor Friedrich Nicolaus... engem Kontakt standen und Brauns dess... stücke“ besaß. Ähnlich wie bei Gottfried Kei... von Brauns kaum etwas,²⁷ anders als bei G. Kei... dieses Wenige hingegen nicht den... der Verfasser dieser von Bach hor... ihren sorgsam ausgearbeitet... und den in ihrer Kürze auf... hören sowie einiger we... Passionsmusiken am Ha... Mattheson schreibt... mt, Brauns sei

ältester Ra... Director der aus... unter er selbst und die... Cantor am Dom und... den 11 März, in hohem Al... Vorweser am Chor der Cath-

la... son die Namen der „Oberwehlte[n]... =M... =Bande“ folgen, von denen er beim... Adam Frick, immerhin hinzufügt, er sei ein... „... onist“ – nichts über Kompositionstätigkeit hing... bei Brauns selbst.²⁸ Hier wird also kaum verhehlt, dass der Verfasser der Biographie seinen Vorgänger im Amt des Domkantoren in keiner Weise schätzte und ihn als

hauptsächlich al... it aber als selbst auch schaffenden... wollte.²⁹ Da Matthe... Brauns nicht vollständig zu trauen... nicht als Beweis, dass der Domkantor... onist der Markus-Passion sein... die Zusammenführung von hier vorge... und vor allem der oben zitierte Passus in... biographie, dass gerade dieser Brauns viele... „... ke“ von G. Keiser besessen haben soll, am... auf eben jenen, weitgehend vergessenen Kompo... Gottfried Keiser schließen. Dieser hat den Indizien... lge in den Jahren um 1707 mehrfach für den Hamburger Dom Kompositionen verfasst, die Friedrich Nicolaus Brauns als Domkantor mit den Ratsmusikanten aufführte. Von wann diese stammen und ob sie dezidiert für Hamburg geschrieben wurden, bleibt kommen... hungen vorbehalten.

²³ Die umfangreichsten biograp... bietet Klaus-Peter Koch, *Rein... Teuchern* [1999], S. 9... auf „1650 bis nach 1712 bzw... (Bt H... S. 142, Fuß-

²⁴ Zu den früheste... reußischen Höfen s. zuletzt: H... in Reußenland. *Höfisches und*... Jena 2007, S. 35.

²⁵ „Ach G... Wobey der Choral: Komt her... (f B)“, „Ach Herr laß mich... (a h)“, „Aus der Tiefen ruffe... con 2 Viol d’Braz. 2 Viol d’Gamb. 5 (E#)“, zit. nach Max Seiffert (Hrsg.),... Michaelisschule in Lüneburg zu Seb... pände der Internationalen Musikgesellschaft

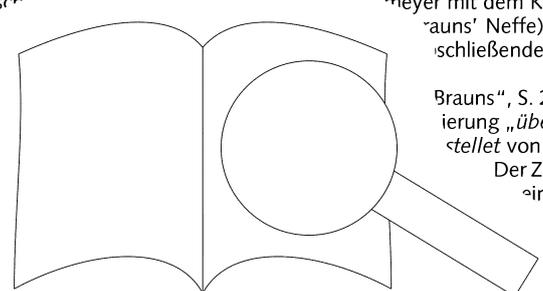
in Passionsmusik-Texten aus dem Zeitraum von 1678... Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur:... Dom Hamburg), welche auch den ersten Textnachweis... vorliegende Markus-Passion aus den Jahren 1707 und ca... hält, zeigt abweichende Titel für frühere Jahre, die eine präzi... schreibung ermöglichen: In einer Johannes-Passion von 1678... ist es: „Außgegeben von Diterich Becker ...“ bzw. 1682 (und 1686 ähnlich): „Außgegeben von Diterich Becker Sehl Violisten. Im Dohm gesungen“ (Dietrich Becker war seit 1667 Leiter der Hamburger Ratsmusik und seit 1674 Domkantor; seine Johannes-Passion enthält zahlreiche solistisch gesungene Choräle), s. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, A 70002, Nr. 24 (1678), Nr. 2 (1682) und Nr. 3–4 (1686: 2 Drucke). In der Johannes-Passion von 1684 heißt es: „in die Music gebracht von Johann Wolff Francken“ (A 70002, Nr. 25).

²⁷ F. N. Brauns/Bruhns (1637–1718), ein Onkel des ungleich bekannteren Husumer Organisten Nicolaus Bruhns wurde 1682 in der Nachfolge Nikolaus Adam Strungks Leiter der Hamburger Ratsmusik, und 1687 Domkantor in Hamburg. Die unzuverlässige Bruhns/Brauns-Werkeliste Klaus Beckmanns (Artikel „Bruhns“, in: *MGG*²: Personenteil, Bd. 3, S. 1111) enthält einige unsichere Zuschreibungen an F. N. Brauns. Als problematisch anzusehen ist überdies die Zuweisung norddeutsch... meyer mit dem Kürzel

„M... Brauns’ Nefte) und... schließende und

²⁸ G... Brauns“, S. 26. ierung „überge... stellet von ...“)

²⁹ U... Der Zeiten... in neu... „...“... (F... (F... 6... ta... / 12) una... wogene... L... ahl... 1715) u.a. (meist in D-Hs, ... Hamburgensia).



PROBEEPARTEI-FUR

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

4. Tradition Hamburger Passionsmusiken

Dass Gottfried Keisers Kompositionen vier Jahre bevor Johann Sebastian Bach von Ohrdruf aus als Mettensänger nach Lüneburg kam, in einem Inventar (s. Anm. 25) verzeichnet wurden, legt die Frage nahe, ob Bach in Lüneburg mit Werken Gottfried Keisers vertraut gewesen sein könnte; immerhin hatte sich Bach, wie er selbst 1708 in seinem Entlassungsgesuch aus dem Amt des Blasius-Organisten in Mühlhausen festhielt, „nicht sonder Kosten einen guthen apparath der auserleßten kirchen Stücken angeschafft“, aus dem er für „eine regulirte kirchen music zu C des Ehren“ schöpfen konnte.³⁰ Bachs erster Aufenthalt in Lüneburg, auf welchen Reisen nach Hamburg, I wie möglicherweise weitere, uns nicht bekannte oder Bekanntschaften folgten, dürfte auch in der Notenbibliothek ertragreich gewesen sein. Die frühesten Belege seiner Instrumentalmusik in Lüneburg, die in der Sammlung der Musikbibliothek mit Bachs Lüneburg-Aufenthalten in Verbindung stehen, sind die Vokalwerke, die er in Lüneburg abgeschrieben haben könnte, liegen zum Teil in einem Stand der Forschungen noch völlig unklar. Obwohl es nicht zu Bestätigung derartig bestimmten Verpflichtungen führt, so ist es doch also die allem Anschein nach auf dem Weg nach Weimar gebrachte Markus-Passion, die Bach 1712 in der Schlosskirche auf. Dass es sich um eine Passionsmusik norddeutscher Tradition handelt, zeigt die Besetzung der Arien und Choräle deutlich. In den Textdrucken gerade figuraler Musik, die weit ins 17. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann, ist es an anderen Orten wird hier das Passionsgeschehen in Arien und Chorälen kommentiert und damit subjektiv interpretiert. Was die Choräle betraf, so hat sich hier früh ein gemeinsames Korpus herausgebildet, zu dem *O Traurigkeit, o Herzeleid* nach der Kreuzigung (Friedrich von Spee mit neuen Strophen des Hamburger Pastors Johann Rist) eine zentrale Rolle spielte. Die Markus-Passion verwendet die Strophe *O Jesu du, mein Hülf* (1641) dieses Liedes. Wie Textdruck-Vermerke zeigen, wurden diese Choräle oft einstimmig mit Orgelbegleitung musiziert. Frühe Beispiele dafür sind die Markus-Passion von 1680, die im Textdruck die Besetzung der Choralstrophen gibt.³⁴ Alt-Chorals „Wenn ich ein Fürst wär“ übernahm die Markus-Passion übernahm. Die erhaltenen Textdrucken dieser Tradition gelten als verschollen sind – Anmerkungen zur musikalischen Gestaltung: Es werden die vorangegangenen Rezitative in einigen Textdrucken mehrfach wieder aufgeführt. Ein Beispiel ist die Markus-Passion von 1692:³⁵ „Evang. con Orgel.“ heißt es hier bei den Worten Jesu wie „Mein Reich ist nicht von dieser Welt.“ „Du sagst, ich bin ein König.“ Diese Worte sind zuverlässig und vollständig sein, da sie die Jesusworte der Passion auf diese Weise bezeugen, wie es dann in der Markus-Passion der Fall ist. Ein anderes Beispiel für eine variable Rezitativgestaltung findet sich in der ebenfalls nur im Textdruck erhaltenen

Matthäus-Passion, die im Hamburger Dom erklang. Hier sind sehr viele Rezitative (nur von Jesus) mit „... & Viola.“ gekennzeichnet. Im Gegensatz dazu fehlt eine solche Kennzeichnung im Textdruck der Markus-Passion von 1680. Die uns bekannten musikalischen Quellen der Markus-Passion (alle Jesusworte mit Streichern begleitet) zeigen Beobachtungen mag deutlich wertvolle Anmerkungen in den Hamburger Textdrucken hinweise auf instrumentale Besetzungen (z. B. der Accompagnato-Rezitative) geben, diese Quellen können keine Vollständigkeit beanspruchen. Die Markus-Passion in der Rezitativgestaltung der Hamburger Tradition konsequent fortsetzte oder hier auch Neuland betrat, kann nicht abschließend beurteilt werden. Immerhin zeigt sich aber in mehrfacher Hinsicht, dass die Markus-Passion in der Tradition der Hamburger Passionsvertonungen steht.

5. Zusammensetzung des Pasticcio

Die oben genannten drei Fassungen der Markus-Passion angefertigt hat, die uns überliefert.³⁸

a) Weimarer Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass, Violino I/II, Viola I/II, Cello, Kontrabaß, Orgel. Krit. Bericht, Quelle: ...

b) Leipziger Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel (nur 1 Stimme). Krit. Bericht, Quelle: ...

c) Leipziger Stimmen: Sopran und „Bassono 1“-Stimme (nur 1 Stimme); datiert von ca. 1747

Hand Johann Sebastian Bachs, vorgelegt und ... Neumann und Hans-Joachim Schulze (= *Bach-Do* ... Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe ... Werke, Bd. 1), Leipzig 1963, Nr. 1 (dat. vom 25.6.1708). ... Stücke damals bereits Bachs *apparath der auserleßten kirchen* ... *stücken*, seiner Notenbibliothek gehört haben mochten, ist kaum ... nachzuweisen. Hinweise auf seinen Musikalienbesitz haben sich meist nur dann erhalten, wenn die Musikalien zum Erbeil C. P. E. Bachs gehört haben. Vgl. Beißwenger BNB.

³¹ Michael Maul, Peter Wollny, *Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel*, 2007, S. XIV–XVII.

³² Bei Bachs verlängertem Aufenthalt bei Dietrich Buxtehude in Lübeck nimmt man einen Zusammenhang mit den Huldigungskompositionen Buxtehudes anlässlich des Todes von Kaiser Leopold I und der Inthronisation Josephs I. (1705) an, was bislang Hypothese bleiben musste, weil auch hier jegliche Belege fehlen.

³³ Yoshitake Kobayashi, *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Passionsmusiken*, in: *Handwerk Johann Sebastian Bach*, Hrsg. von ... Heller, H.-J.

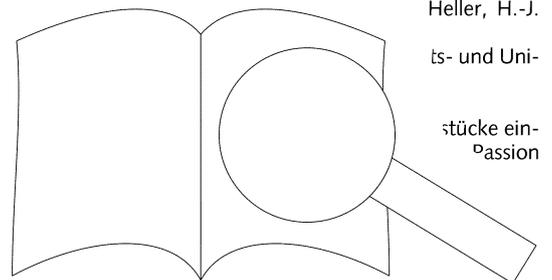
³⁴ Anonymus, *Textdruck der Markus-Passion*, ... ts- und Uni-

³⁵ A 700C, ... stücke ein-

³⁶ A 700C, ... Passion

³⁷ A 700C, ... besetzt mit der

³⁸ Eine d. Bericht ... wicklung



Die unter c) angeführte Cembalostimme liegt der vorliegenden Edition maßgeblich zugrunde, da sie, neben einer einzelnen Fagottstimme zu einer der Händel-Arien, der einzige heute noch vorhandene Beleg für eine Aufführung in dieser Form ist. Sie wurde von Bachs Sohn Johann Christoph Friedrich (1732–1795) angefertigt und von Bach selbst mit äußerster Sorgfalt beziffert.³⁹ In ihr sind folgende Arien aus Händels *Brockes-Passion* eingefügt worden:

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 5. Sünder, schaut mit Furcht und Zagen | Soprano, Oboe solo, Bc |
| 9. Erwäg, ergrimmte Natternbrut | Tenore, VI I/II unisono, Bc |
| 22. Eilt, ihr angefochtenen Seelen | Soprano, Chor, VI I/II unisono |
| 24. Hier erstarrt mein Herz und Blut | Soprano, Bc (aus e-Moll-Partitur) |
| 26. Was Wunder, dass der Sonnen Pracht | Soprano, VI I/II, Fc |
| 32. Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint | Basso, VI I/II, Bc |
| 36. Wisch ab der Tränen scharfe Lauge | Soprano, VI I/II, Bc |

Von diesem Passionsoratorium Händels (ca. 1746/1747) eine eigene Abschrift ersichtlich (trotz des verschollenen) Stimmenmaterial. Um es zur Aufführung zu bringen. Allerdings sind die Stimmen vorhanden waren, gilt Bachs Eintragung, dass der in der Partitur nicht unterlegt. In der Sopranarie „Der Gott, dem alle Hirten danken“ Sopranstimme zu finden sei („La Strada“).

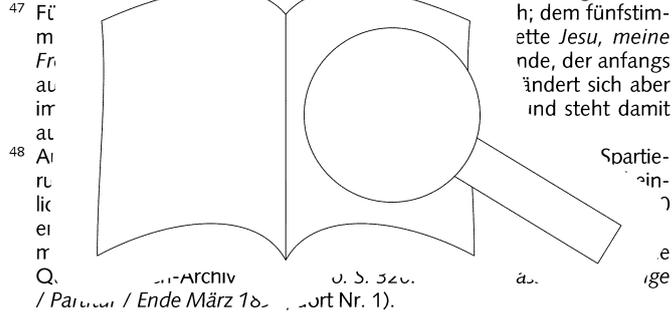
Für die Passionsmusik nahm Bach im Zusammenhang zwei Änderungen vor: Zum einen wurde die Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ (24.) von Cembalo transponiert, damit der neue Rezitativ-Die zweite Änderung betrifft das Accompaniment. Anstelle des in der Weimarer Fassung nach dem Streicherbegleiteten Sopranchorals „Was mein Gott ist, das g'scheh allzeit“ wurde die Händel-Arie „Sünder, schaut mit Furcht und Zagen“ (5.) eingefügt. Die Modulation am Ende von Nr. 4 musste dadurch in einem eigenartigen Takt g-Moll statt wie vorher a-Moll erreichen. Dabei gibt es einen substantiellen Eingriff in den Text der Markus-Passion: Die Jesus-Worte „Abba, der Vater, lass mich nicht verlassen“ die mit „nicht wie ich will, sondern wie du willst“ lässt Bach in Dur statt in Moll erklingen. Ansonsten ist sich Bach in den Händel-Arien, so wie sie in der Cembalostimme nachvollziehen lassen. Betrachtet man die Händel-Arien, so zeigt sich, dass Bach sie auch in ihrem ursprünglichen Kontext der *Brockes-Passion* haben. In drei Fällen sind die Händel-Arien anstelle eines älteren Choralersatzes in die *Brockes-Passion* eingefügt worden. In der Arie „Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint“ (32.) nimmt auf ein Ereignis Bezug: die Kreuzigung des Erlösers (Mk 15,28) wie es im Evangelium, der zerreißt.

Die Arie „O selig ist zu dieser Frist“ (37.) und die instrumentale *Cantus firmus* eingewebtem Lied „O Jesu mein Hülf und Ruh“, welches dann im nachfolgenden Satz (38.) im vierstimmigen Choral erneut aufgegriffen wird.⁴⁴

Was Bachs Eiger, von ca. 1747 betrifft, so sind wir auf die Leipziger Fassung von 1726 zurückzuführen. Relativ sicher stammen die Händel-Arien aus der Leipziger Fassung von 1726 von ihm selbst. „gehst du nun, mein Jesu, hin“ (12.) „Gott, dem alle Hirten danken“ (17.). Problematisch ist die Teilüberlieferung dieser Fassung, von der nur die Sopranstimmen vorhanden sind. Ihr vierstimmiges Cembalostück ist etliche Akkorde ohne Terz aus, was für den Barockstil sehr ungewöhnlich ist.⁴⁵ Die Mittelstimmen in diesen Passagen zeigen geradezu eine Vermeidung der unterliegenden Stimmführung zur Terz, die nicht ohne weiteres erklärbar ist.⁴⁶ Zudem stimmt die Bezifferung der *Pasticcio*-Cembalostimme von ca. 1747 in etlichen Akkorden nicht mit dem Vokalsatz von 1726 überein. Nicht auszuschließen ist, dass der Choralatz – abgesehen von der Bassstimme und vermutlich auch der *Cantus firmus* – zwischen 1726 und 1747 einer Überarbeitung unterzogen wurde. Dies würde aber voraussetzen, dass der Choralatz entweder in der klanglich unvollständigen (lose Klänge) musiziert wurde oder die verschollene Vokalstimme vorliegt. Unter den Leipziger Vokalstimmen ist die Soliloquentenstimme von „Gott, dem alle Hirten danken“ (vgl. Krit. Bericht). Ehrlich ist die Möglichkeit, dass eine solche Stimme vorhanden war, welche die benötigten Akkorde komplettieren würde, welche am ehesten erscheint, welche eine (oder mehrere) Stimmen verschollen sind.⁴⁸

³⁹ Vgl. den Bericht der Kritische Bericht, S. 106.
⁴⁰ Vgl. den Bericht von einem Kopisten abgeschrieben (s. Krit. Bericht, S. 106).
⁴¹ Vgl. die Abschrift vorhandenen Worttext der 2. Strophe hat hinzugefügt. Eine Zusammenfassung der Leipziger Fassungen Bachs gibt Andreas Glöckner: „Vermuthlich wegen in die Kirche gekommen«. Leipziger Passionsaufzeichnungen im 18. Jahrhundert“, in: *Bach-Magazin* Nr. 15 (2010), S. 25.
⁴² Vgl. T. 8ff. und T. 50f bzw. Nr. 22, T. 29f., s. Notenbeispiele im Krit. Bericht, S. 115f.
⁴³ Vgl. Matthäus 27,52f.

⁴⁴ Weitere Aspekte inhaltlicher Art s. Christine Blanken, „Aus J. S. Bachs »Werke-Schmiede«. Die »Kaiser« zugeschriebene Markus-Passion und ihre *Pasticcio*-Fassung mit Arien aus Händels »Brockes-Passion«, in: *Musik und Kirche* 4/2008, S. 270–276 (insbesondere S. 275f.). Vgl. auch Daniel R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, Oxford (OUP) 2005, S. 91–94 (Ausführungen zur inhaltlichen Schwerpunkt-Verschiebung in der Markus-Passion durch die Händel-Arien).
⁴⁵ Thomas Daniel, *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, Köln (Dohr) 2000, S. 71–74.
⁴⁶ Richard Petzoldt, der die Passion im Kontext der Musik Keisers betrachtete, vermutete darin einen von einem Bach-Schüler angefertigten Satz (Petzoldt, S. 30). Da Petzoldt die Autorschaft Keisers voraussetzt und zudem die Cembalostimme stammend bezeichnet, sind die Stimmen nicht zu genießen.



Zwar gibt es dafür in Bachs eigenen Passionen keine anderweitigen Beispiele, gerade das oben zitierte Passions-Pasticcio *Wer ist der, so von Edom kömmt* bietet jedoch eine Parallele: den vierstimmigen Choralatz „O hilf Christe, Gottes Sohn“ (42.), mit dreistimmigem, obligatem Streichersatz.⁴⁹

Vergleicht man Bachs drei Fassungen der Markus-Passion mit den weiteren Quellen zur Passion,⁵⁰ fällt außerdem auf, dass die neuntaktige *Sinfonia* (13.)⁵¹ nur in Bachs Fassungen vorhanden ist, nicht aber in den beiden überlieferten Quellen.⁵² Das trifft sonst auf die beiden erwähnten Choräle und die sieben Arien zu, weshalb man annehmen kann, dass der Satz von Johann Sebastian Bach selbst korrigiert wurde.

6. Rekonstruktion des Pasticcio

Eine Rekonstruktion des Pasticcio ist notwendig, da diese Fassung nur noch in wenigen Quellen zu haben, da bereits Wilhelm Rust eine unvollständige und unbefriedigende vierstimmige Fassung in der Leipziger Edition, S. 17, veröffentlichte. Die Überlieferung der Leipziger Stimmblätter ist nicht vollständig. Wir können somit davon ausgehen, dass bereits um 1726 verschollene Material fehlte.⁵³ Rust hat aus dem vorhandenen Stimmenmaterial eine vierstimmige Fassung, zusammen mit den Stimmen der Orgel, 1726. Die Fassung wurde aber nicht

Die vorliegende Edition nimmt darüber hinaus in Kauf, dass über Einzelheiten in der dynamischen und artikulatorischen Gestaltung keine Klarheit zu erlangen ist; immerhin sind die hier heranzuziehenden Weimarer Instrumentalstimmen um 1747 bereits rund 35 Jahre alt, und die Vokalstimmen von weimarer Provenienz etwa 20 Jahre. Vom Standpunkt des wandelnden Geschmacks sind sie teilweise als *colla parte* zu bezeichnen, gerade weil sich anhand vieler Beispiele zeigen lässt, dass Bach frühere Werke später revidierte. Die Gelegenheit einer Revision unterzog, zu den Korrekturen auch Detailänderungen wie die Dynamik, Textänderungen und -un-

Ein besonderes Problem ist die Oboe, die in den Weimarer Fassungen auf die Begleitung einer Oboe beschränkt war („Oboe“). Während Bach in seiner Leipziger Fassung Streicher häufig von Oboen begleitet, ist in diesem Fall eine solche Vorgehensweise bei der fünfstimmigen Satz nicht möglich. In der vorliegenden Edition sind die Oboen *colla parte* geführt. Bei einigen Stellen ist eine Mitwirkung der Oboen problematisch, die Edition bietet für die jeweiligen Auführungsbedingungen (abhängig von Einfach- oder Mehrfachbesetzungen von Streichern bzw. Chor) einen Gestal-

tungsspielraum. Die einfach besetzten Paare Violino I/II setzen sich anders auf das Klanggefüge auf, eine Mischung eines mehrfach besetzten Stimmensembles kommt, dass ein klanglicher Eingriff der Oboen variabel – nur teilweise *colla parte* – möglich ist – geführten Streichersatz⁵⁵ starke Veränderungen zeigt. Je nach Größe des Ensembles können verschiedene Verfahren werden. Die Edition hat sich für die Aufteilung einiger im Kritischen Bericht erläuterten Prinzipien zu einem klanglichen Mittelweg entschieden und passt behutsam an.⁵⁶

Der Abdruck der Choräle „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ (12.) und „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ (17) in der oben beschriebenen unvollständigen Form, bei der die Orgel oder Cembalo die von Bach um 1747 komponierten Akkorde spielen würde, wird aus klanglichen Gründen eine – durch Kleinstich gekennzeichnete – Violin-Obligatstimme ergänzt, die Detlef Bredemeyer in der Ausgabe anderer Bach-Choräle und in der Bezeichnung von Bach kommt.

Dank

Herrn Kantor Dr. Gerold für den Anstoß zu dieser Fassung in einer Dr. Alfred für die gewidmeten Aufführung der Bach-Akademie Hardegsen hat die Erlaubnis zur Weiterbearbeitung für die Ausgabe 2008 vorbereiteten Edition. Die Unterstützung – Preußischer Kulturbesitz für die Erstellung einer Edition erteilt. Ein besonderer Dank gilt Frau Julia Rose für die Edition durch vielerlei Anregungen und sachliche Kritik begleitet haben.

Leipzig, den 1. September 2011

Christine Blanken

⁴⁹ Siehe oben, Anm. 8.

⁵⁰ Siehe Konkordanz von Kirsten Beißwenger in NBA II/9 (wie Anm. 12).

⁵¹ Bei der chromatischen dritten *Sinfonia* (30.) wurde von Glöckner 1977 (S. 89) und Blanken (wie Anm. 44, S. 271) vermutet, dass sie aus Bachs Weimarer Zeit stammen könnten; sie ist allerdings auch in der nicht unmittelbar verfügbaren Quelle F vorhanden, was

⁵² Zu den

⁵³ Woher

ist völlig

kaufmännisch

Auch z

nicht b

⁵⁴ Siehe k

⁵⁵ Die Vir

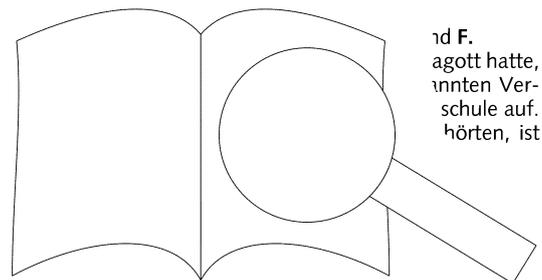
und ni

men a

Sätzen

Vokals.

⁵⁶ Hierzu ausführlich der Krit. Bericht, S. 113.



und F. agott hatte, unnten Verschule auf. hörten, ist

Foreword (abridged)

In addition to his own Passion music settings, Johann Sebastian Bach also performed several works by other composers, of which the most notable was the St. Mark Passion attributed to "Kaiser". Over a period of about 35 years Bach performed this at least three times, reworking it each time, while the biblical "framework" (recitatives crowd choruses as *turbæ*) remained untouched. This publication of the last version is a pasticcio based on contributions by "Kaiser", George Frideric Handel, and the arranger of the pasticcio, Johann Sebastian Bach.

Bach's three versions of the St. Mark Passion are related to each other as follows:¹

- Weimar version of ca. 1712, score for voice and harpsichord accompanied only by strings²
- Leipzig version of 1726, reworked with movements compared with the version of 1712, with three new chorale settings (12., 17., and 26.)
- Leipzig pasticcio version of ca. 1747, with seven arias from the *Brockes Passion* (*die Sünde der Welt gemarterte Christus*) by George Frideric Handel:

5. Sünden	agen	Soprano, Oboe solo, Bc
9. Er		Tenore, VI I/II unisono, Bc
22. ...		Soprano, Coro, VI I/II unisono, Bc
... und Blut		Soprano, Bc (transposed from E minor)
... er Sonnen Pracht		Soprano, VI I/II, Fagotto I/II, Bc
... s, da der Himmel weint		Basso, VI I/II, Bc
... ab die Fränen scharfe Lauge		Soprano, VI I/II, Oboe I/II, Bc

Bach's own contribution to the pasticcio of ca. 1747 is a matter of conjecture. It seems fairly certain that chorales from the Leipzig version of 1726 were composed by him (12. and 17.). What is problematic here is the survival of this version, with only the vocal part. The four-part writing of the chorales contains chords without a third. In addition, the figurative chords in the pasticcio harpsichord part are different from the vocal part of 1726. Therefore, a reconstruction of an instrumental part is assumed to be missing. The only source for the chorales exists only in the three versions of the pasticcio (in the case for the two chorales and seven Handel arias), which is why this movement was composed by himself.

If we compare the three versions, it is striking that these elements are common to all the sources or versions. In the text from chapters 14–15 of the translation, the opening chorus "Missetat willen verwundet"

... of these recurring elements is still a matter of conjecture. It is the dating, and place and occasion of composition for the St. Mark Passion.

Two almost identical text books from 1707 and 1711 document what are presumed to be the earliest performances

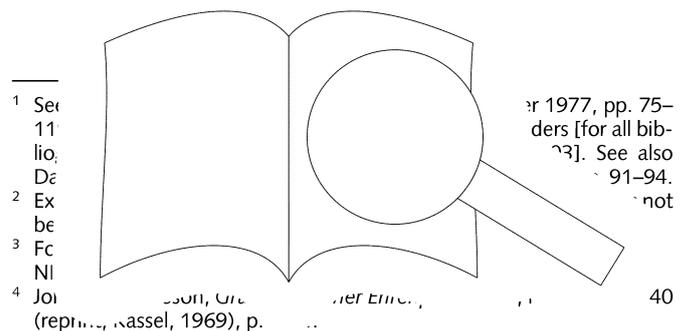
of the Passion in the cathedral, conducted by the cathedral Kantor Johann August Brauns. The name of the composer is not given in any of the known sources; only the name "Kaiser" is mentioned as if parts for the 1726 version were by the same composer of a "Passio Christi secundum Mattheum" [sic]. This entry is the only one which mentions Reinhard Keiser as the composer of the

... comparison with other sacred works by this composer shows that this attribution is very doubtful. In addition, the first name has been indistinctly abbreviated or corrected. As Keiser's father, the composer *Gottfried* Keiser (dates of birth and death unknown, compositions largely lost) seemed to have lived temporarily in northern Germany as well, an attribution to the father seems more likely than to his much more famous son. There is evidence that Gottfried Keiser was in contact with the cathedral Kantor F. N. Brauns; he owned a book "Theorie der church music" by Keiser senior.⁴ However, the attribution to Brauns, who is listed as director of the church music, seems implausible. With the original version of the pasticcio, the chorales and chorales show beyond doubt that they are not from a Passion music of the 17th century, but rather from the Hamburg tradition of the 18th century. Other Hamburg Passions (e.g. by J. S. Bach, which are largely missing) also contain intricate musical structures and are performed in the St. Mark Passion.

The St. Mark Passion prepared by Johann Sebastian Bach is based on the following sources:

- 1712: a single set of parts composed by Johann August Brauns (Soprano, Tenor, Bass, Violino I/II, Viola I/II, harpsichord); see below sources **B1–B9**
- 1726: only vocal parts for SATTB and harpsichord (part 1); see below sources **C1–C6**
- 1747: pasticcio version of ca. 1747: harpsichord part composed out by Johann Christoph Friedrich Bach (figural bass) by J. S. Bach) and an autograph "Bassono 1" part only for the Handel aria "Was Wunder" (26.); see below sources **A1** and **A2**

The harpsichord part (**A1**) listed under c) has been used primarily as the basis of the present edition. Since the other parts are missing, the edition requires the older parts (Weimar/Leipzig); for the seven Handel arias, in addition to source **A1**, the partial autograph copy of the score of the *Brockes Passion* (see below source **D**) is the definitive source.



However, the edition is of necessity a hypothetical reconstruction of the pasticcio. The 20–35 years older parts can partly be described as antiquated, seen from the point of view of changing taste, precisely because, with the help of many examples, it can be shown that Bach revised earlier works when the opportunity occurred, which included correcting notes and making alterations in detail. One problem among several is the use of the oboes; they were partly required in the Handel arias, but their use in the Weimar version of the St. Mark Passion was restricted to one singing aria with solo oboe. Arias originally scored only with strings remain unaltered in this edition; in *turba* choruses the writing is not necessarily typical for strings, but has been included *colla parte*. For other arias or choruses, the edition offers a range of performance considerations for different performance conditions. On the size of the body of strings, the oboes may not play *colla parte*.

Leipzig, September 2011
 Translation: Elizabeth Rost
 Kristine Blanken

Avant-propos

Johann Sebastian Bach en dehors de ses propres musiques de chambre ont quelques œuvres d'autres compositeurs. La Passion selon saint Marc attribuée à Haendel occupe la première place. Bach la donna au moins deux fois pendant sa période d'environ 35 ans et la remania à plusieurs reprises, la « structure d'action » biblique (surtout les scènes de turba) restant intacte. La dernière version est un pasticcio issu de compositions de Haendel, de Georg Friedrich Haendel et de l'arrangeur du pasticcio, Johann Sebastian Bach en personne.

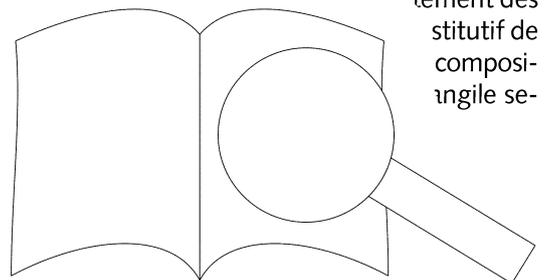
Les trois versions de Bach de la Passion selon saint Marc se distinguent comme suit :¹

- Version de Weimar vers 1712, en distribution originale, accompagnée seulement par les cordes²
- Version de Leipzig de 1726, une version révisée de quelques mouvements par rapport à la version de Weimar, avec trois nouveaux chorals
- Version pasticcio de Leipzig vers 1747, dans la *Brockes-Passion (Der fürchterliche Kampf der Sünde und sterbende Jesu Christi)*

- Sünder, schaut mit Furcht
- Erwäg, ergrimmt die Natur
- Eilt, ihr angefochtne Seelen
- Hier erstarbt mein Heiland
- Was Wunder, daß ich sterbe
- Wie kömmt es, daß ich sterbe
- Wisch die Thränen

En ce qui concerne la version de Leipzig de 1726, nous pouvons émettre que des suppositions sont sûres : deux chorals de la version de Weimar (12. et 17.) de 1712 sont de sa main. La version de cette version dont il n'existe que deux exemplaires représente un problème ici. La composition des voix des chorals comporte de nombreux accords à trois voix. En outre, le chiffrage de la partie de clavier du pasticcio de 1747 env. ne correspond pas à la composition vocale de 1726 dans plusieurs accords. C'est pourquoi Detlev Schulten a reconstitué une partie obligée instrumentale supposée disparue. La *Sinfonia* (13.) de neuf mesures est présente à elle seule dans les trois versions de J. S. Bach ; ceci n'est le cas sinon que des deux chorals mentionnés et des sept arias de Haendel, raison pour laquelle on peut supposer que ce mouvement a été lui aussi composé par Johann Sebastian Bach.

Si l'on compare les versions existantes, on remarque que la version de Leipzig est un substitutif de toutes les versions de la composition originale.



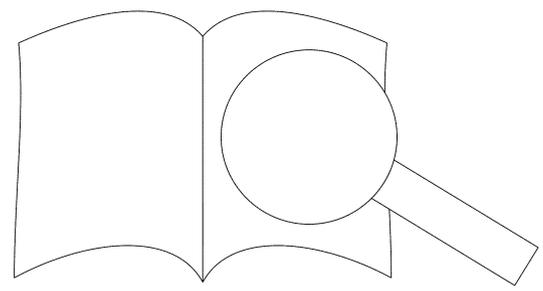
¹ Cf. Alfr. Bach, *Die Passionen*, S. 119, B. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000.

² À l'exception de la version de Weimar (1712), qui est la seule à ne pas être partie de la version de 1747 env.).

PROBE-PARTITUR

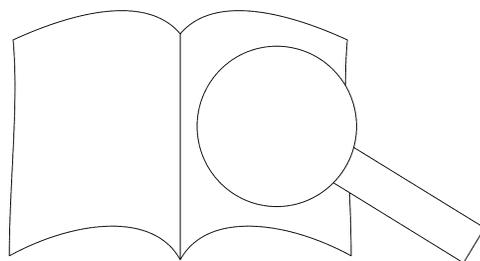


Johann Sebastian Bach's copy of the "Bassono 1" part for the aria "Arie - Auf dem Wasser zu singen: Basson" from the St. Mark Passion, ca. 1747



Quelle: Privatbesitz (Verbleib unbekannt)

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



Markus-Passion

als Pasticcio von Johann Sebastian Bach
mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brock

Parte prima

„Kaiser“

Georg Friedrich Händel
Johann Sebastian Bach

1. Sonata / Chorus

Adagio

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

cc

6 # 6 6 6 7 #

4

6 ♯ 6 6 5 7 ♯ 6♭ 5 ♭ 6

Aufführungsdauer / Duration: ca. 90 min.

© 2012 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 35.502

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

edited by
Christine Blanken

16

Mis - se - tat wil - len ver - wun - det und um un - ser
 ist um un - ser Mis - se - tat il - und u
 ist um un - ser M: ver - wun - det
 ist um u wil - len ver - wun - det d um ser

6 5 6 5 6 5 6 5

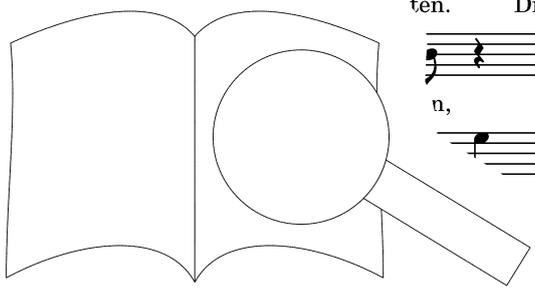
20

Sün - de en, zer - schla - gen;
 Sün - de schla - gen, zer - schla -
 en zer - schla - gen, zer -
 e wil - len zer - schla - gen, zer -
 auf

7 6 6 6
 5 4 5 5
 2

die Stra - fe liegt auf
 die Stra - gt auf ihm, auf dass wir Frie - d
 dass wir Fr auf dass wir Frie - de hät - ten, auf dass w
 ihm, s wir Frie - de hät - ten, wir Frie - - auf

ihm, Stra - fe liegt auf ihm, auf dass wir Frie - de, dass wir
 Frie - de, dass wir Frie - de hät - ten. Die
 Stra - fe liegt auf ihm
 Frie - de hät - ten, auf dass wir Frie - de, Fr



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

30

Frie-de, Frie-de hät-ten. Die liegt auf ihm, liegt auf Stra - fe liegt auf dass wir Frie-de, auf dass wir Frie-de h auf hät-ten, auf dass wir Frie-de hät-ten. liegt liegt auf ihm, -de,

6 5 6 5b 6 5

33

ihm, en, und durch sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - let. -de hät-ten, und durch sei - ne W let. ss wir Frie-de hät-ten, und durch sei - ne let. rie-de, Frie - de hät-ten, und durch sei - ne

5b 6 7 b # 6 6

2. Recitativo / Accompagnato

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Evangelist (Tenore)

Petrus (Tenore)

Jesus (Basso)

Basso

Und die se der sang ge-spro-chen hat - ten, gin-gen sie hin - aus an

7
4
2

Carus-Verlag

4

Ihr wer-det euch in die-ser I

het ge-

4 3

6
4b

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

8

schrie-ben: Jen Hir - ten schla-gen, und die Scha er -

7

11

←en a-ber, nach-dem ich auf-er - ste-he, w hin -

5 6

3

15

Piano accompaniment for measures 15-18, consisting of four staves (treble and bass clefs for both hands).

-get zu ihm:

Und wenn sie sich al - le

ge-he

am.

6

3

7

♩

19

Piano accompaniment for measures 19-22, consisting of four staves (treble and bass clefs for both hands).

Und Je - sus sprach zu ihm:

... är - gern.

ser

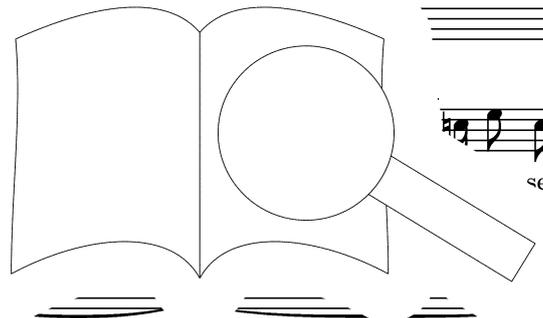
4

♩

7

♩

1



PROBE-PARTITUR

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

Piano accompaniment for measures 22-24, consisting of four staves (treble and bass clefs for both hands).

Vocal line and piano accompaniment for measures 25-26. The vocal line is on a single staff with lyrics below it. The piano accompaniment is on two staves.

Er re-det

Nacht, e i zwei-mal krä - het, wirst du mich drei - mal ver - le

7 4 2 5 4 7 7

Piano accompaniment for measures 27-28, consisting of four staves (treble and bass clefs for both hands).

Vocal line and piano accompaniment for measures 29-30. The vocal line is on a single staff with lyrics below it. The piano accompaniment is on two staves.

wei - te- Des-sel-hen glei-chen sag-ten sie

...ar auch ster-ben müss-te, wollt ich dich ni

7 4 2 5 4

An illustration of an open book with a magnifying glass positioned over the right page, symbolizing a search or evaluation.

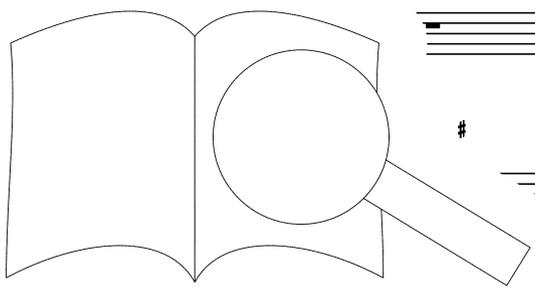
al-le. Und sie ka-men Na-men Geth-se-ma-ne, und er sprach zu sei-ner n:

4 5 # 5 7 4 2 5 3 4 3

bis ich hin - ge - he und

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

* in A1:



PROBEE-PARTITUR

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

3. Aria

Andante

Soprano

Basso continuo

4

Will d... are - ten, so ge - he hin zu

7

be - ten, e hin zu be - ten zu dei-nem heil-gen

10

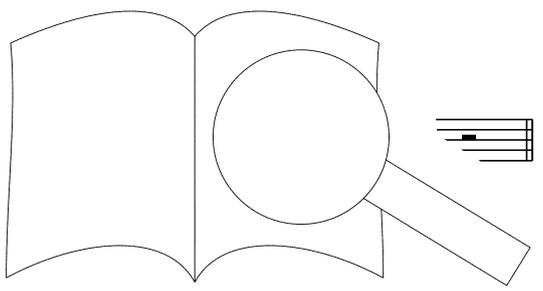
be - ten zu dei-nem heil-gen Gott.

13

Fine

Und sollst du nun zer - fal - len, kannst du im Fal-len

wirst du nicht zu Spott, kannst du im Fal-len



Da Capo

4. Recitativo / Accompagnato

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Evangelist

Jesus

Basso continuo

Und nahm zu sich Pe-trur und Jo-han-nem und fing an zu zit-tern und zu

7 5 - 7
4 3 5
2

4

gio

za-gen und sprach:

Mei

st be-trübt bis in den Tod, bis in den

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

8

ent - hal - tet euch hier und wa-ch

5 3

auf die

11

Er - de und be - tet, dass, wenn er, die Stun - de vor - ü - ber - gin - ge, und

14

sprach:
Ab - es ist dir al - les mög - lich, ü - ber -

18

h die - ses Kelchs! Doch nicht wie ich will,

5. Aria

Andante

Oboe solo

Soprano

Basso continuo

3

6

scha - ut mit Furcht und Za - gen

Sün - den Scheu - sal

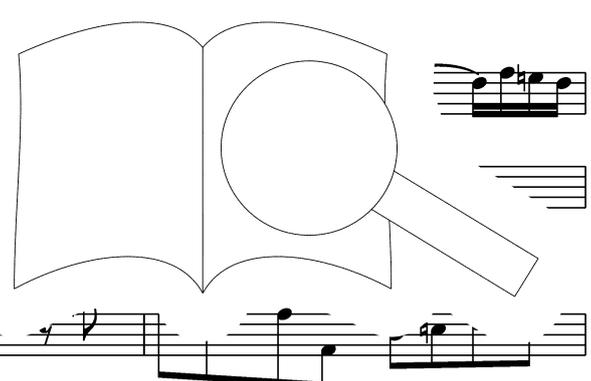
8

an, e -

eu - sal an, Sün - der, schaut, Sün - der,

11

mit Furcht und Za -



13

ben Straf und Pla - gen Got - tes

16

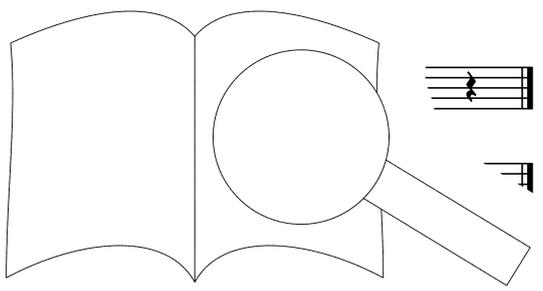
Sohn kaum tra - gen k da der - sel - ben Straf un - 1

19

21

- - gen Got - - - kann, Got - tes Sohn - - - kaum tra - gen -

23



PROBENPARTITUR

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

6a. Recitativo / Accompagnato

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Evangelist

Jesus

Basso continuo

Und kam und fand ihn schlafend und sprach zu Pe-tro:
Si-mon, Si-mon, s

5

denn nicht ei-ne Stun-de mit mir zu wa-chen? Wa-
st, nicht in Ver-su-chung

9

und ging wie-der hin, und sprach die-sel-ben
fal-let, der Geist ist wil a-
schwach.

13

Wor-te; k. fand sie a-ber-mal schla-fend, und ih-re Au-gen wa-ren voll Schlags, und

1 nicht, was sie ihm ant-wor-te-ten; und er l

20

Piano accompaniment for measures 20-23, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Jesus

Ach! Wollt ihr nun schla - fer es ist ge-nung, die Stun-de ist kom - men;

- 7 6 6
4 5
2

24

Piano accompaniment for measures 24-27, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

sie - he, des Men-schen Sohn wird ü-ber-er Hän-de; ste-het

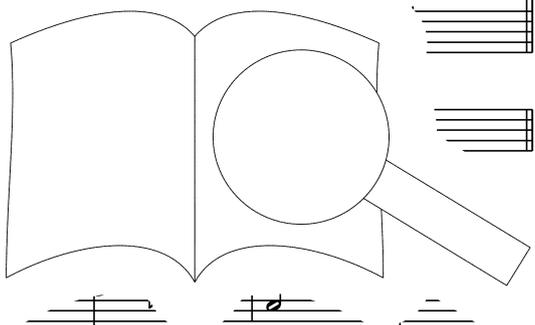
6 - 5b 6 5 5
4 # 3

28

Piano accompaniment for measures 28-31, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

1. - ge-hen, sie - he, der mich ver - rät,

5 8
3 4
3



6b. Recitativo

Judas (Alto)

Evangelist

Basso continuo

Und als-bald, da er noch re-det, Ju-das, der Zwöl-fen ei-ner, und

4

ei-ne gro-ße Sch... mit Schwer-tern und mit Stan-gen von den Ho-hen-

7

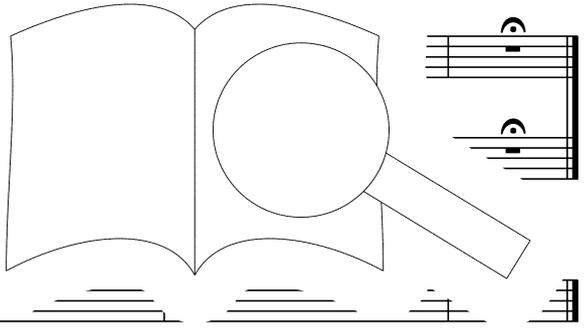
är-ten und Äl-tes-ten. Und der Ver-rä... ein Zei-chen ge-ge-ben und ge-

10

Wel-chen ich kü...er den grei-fet und füh-ret ihn ge-wiss. Und da er sagt:

14

Rab-bi trat er bald zu ihm und sprach zu ihm:



7. Aria

Adagio

Violino I

Violino II

Tenore

Basso continuo



5

Wenn nun der Leib wird ster - ben

4 # 6 # 6 6

6

6

6

6



8

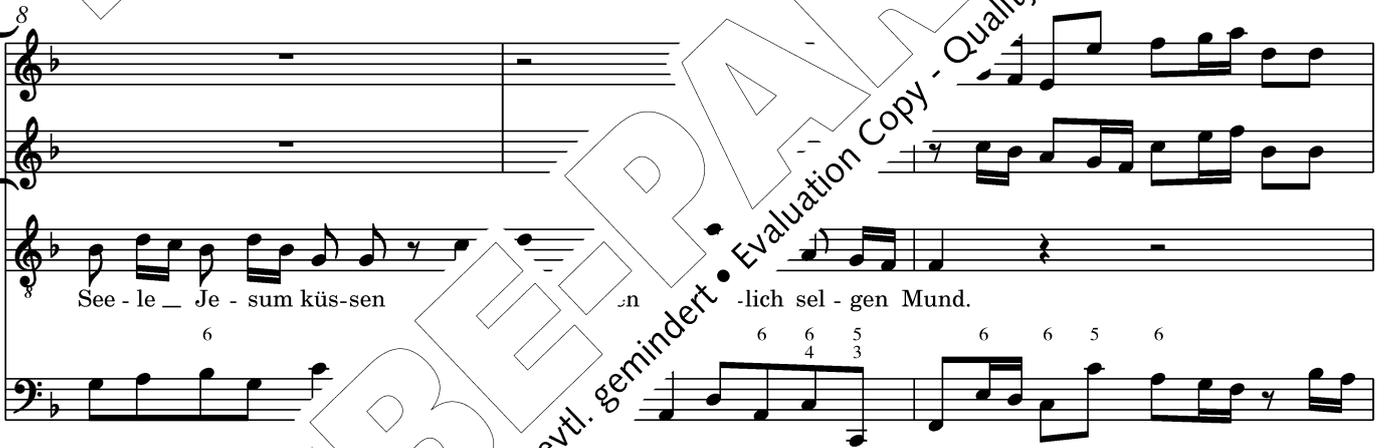
See - le _ Je - sum küs - sen

6

6 6 5 3 6 6 5 6

6 6 5 6

lich sel - gen Mund.



11

8

Wenn nun der Leib wird

6 5 4 3 5 6



14

See-le Je-sum küs-sen auf sei-ner gen Mund, auf sei-nen gött-

17

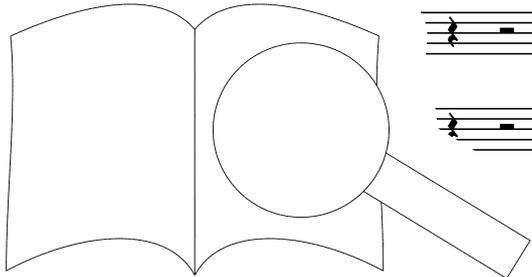
Fine

- li Doch nicht wie die Gall ver-

misch-tem schö-den Ra-te , nein, aus in- nerm Her- zens Grund,

24

nein, nein, nein, nein, nein,



Da Capo

8a. Recitativo / Accompagnato

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Evangelist

Jesus

Basso continuo

Die a - ber le e an ihn und grif-fen ihn. Ei-ner a-ber von d

5

i stun-den, zog sein Schwert aus und schlug der jru und hieb ihm ein

8

nd Je - sus ant-wor-tet und sprach zu ih-ne

12

Mör-der, mit Schwer-tern und r zu fa-hen; ich bin täg-lich im Tem-pel bei euch ge-

15

ses-sen und ha-be ge-leh-ret, und ihr habt mic', auf dass die Schrift er-fül-let wür-de.

8b. Recitativo

Evangelist

er-lie-ßen ihn al-le und flo-hen. Und es war ein Jüng-ling, der ihm nach, der war mit Lein-wand be-klei-det

7
 ihn, er a - ber ließ die Lein-wand fah-ren und flo-he bloß von ih - füh-re-ten Je - sum

11
 zu den Ho - hen-pries - tern und Äl - tes - schrift - ge - lehr - ten. Pe - trus a - ber

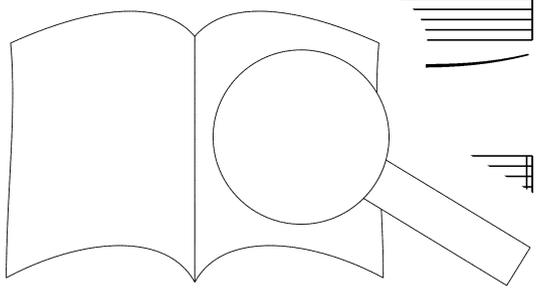
14
 fol - ge - te ihm nach v - hin - ein in des Ho - hen-pries - ters Pa - last

17
 und wärm - te sich bei dem Licht. A - ber d' - prie. gan - ze Rat such - ten

20
 Zeug - nis wi - der Je - sum ur Viel ga - ben fal - sche

23
 Zeug - nis wi - der Je - sus r ihr Zeug - nis stim - me - te nicht ü - ber - ein. Und et - li - che stun - den

und ga - ben fal - sche Zeug - nis wi - der



8c. Chorus

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Soprano
Oboe I

Wir ha-ben ge-
-get: Ich will den Tem-pel, der mit Hän-den ge-macht

Alto
Oboe II

Wir et, dass er sa-get: Ich will den Tem-pel, der mit Hän-den

Tenore

ge-hö-ret, dass er sa-get: Ich will der

Basso

r ha-ben ge-hö-ret, dass er sa-get: Ich will den Tem-pel, der mit Hän-den ge-

7 6 #

bre - cl

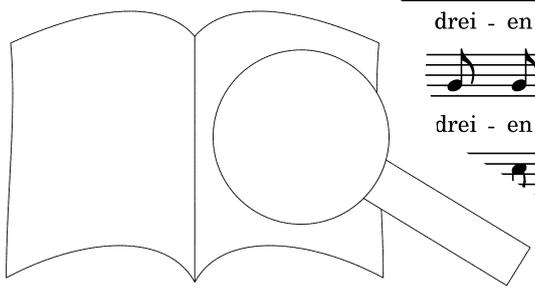
en, ab - bre - chen und in drei - en

re - chen, ab - br drei - en

ab - bre - chen, ab - bi drei - en

st ab - bre - chen, ab - b

6



6

Ta - gen ei - nen an - dern bau - er mit Hän - den ge - macht ist.

Ta - gen ei - nen an - d' a er nicht mit Hän - den ge - macht ist.

Ta - gen ei - ne n, der nicht mit Hän - den ge - macht

Ta ' ern bau - en, der nicht mit Hän - den ge - mac' ist.

6 6 6 6

8d. Recitativo / Accompagnato

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Hohepriester (Alto)

Evr
...nr Zeug-nis stim-met noch nicht ü-ber-ein; sie und

Jc

Basso continuo
5 3_b 6 7 5 4 3

5

Ant - wor - test du nichts zu dem, wi - der dich zeu - gen?

fra - ge - te Je - sum und sprach: Er

8

a - ber s... d ant - wor - te - te nichts; da fra - get ihn der Ho - he - pries... und s... am:

12

-ge - lob - ten?

Je - sus sprach: des

16

Men-schen Sohn sit - zen in der Kraft und kom - men mit des Him-me

8 7 5 3 5

19 Hohe

Da zer - riss der Ho - he - pries-ter sei - ne Klai - fen wir wei - ter

4 4 2

22

Zeu - gen? Ihr hat et was zu - tes - läs - te - rung! Was dün - ket euch?

5 7 [5#] #

25

a - ber ver-damm-ten ihn al - le, dass er de

6 4 2 6

9. Aria

Violino I, II

Tenore

Basso continuo

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

5

6 # 7 # 6 # 6 6 6

8

Er - wäg, er - wäg, - te Nat - tern - brut, was dei - ne

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

12

Wut und Rach - und Rach -

7 7 6 # 6 5 6 6 6

15

was dei - ne Wut und Rach - gier tut!

6 6 6 5# 7 6 #

18

Er-wäg, er-grimm-te Nat-tern-brut, was dei-ne Wut und Rach-gier - er - wäg,

20

was dei-ne Wut und Rach

23

gier, was dei-ne Wut und Rach r-wäg, er -

26

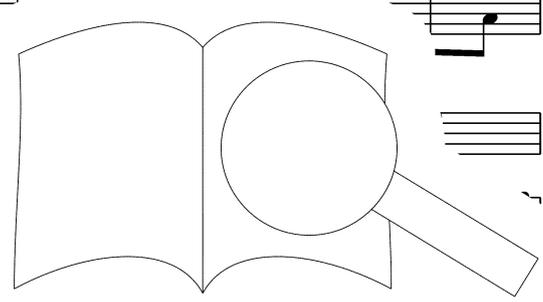
grim - te Nat - tern-brut, was Rach - gier tut,

28

imm-te Nat-tern-brut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut, was dei -

30

Wut und Rach



33

- - - gier tut, was dei-ne Wut und Rach-gi

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

36

Den Schöp-fer wil' ver-

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

Fine

39

den Schöp-fer will ein Wurm ver-der - ben, nsu - ber Gott den

2 # 6

42

Stab! D. r's Le - ben ab,

6 6 6 6 4 2+

44

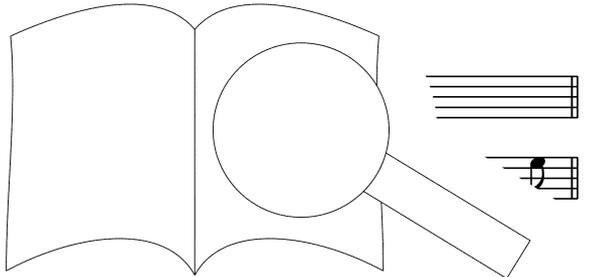
des T - ter-ben, des To - des Tod soll durch euch

4 6 7
2 #

47

des To - - des Tod soll

9 8 7 7 6
5



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

10a. Recitativo

Evangelist

Da fin - gen an et - li - - spei - en und mit

Basso continuo

3

Fäus - ten zu schla - ge - and zu ihm zu sa - gen:

7 4b 2 5 3 7 8

10b. Choru

Violin. Ob.

Vic. Oboe.

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso continuo

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

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

Weis - sa - ge uns!

Weis - sa - ge uns!

10c. Recitativo

Ancilla
(Soprano)

Evangelist

Petrus

Basso
continuo

Und die Knech - te schlu-gen i' ... nt. Und Pe-trus war da -

nie - den in ... da kam des Ho - hen-pries - ters Mäg - de ei ... ne

nd du wa - rest auch mit Je - su von Pe - trus sich wär - men, schau - et sie ih. and

leug - ne - te a - ber und sprach: Ic'

14

Und er ging hin - aus in den Vor-¹ und der Hahn krä - het.

sa - gest.

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

17

Und er sah ihn und hub a - ber-mal an zu sa -

5 6b

20

Die - ser ist der ei - ne

stun - den: er hat a - ber - mal; und nach

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

23

ne. Wei - le spra - chen a - ber - n

10d. Chorus

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Wahr - lich, du bist der ei

Wahr - lich, du bist der ei - ne

wahr - lich, du bist der ei - ner, de

st

ar - lich, du bist der ei - ner, denn du bist

er, und

6

4

denn

lä - - er, und dei - ne Spra - che

lä - - er, und dei

ä er, und dei - ne Spra - che lau

ne Spra - che lau - tet gleich al - so

6

6

lau - tet gleich al - so, du bist der ei - ner, denn du bist ein
 so, wahr - ' bist der ei - ner, denn du bist ein Gr
 wahr - lich, ei - ner, denn du bist ein Ga - li
 du er, denn du bist ein Ga - li - lä vi - che

6 5 5

3 3 3

Ga - und dei - ne Spra - che lau - tet gleich al - so.
 dei - ne Spra - che
 lau - tet gleich al - so,
 ch al - so, und dei - ne Spra - che

6

10e. Recitativo

Evangelist Er a - ber fing an sich zu ver - ed schwö - ren:

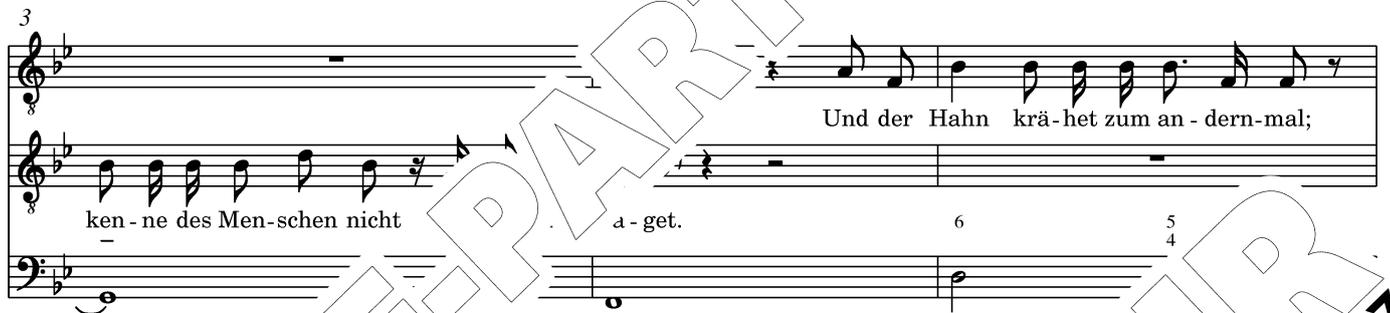
Petrus Ich

Basso continuo

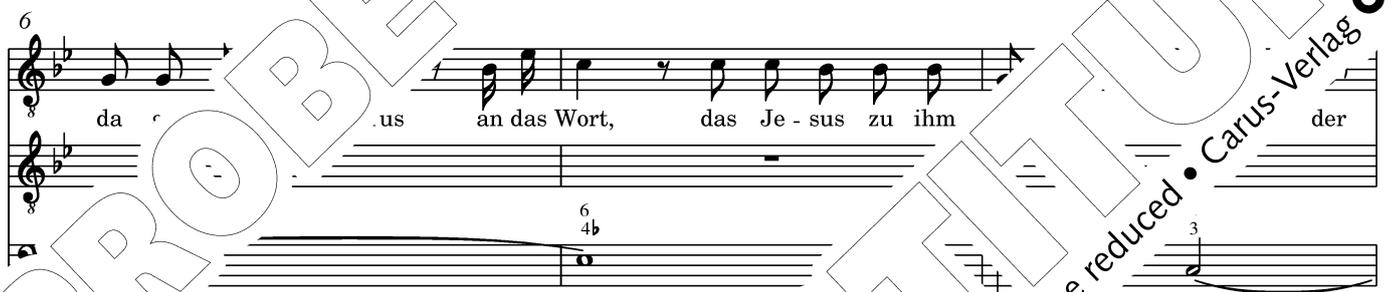


3 Und der Hahn krä - het zum an - dern-mal;

ken - ne des Men - schen nicht a - get.



6 da - us an das Wort, das Je - sus zu ihm der



Hahn zwei-mal krä - het, wirst du mich drei -

er hub an zu wei - nen.



11. Aria

Adagio

Violino I, II

Tenore

Basso continuo



7
 mei - ner bei - den Au - gen Bach! Wein, ach, wei - ne, wein, ach, wein itzt um die Wet - te,
 5 6 7b 6 5 7b 6 5 7b 6 4

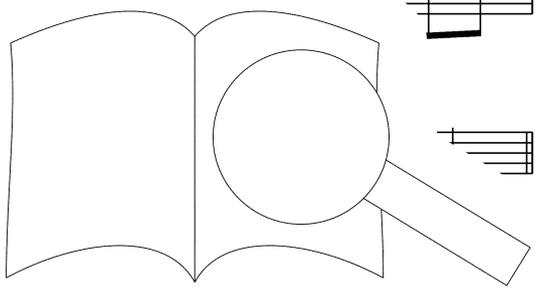
10
 mei - ner bei - den Au - gen Bach ne, wei - ne, mei - ner bei - den Au
 6 7 b 7b 6 6 [5b] 7 b 6 5b 4 6

13
 O, dass ich gnug
 7 b 6 5b 4 5b 7b 6 6

16
 Trä - nen hät - te, zu be - se Schmach. O, dass aus der
 b 6 6 6 # 5 2 6 # 6 #

18
 Trä - n star - ker Strom - ge - run - nen; mich um - gibt der
 6 5 5 6 4 3 4 6 5 6

8
 Ket - te, Angst und lau - ter Un - ge - mach,
 4 6 5b 5 6 4 5



Da Capo

12. Choral

Violino *
(Solo)

Soprano
Violino I
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II

Tenore
Viola I, II

Basso

Basso continuo

So gehst du nun, mein Je - su, hin, den T lei - den; für mich, der ich ein

So gehst du nun, mein Je - su, hin, zu lei - den; für mich, der ich ein

So gehst du nun, mein Je - su, hin, zu lei - den; für mich, der ich ein

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

er dich be - trübt in Freu - den. Wohl du er Hort, mein

er bin, der dich be - trübt in Freu - an, ed - ler Hort, mein

Sün - der bin, der dich be - trübt in ahr fort, du ed - ler Hort, mein

7 6 6 # 6 5b 7 # 7 #

11

Au - gen Trä - nen - see mit Angst und Weh, dein Lei - den zu be - gie - Ben.

Ben, ein Trä - nen - see mit Angst - gie - Ben.

flie - ßen, ein Trä - nen - see mit Ang flie - ßen.

6 6 # 4 6 6 4 4 6

* rekonstruierte Oberstimme (vgl. Krit. Bericht, S. 112) / reconstructed upper part (see Crit. Report, p. 112)

Fine della Prima Parte

Parte seconda

13. Sinfonia

Adagio Allegro Adagio

Violino I

Violino II

Viola I

Basso continuo

Allegro

Adagio Adagio

14. Recitativo

Evangelio

Jes.

Basso continuo

a Mor-gen hiel-ten die Ho-hen-pries-chrift-ge-

4

lehr-ten, da-zu der gan-ze Rat, und ban - den Je-sum und füh
 ... ü-ber-ant-wor-te-ten ihn Pi -

8

la-to, und Pi-l... an: Er ant - wor
 Bist du ein Kö - nig der Jü-den?
 Du

12

Und die Ho-hen-pries-ter be-sc'
 Pi - la - tus a - ber frag - te ihn
 sagst's.

15

Ant - wor-test du nichts? S
 ren.

15. Aria

Allegro

Violino I

Violino II

Alto

Basso continuo

5

Klä - ger hier, ki, ihr

6 6 7 6 7

5 5 b 5

10

Klä - ger hier, ver - klä - gen, kla - get nur,

5 b 7 7b 4 3

14

nur, ihr Klä - ger hier,

7 5 6

b

18

nur, kla-get nur.

22

6 7 6 5 6 5

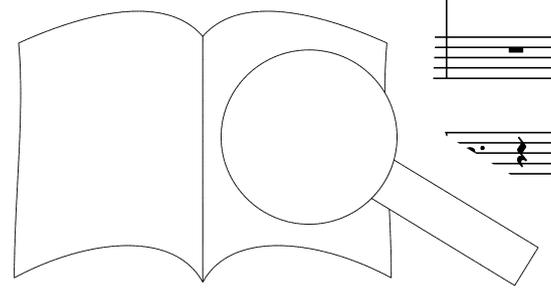
Die-ses habt ihr dass er's ger - ne will er-tra - gen,

6 5 6 5 7 4 4 2

30

bleibt rein sein Herz und Sinn, sein Herz und

5 3 b 5 3



Da Capo

Carus 35.502

16a. Recitativo

Evangelist

Pilatus

Basso continuo

Je - sus a - ber ant - wor - te - te nicht ... so, dass sich auch Pi -

4

la - tus ver - wun - de ... pfleg - te a - ber ih - nen auf das Os

7

ei - nen Ge - fan - ge - nen los - zu - ge - ben, we' ... g. Es war a - ber

10

ei - ner, ge - nannt Bar ... den Auf - rüh - ri - schen, die im Auf - ruhr ei - nen

13

be ... n hat - ten. Und das Volk ... er

16

tät, wie er pfe-ge; Pi - la - tus a - ber ant - wor - te'

Wollt ihr, dass ich euch den

19

Kö - nig der Jü - der

, dass ihn die Ho - hen - pries - ter aus Neid ü - be tet

22

A - ber die Ho - hen - pries - ter rei - z

en ih - nen viel lie - ber

25

Bar - ra - bam los - ge - be, ant - w

ort wie - der - um und sprach:

Was wollt ihr denn, dass ich tu - e

29

den ihr schul - di - get, er sei der Kö - nig de

16b. Chorus

Presto

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Soprano
Oboe I

Alto
Oboe II

Tenore

Basso

zi-ge ihn!

Kreu - zi-ge ihn!

Kreu -

Kreu - zi-ge ihn!

Kreu - zi-ge ihn!

Kreu - zi-r

Basso
co.

3

Kreu - z

K.

-ge ihn!

6

6

ch zu

2

ih - nen: Pilat A - ber sie schrie-en noch viel me'
 r denn Ü - bels ge - tan?

Chorus

resto

Krei Kreu - zi-ge ihn!
 ihn! Krr
 - zi-ge ihn! K
 K

17. Choral

Violino *
(Solo)

Soprano
Violino I
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II

Tenore
Viola I, II

Basso

Basso continuo

O hilf, Chris-te, Got - tes Sohn, durch dein Lei - den, dass wir dir stets

O hilf, Chris-te, Got - tes Sohn, er - Lei - den, dass wir dir - stets

O hilf, Chris-te, Got - tes an bit - ter Lei - den, dass wir dir stets

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

6
al Un - tu - gend mei - den; dei-nen Tod ur frucht - bar - lich be -

un - ter - tan, all Un - tu - gend mei - den; dei-ne se frucht - bar - lich be -

un - ter - tan, all Un - tu - gend mei - der Ur - sach frucht - bar - lich be -

6 5 4 6 8 7b 5 6 - 5b 5 6 [7] 5 5 6 6 7b 6 6

12
den - arm und schwach, dir Dank - op - fer schen - ken.

wie - wohl arm und schwach, dir schen - ken.

da - für, wie - wohl arm und schwach, dir schen - ken.

di schen - ken.

6 6 7 6 9 8 4 6

* rekonstruierte Oberstimme (vgl. Krit. Bericht, S. 112) / reconstructed upper part (see Crit. Report, p. 112)
Carus 35.502

18. Sinfonia

Largo

Violino I

Violino II

Viola I

Basso continuo

7

13

19

19a. Recitativo

Evangelist

Basso continuo

4

Basso continuo

7

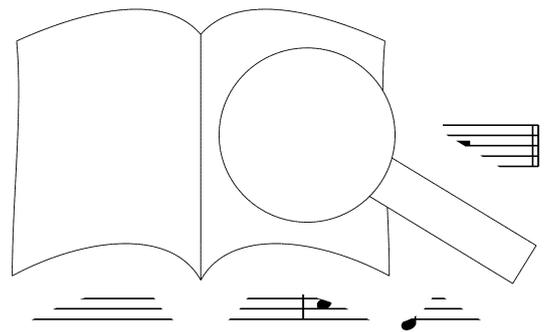
Basso continuo

10

Basso continuo

13

Basso continuo



19b. Chorus *

Allabreve

Soprano
Violino I, II
Oboe I

Alto
Viola I
Oboe II

Tenore
Viola II

Basso

Basso continuo

8

14

* Zur colla-parte-Besetzung der Instrumente vgl. Krit. Bericht, S. 113. / Concerning the colla-parte scoring ... instruments, see Crit. Report, p. 113.

20

nig, ge - - grü - ßet seist du, der Jü - den Kö - nig,

Kö - nig, der Jü - den Kö - - - nig, ge - - -

ge - - - grü - ßet seist du, der Jü - den Kö - - - nig, der Jü - den

nig, ge - - - grü - ßet seist

5 6 5 6

26

ge - - ßet seist du, der Jü - den Kö - - - nig, der Jü - den

seist du, ge - - - eist

nig, ge - - - der Jü - den

du, der Jü - den Kö - - - nig, der Jü - den

6 - 6 6 6 6 6 5 6

32

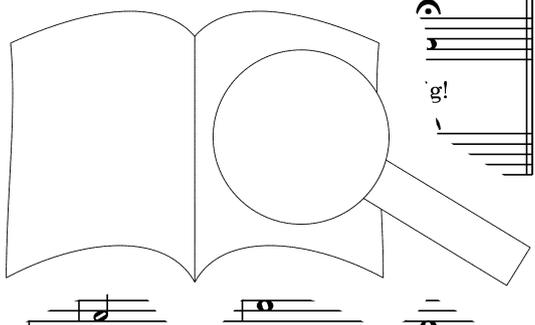
Kö - - nig, der Jü - den Kö - nig!

du, - nig, der Jü - den Kö - nig, der Jü - den Kö - nig!

der Jü - den Kö -

- grü - ßet seist du, der Jü -

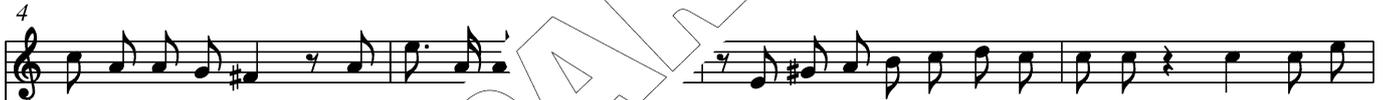
6 6 5 6 3 5



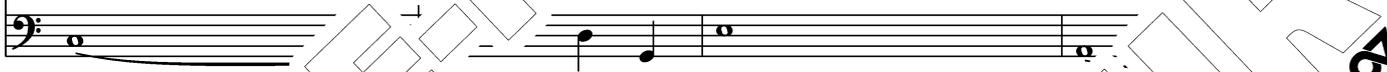
19c. Recitativo

Evangelist  Und schlu-gen ihm das Haupt mit der - spei - e - ten ihn und

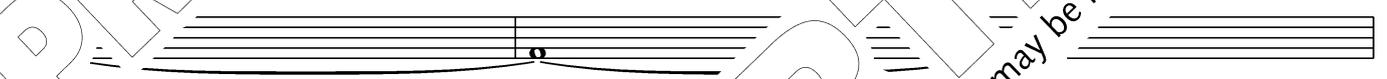
Basso continuo 

4  fie-len auf die Knie und be Und da sie ihn ver-spot-tet hat-ten, z^uen sie

6 4 5 # 4 # 7

Basso continuo 

8  aus und leg - ten ihm sei - ne ei - ge-nen Kle' e-ten ihn hin -

Basso continuo 

11  aus, dass sie ihn kreu - gen ei - nen, der vor - ü - ber-ging,

7 5 6b 5 4 #

Basso continuo 

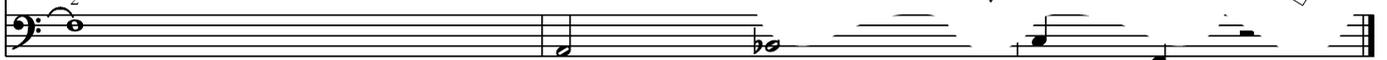
14  mit re - ne, der vom Fel - de kam, der ein Va - ter war

5

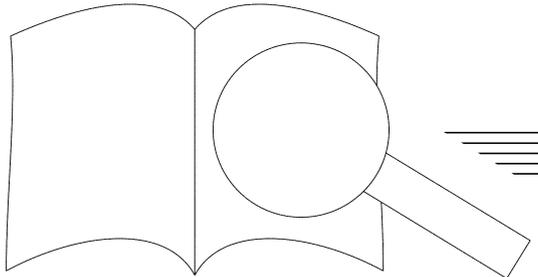
Basso continuo 

 xan - dri und Ruf - fi, dass er i

5 6 5b

Basso continuo 

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



20. Aria

Poco allegro

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Basso

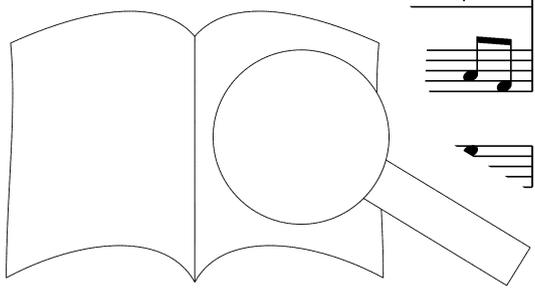
Basso continuo

7

sü-ßes Kreuz, o sü-ßes

14

o Baum des Le-bens, hier wächst die



21

die aus des Her - ren Wur

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

28

Mensch, greif zu die - sen Le

5 4 4 6 4 6 4

so wirst du So - doms

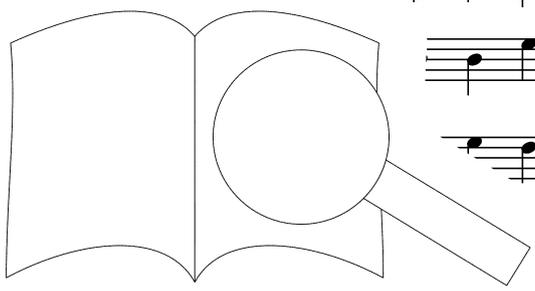
4 6 4 6 4

34

- ge - rich - ten und Go - sens Zwie -

4 6 5 6 4 6

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



41

Zwie - bel - spei - se gram.

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

4 4 b 4

48

an die Stät - te Gol - ga - tha, das ist ver - dol - met - schet

5 6 5 6 5 6 6 b 6 5

4 4 4 4 4 4 4 4 4

21. Recitativo

Evangelist

an die Stät - te Gol - ga - tha, das ist ver - dol - met - schet

7 5 5 7 6

4b 3 3

2

Basso continuo

und sie ga - ben ihm Myrr - hen in Wein zu trin - ke

4 5

2 3

22. Aria

Andante

Violino I, II

Soprano solo
„Tochter Zion“

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso
continuo

„Gläubige Seelen“

12

See - len, geht aus Ach - saphs Mör - der - höh - len, aphs Mör - der - höh -

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

15

- - len, kommt, Wo - b... wo - wo - wo - wo - wo -

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

18

hin? Nehmt des Glau - bens Tau - ben -

6 6 5 6 4 3 6

27

kommt, kommt - tha, kommt nach
wo - hin? wo - hin?

7 7 7 6 5 7 5 # - 6

30

- ga - tha!

- 6 - 6

32

- 6 6 6 # 6 6 #

23. Recitativo

Evangelist

-kreu-zi-get hat-ten, tei-le-ten sie sei-ne Klei-der und wur-fen das
wel-cher et-was be-kä-me. Und es war um die

6 5 6 4 3

24. Aria

Adagio e staccato

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I, II

Soprano

Basso continuo

Hier er . und Blut, hier er-stau-nen Seel und Sin-nen!

7 7 4 3 5 6 7 6 6 1

Him-mel, was wollt ihr be - gin-nen?

6 6 6 4 6 4

...r tut? Wisst ihr

4 2 6 6

...r, was ihr tut?

4 (4) 6 6 6 6

16

wa - gen, Got - tes Sohn ... a-gen? Dürft ihr Hund', ihr Teu - fel

4 5 6 7 5b

20

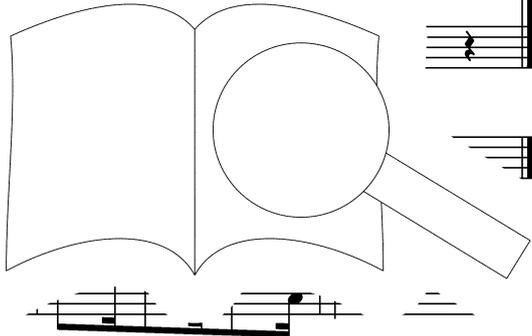
wa - gen, Got - tes Sohn ans Kreuz zu schla ... Got - tes Sohn ans Kreuz _ zu

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

25

... ..

6 6 7 7 4 3 6 5



25a. Recitativo

Evangelist

Und es war o - ben ü - ber ih - nen, was man ihm Schuld gab,

Basso continuo

4

näm-lich: „Ein ü - den.“ Und sie kreu - zig-ten mör-

Basso continuo

Mör-der, ei - nen zu sei - ner Rech-ten ur Da war die Schrift er -

Basso continuo

10

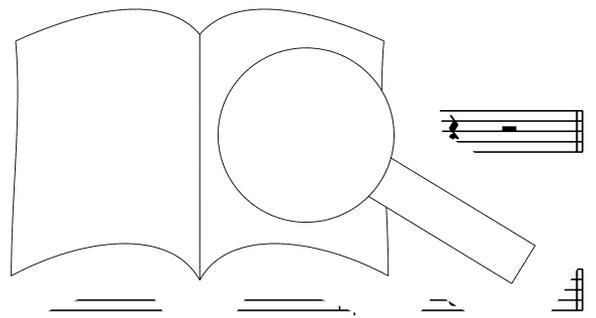
fül-let, die da s - ter die Ü - bel - tä - ter ge - rech - net.“

Basso continuo

14

...a die für-ü - ber - gin-gen, läs-ter-ten ihn und s

Basso continuo



25b. Chorus

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano
Pfui dich! Wi du den Tem-pel und bau - est ihn in drei-er

Alto
Pfui d' a zer-brichst du den Tem-pel und bau - est ihn i

Tenore
ie fein zer-brichst du den Tem-pel und bau -

Basso
ich! Wie fein zer-brichst du den Tem-pel ur ihn Ta -

Bar
6 5 6 7 7 4

4 Allegro

gen; hilf und steig her-ab, und steig her-ab vom Kreuz, und steig her-ab.

ig her-ab vom Kreuz, und st dir nun

hilf dir nun sel -

6

8

Hilf dir nun - ber, und steig her - ab vom -
 sel - - - ber. und steig her - ab vom - Kreuz, und steig her
 und steig - Kreuz, steig her - ab,
 Kreuz. hilf dir nun be:

6 5b 6 5

Kreuz, ur - ab, und steig her - ab,
 dir nun sel - - - ber, "
 ber, und steig her - e
 u steig her - ab vom - Kreuz, und steig her - e

7 5 6 7 5 6 5

25d. Chorus

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano
Er hat an-dern ge-
Alto
Er hat an-fern und kann sich selbst nicht hel-fen.
Tenore
an-ern ge-hol-fen und kann sich selbst nicht hel-fen.
Basso
hat an-dern ge-hol-fen und kann sich selbst nicht hel-fen.

6 # 6 6 7 6 6
5 4 5 6

4

Kö-nig von Is-ra-el,
Ist er
nun
Kö-nig von

7 6 6 #

Ist er Chris-tus und
vom Kreuz, auf dass wir
hen und gläu-ben, wir
sehn und gläu - ben.
Is - ra - el, ge - er nun vom
jus und Kö-nig von Is - ra - el, und Kö-nig von Is

6 5 6 7 6 7 6 6

Kö - nig von - nig von Is - - ra - - - el, so
Ist so wol-len wir ihm gläu - ben,
gläu - ben.
ge er nun tus und

6 7 6 6 6 5

stei - ge er nun — Kreuz, auf dass wir se - hen und gläu-ben.
 Ist er Chris - tus un - ni - a-el, ist er Chris-tus und Kö-nig von Is - ra -
 Kö-nig von Is - r von Is - ra - el, so stei -
 se - en, wir sehn und gläu-ben, so

... nig von Is - ra - el, und Kö-nig von Is - ra - el, so
 stei - ge er f dass wir
 auf dass wir se - hen und gläu-
 l Kreuz, auf dass wir sehn, auf dass wir sehn,
 6 7 6 7 6

PROBEPARTITUR

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

18

stei - ge er nun , auf dass wir se - hen und gläu-ben.
 se - hen und gläu-ben, t. er Chris - tus und Kö-nig von Is - ra - el,
 Kö-nig von Is - ra - el, so stei - ge
 Ist er Chris-tus und Kö-r un- g von

21

Is on Is - ra - el, und Kö-nig von Is - ra - el, so
 stei - ge er nun Chris-tus und
 as wir se - hen und gläu-ben, wir
 so steig er nun vor

stei - ge er nun am Kreuz, auf dass wir sehn und gläu -
 Kö-nig von Is - rael er nun vom Kreuz, auf dass wir sehn und
 se - en, wir sehn und gläu - ben, auf dass wi -
 gläu - ben, steig er nun vom Kreuz, auf dass wir sehn und gläu - ben.

7 6 6 # 5 4 4 5

25e. Recitativo

Evangelist

- zi - get wa - ren, schmä - he - ten ihn auch. Und
 6b 4 6 5 6
 2 4 #

Basso continuo

- sten Stun - de ward ei - ne Fins - ter - nis ü - ber das
 5b 7b
 5 5

26. Aria

Violino I

Violino II

Fagotto I

Fagotto II

Soprano

Basso continuo

tasto solo

4 6 6 5 -
2 5 4 3

10

20

Was Wun-der, dass der Son-nen Pracht, c

tas. solo

7 5
4 3
2

60

fun - - - keln, da e. be To - des-nacht der Son - nen Son - ne

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

70

dun - - - son - nen Son - ne

6 6 7 6 6 6 6 6 6 6 6

80

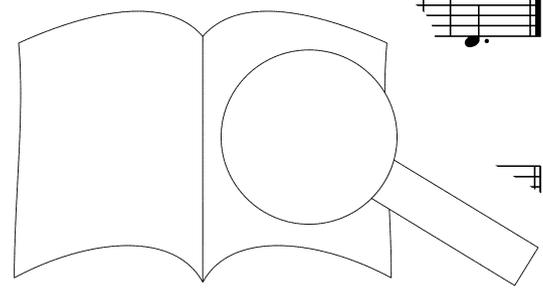
will ver -

6 6 6 7 6 6 6 6 4 5 3

Ev.

Und um die neun - te Stun - de r

b



27b. Arioso

Adagio

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Jesus

E - - li, la - ma, la - ma a - sab - -

Basso continuo

5

- - ni, la - ma a - sab - - tha - ni.

27c. Recitativo

Evangelist

dol - met - schet: Mein Gott, mein Gott! Wa - rum, wa - rum

Bc

1 mich ver - las - sen? Und et - li - che, die da - bei stun -

27d. Chorus

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano
Sie - he, er ru - fet den E - li -

Alto
Sie - he, er ru - fet den E - li - as,

Tenore
he, er ru - fet den E - li - as,

Basso
er ru - fet den E - li - as, den E -

Bass
c



4



den
- as, sie - - he, er ru - fet den E -

sie - - he, er ru -

E - li - - as. E -

er

he, er ru - fet den E - li -

6



6

li - as, sie - he, ru - fet, er ru - fet den E - li - as.
 li - as, sie - he, er ru - fet as, sie - he, er ru - fet den E - li
 ru - fet den E - sie - he, sie - he, er ru - fet den
 he, er ru - fet den E - li - as, er ru -

VO

necht

Evangelist

Basso continuo

Da lief ei - en Schwamm mit Es - sig und

3

ste - cket trän - ket ihn und sprach:
 Halt! Lasst se - hen, ob E - li - as

m - ihm hel - fe.
 A - ber Je - sus schrie

28. Choral

Alto

1. Wenn ich ein - mal soll sche
 2. Er - schei - ne - mir zum S ae, so steh, Herr in

6 6 7 7 4 7 6 6

Basso continuo

4

Christ, bei mir, nr den Tod soll lei - - - der
 mei - - - ner Not mich sehn soll Bil - - - der

4 # 6 7 7 6 6 5

7

du dann her - für.
 - ner Kru - zes - not, wir am al - ler -

6 # 4 # 6 6 5 6 5

11

bängs - ten wird ze sein, so rei ß mich aus den
 bli - cken, dr bens - voll dich fest an mein Herz

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 7 7 6

13

en kraft dei - ner Angst und
 cken. Wer so stirbt, der stirbt

6 5 6 6 6 6 7

29a.* Aria

Adagio

Violino I, II

Soprano

Basso continuo

4

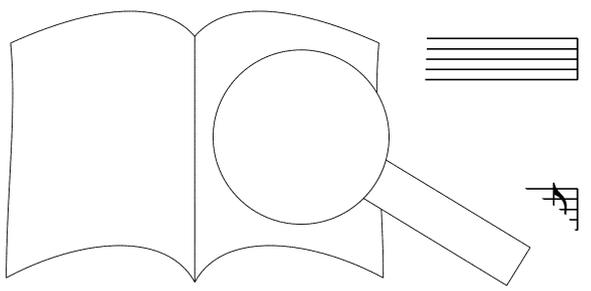
Seht, Men-schen-kin-der, seht, der Fürst de- ver-

geht. Seht, seht, seht, Men- -der der Fürst der Welt ver-geht, der

tasto solo

10

ver-geht, ver-geht.



* Alternativ kann Nr. 29b musiziert werden. Die Cembalostimme des Pasticcio (Que- wie etwa in der früheren Leipziger Fassung. / No. 29b can be played as an alternative. The harpsichord pas- the pasticcio (source A1) indicates no repetition for the aria as, for example, in the earlier Leipzig version.

13 *Fine*

ns-en - gel, kla - get, saust

16

Lüf - te, Men - schen, saust Lüf - te, Men - schen, za -

18

- les sonst er - hält, der al - les trägt, ver - fällt. es trägt, ver - fällt.

Da Capo

29b.* Aria

Adagio

Violino I, II

Tenore

Basso continuo

tasto solo

4

Der Fürst der Welt er - bleicht,

* Nur alternativ zu Nr. 29a zu musizieren, vgl. dort. / This tenor Aria is to be played only as an alternative to No. 29a, see there.

7

weicht. Der Fürst, der Fürst der Welt er-blei-cht der Welt ent-weicht, das

6 6 *tasto solo* 6 6 5 4 3 - 6 6 5

10

Licht der Welt er-weicht.

6 6 6 6 8 - 7 6 5

13

Fine

ist ver-ach-tet, der

7 7 7 7 6 6

16

Trös-ter der Trös-ter ist ver-schmach-tet, ach

7 5 6 6 6

17

sein Lei-den macht den lich-ten Tag zu

6 6 6 6 5 4 #

Da Capo

30. Sinfonia

Adagio assai

Violino I

Violino II

Viola I

Basso continuo

Musical score for measures 1-4. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola I, and Basso continuo. The Violino I part has a melodic line with slurs and accents. The Violino II part has a similar melodic line. The Viola I part has a more rhythmic accompaniment. The Basso continuo part has a simple bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 5-8. The score continues with the same instruments and time signature. The melodic lines in the Violino parts continue with slurs and accents. The Basso continuo part has a simple bass line. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 9-12. The score continues with the same instruments and time signature. The melodic lines in the Violino parts continue with slurs and accents. The Basso continuo part has a simple bass line. Fingerings are indicated by numbers 4, 5, 2, 3, 4, 5, 7, 4, 3, 7, 5, and #. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

Musical score for measures 13-16. The score continues with the same instruments and time signature. The melodic lines in the Violino parts continue with slurs and accents. The Basso continuo part has a simple bass line. Fingerings are indicated by numbers b, k, 4, 6, 7, 6, 7, and #. A large watermark 'PROBEPARTITUR' is overlaid diagonally across the page.

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

17

b 7 6 7 6 7 6 5 4 4

31. Recitativo

Hauptmann F
(Alto)

Ev

Und der Für - hang im Tem - pel zer - riss

en an bis un - ten

4

aus. Der H -

bei - stund ge - gen ihm ü - ber und sa - he, dass

6 5 5 6 4 # 3

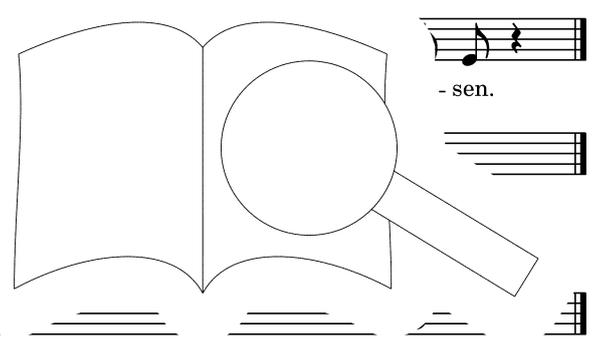
7

Wahr - li

- sen.

sol - chem Ge - schrei ver - schied, sprach er:

7b 7 6 4



32. Aria

Allegro

Violino I

Violino II

Basso

Basso continuo

10

Wie kömmt's, dass, dæ

da sei - ne Klüf - te zeigt des blin - den Ab - grunds

14

35

weicht? ja, es klopft,

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

39

Sein Ster - ben reißt mei - ne Se

[6/4] 6/5b 6

43

ben; ja, ja, kl- es bricht: Sein Ster - ben

6 6 7 6 4 4

48

mei - - - ne Seel

4 7 7b 7

52

ben, iß ne Seel aus dem Ver-der

6 6 5 6 b 6 6 5

57

ben, iß ne Seel aus dem Ver-der

6 6 5 6 b 6 6 5

33. Recitativo

Evangelist

Und es wa - ren au - ßer, die von fern sol - ches schau - e - ten,

Basso continuo

4

un - ter ri - a Mag - da - le - na und Ma - ri - a, des klei - nen Ja - cobs und Jo - ses

und Sa - lo - me, die ihm auch nach - g

11
8 und ge - die - net hat - ten, und viel an - de - re, die mit ihm e - ru - sa - lem
6 4 2 7 5

14
8 ge - gan - gen wa - ren. U - nd, die - weil es der Rüst - tag war
6 5 6 5 4 # 5 3h

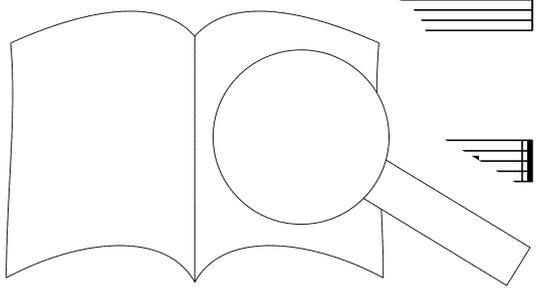
17
8 (wel - cher ist der V - kam Jo - seph von A - ri - ma
7 4 2

20
8 er Rats - herr, wel - cher auch auf das Reich Got - gt's und ging hie -
5h 3 7 4 2

23
8 rein zu Pi - la - to und hat um a - nan - su. Pi - la - tus a - ber ver - wun - dert
5b 4 2

26
8 sich, das und rief den Haupt - mann und fra - get ihn, ob er
6 5 3

8 - ben wä - re; und als er's er - kun - det von dem H
5 6 5 7 4 3 3 4b 2



34. Aria

Adagio

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Alto

Basso continuo

Dein Je - sus

s Haupt ge - nei-get, man legt ihn nun,

10

ein. -ses nicht zu Her-zen stei - get, der kann nicht

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

13

Ja - cobs En - kel sein, der kann nicht Ja -

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

17

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

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

35. Recitativo

Evangelist

Und er kauf - te ein Lein - wand und wi - ckel - te ihn in die

Basso continuo

Lein - wand und leg - te ihn in das war in ei - nen Fel - sen ge - hau - en, und

wäl - ze' für des Gra - bes Tür. A - da -

ie - na und Ma - ri - a Jo - ses schau - e ten le - get ward.

36. Aria

Larghetto

Oboe I

Oboe II *

Violino I

Bas conti

* ergänzt nach Quelle J (vgl. Krit. Bericht, S. 118) / added from Source J (see Crit. Report, p. 118)

5

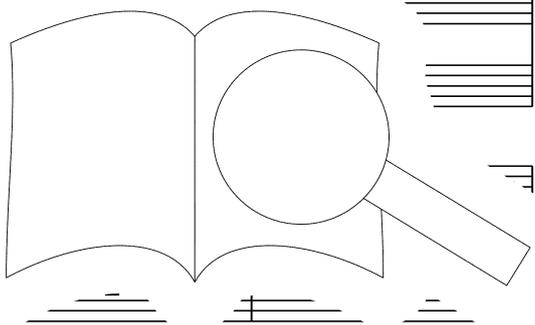
Solo

11

ab der Trä-nen schar-fe Lau-ge, steh, se-eh, sel-ge See-le, nun in Ruh. Wisch ab der

17

nen schar-fe Lau-ge, steh, sel-ge See-le, sel-ge



22

le, sel-ge See-le nun in Wisch ab der Trä - r har-fe

28

Lau-ge, steh sel - ge See - le, nur steh nun in Ruh, steh nun in

33

sh sel - ge See - - - le, sel-ge

PROBENPARTITUR

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

39

Wisch ab der Trä - ner, steh, sel - ge See - le nun in Ruh, steh, sel - ge

- 6 7 9 8 8 6 9 8 6 5

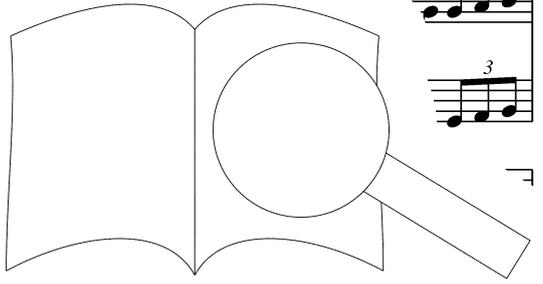
44

See - - - - - steh, sel - ge See - le nun - in

6 6 4 6 # 6 6 5 4 #

50

1. # 5 6 # 6



55 *Fine*

Sein aus - ge - sperr - ter sein

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

62

ge - schlos - sen Au - ge sperrt dir den Höl - le zu, sein aus - ge - sperr - ter

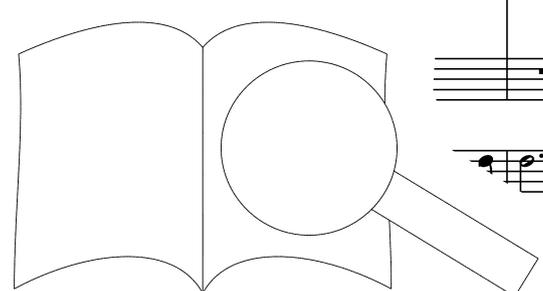
6 9 8 4 2 5b 6

tasto solo

69

und sein ge - schlos - sen Au - ge sperrt d

7



37. Chorus

Allabreve

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso conti

O se - - lig ist zu die - ser

9

ist, o se - - lig, se ist zu

ist zu die - ser Frist,

O se - - lig,

6 5b # 7 6 #

Piano accompaniment for measures 17-24, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes, primarily in the right hand, with some bass line activity in the left hand.

se - - - lig, se - - - ist zu die - ser, die - ser Frist,
 die - ser - Frist - - - ser Frist, zu die - ser, die
 se - lig se - - - lig ist zu die - se
 die zu die - - - ser Frist, zu - - - rist

7 7 #

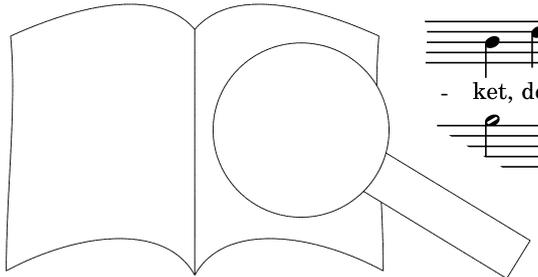
Vocal line for measures 17-24, including lyrics and musical notation for the voice part.

Piano accompaniment for measures 25-32, continuing the musical accompaniment with chords and melodic fragments.

der die - ses recht be -
 die - ses recht be - den - - - die - ses
 die - ses recht be - den - - - ket, der

6 6 6 6

Vocal line for measures 25-32, including lyrics and musical notation for the voice part.



PROBE-PARTITUR

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

32

Piano accompaniment for measures 32-37, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

den - - - be - den - ket, be - den - - ket,
 recht be - den ket, recht be - den - - ke
 die - ses, der e - den - ket, recht be - den - -
 die - ses - - - ket, die - ses recht be - ket. der

6 6 5 3 6 3

Vocal line and piano accompaniment for measures 32-37. The vocal line includes German lyrics and a bass line with fingerings (6, 6, 5, 3, 6, 3).

38

Piano accompaniment for measures 38-43, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

wie der Herr der Herr-lich - keit, der Herr - lich -
 wie der Herr der Herr - lich -
 er der Herr-lich - keit, der Herr
 r-lich - keit, der Herr-lich - keit wird

6 5 4 2

Vocal line and piano accompaniment for measures 38-43. The vocal line includes German lyrics and a bass line with fingerings (6, 5, 4, 2). A large watermark 'PROBE-PARTITUR' is overlaid on the page.

Piano accompaniment for measures 44-47, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

kei - t wird _____ , ins Grab ge - sen - - - ket,

kei - t wird _____ s Grab, ins Grab ge - sen -

kei - t _____ rab, wird _____ ins _____ Grab _____

sen _____ ins _____

6 5 6 6 4 # 2 6 5

Vocal line and piano accompaniment for measures 48-50. The vocal line includes lyrics and rests. The piano accompaniment includes a bass line with fingerings and a grand staff with treble and bass clefs.

Piano accompaniment for measures 51-54, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

wird _____ ge - sen - ket, ins Grab ge - sen - ket.

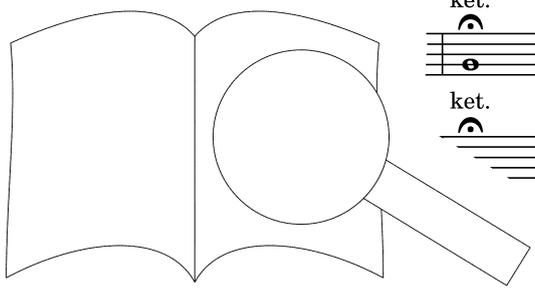
Grab ge - sen - ket ket.

ins Grab ge - sen - k ket.

Grab _____ ge - sen - - - - k

6 #

Vocal line and piano accompaniment for measures 55-58. The vocal line includes lyrics and rests. The piano accompaniment includes a bass line with fingerings and a grand staff with treble and bass clefs.



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

38. Choral *

Soprano
Violino I, II
Oboe I

Alto
Viola I
Oboe II

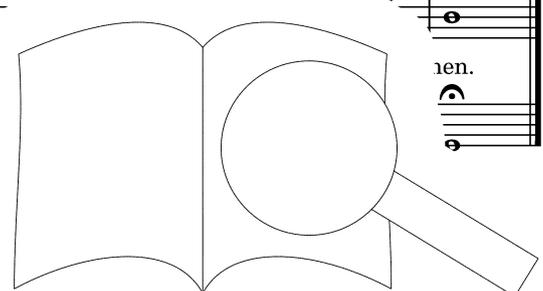
Tenore
Viola II

Basso

Basso continuo

10

19



* Zur colla-parte-Besetzung der Instrumente vgl. Krit. Bericht, S. 113. / Concerning the colla-parte scoring with instruments, see Crit. Report, p. 113.

39. Chorus

Presto

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Soprano
Oboe I

Alto
Oboe II

Tenore

Basso

A - men, a -

men, a - men, a -

a -

A - men,

6 5 6 7

men, a - men.

men, a - men, a - me

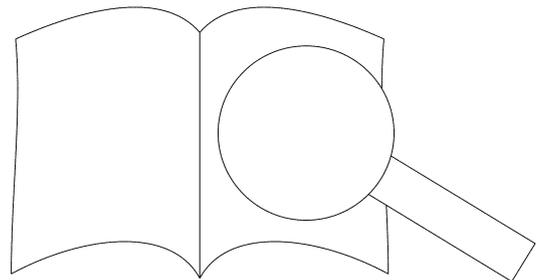
men, a - men, a - men, a - n

men, a - men, a - n

5 6 6 7 7 6 5

PROBE-PARTITUR

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



Kritischer Bericht

- I. Quellenübersicht
- II. Quellenbeschreibungen
- III. Zur Abhängigkeit der Quellen
- IV. Fassungskonkordanz
- V. Zur Edition
- VI. Einzelanmerkungen

Abkürzungen / Literatur

Bibliothekssiglen

- D-B Staatsbibliothek zu Berlin – Kulturbesitz
- D-Gs Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- D-Hs Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg

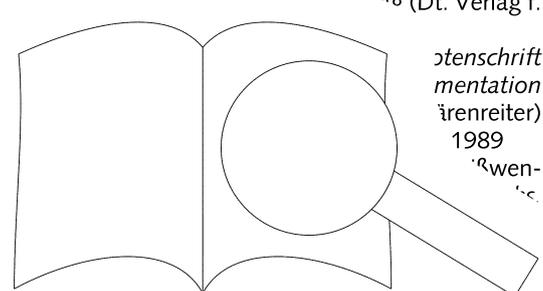
Personen

- CGM Christian Glöckner
- CPEB Carl Philipp Emanuel Bach
- GFH Georg Friedrich Bach
- JCFB Johann Christian Bach
- JHB Johann Heinrich Bachmann
- JMS Johannes Matthes
- JNB Johann Nikolaus Bachmann
- JSB Johann Sebastian Bach

Literatur

- Beißwenger: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (= *Catalogus musicus*, Bd. 13), Kassel etc. (Bärenreiter) 1992
- Bach-Jahrbuch
- Bach-Dokumente II Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Hg.): *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750* (= *Bach-Dokumente*, Bd. 2), Kassel etc. (Bärenreiter) 1969
- Dreyfus Laurence Dreyfus: *Bach's Group. Players and Practices in his Works* (= *Studies in the History of Music*, Bd. 3) Cambridge/ Mass. (Harvard Press) 1987
- Dürr Chr Alfred Dürr: *Zur Chronologie der Vokalwerke Bachs* (Nachträge) 1957, Kassel
- Dürr St II ders.: *Stimmenwerke Johann Sebastian Bachs*, Bd. 2, Kassel 1950
- Dürr 1949/50 ders.: *Die Passionen Johann Sebastian Bachs*, Bd. 1, Kassel 1949
- Frederichs *Das Verhältnis von Johann Sebastian Bachs Markspassionen zu den Passionen Johann Matthesens und Matthäus Passionsgeschichte sowie deren literarischen und musikalischen Quellen* (= *Musikwissenschaftliche Arbeiten*, Bd. 9), München etc. (Katzschner) 1975
- Glöckner 1975 Andreas Glöckner: *Bach and the Passion Music of His Contemporaries*, in: *The Musical Times* (116, Nr. 1589, Juli 1975), S. 613–616
- Glöckner 1977 ders.: *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, in: *Bach Jahrbuch* 1977, S. 75–119

- Glöckner 1995 Andreas Glöckner: *Die Kantaten und die Markus-Passion Reinhard Keisers*, in: *Das Bach-Jahrbuch* 1995, S. 257–264
- Heller 1990 (Hg. K. Heller, J. Schulze), Köln (Studio) 1995, S. 257–264
- Händel 1965/66 ders.: „vermutlich der Music wegen“ in die Kirche gekommen. Leipziger Passionsaufführungen im 18. Jahrhundert“, in: *Bach Magazin* 15 (2010), S. 20–25. Hallische Händel-Ausgabe
- Händel 1965/66 *Georg Friedrich Händel. Passion nach Barthold Heinrich Brockes*, HHA, Serie I, Bd. 7, (Hg. Felix Schroeder), Leipzig (Dt. Verlag f. Musik) 1965 (Notenband) und 1966 (krit. Bericht)
- Kobayashi Chr Yoshitake Kobayashi: *Zur Chronologie der Spätwerke Bachs*, in: *Bach Jahrbuch* 1995, S. 20–25. ders.: *Quellenkunde zur Chronologie der Werke Bachs*, in: *Das Bach-Jahrbuch* 1995, S. 20–25. (Studio) 1995
- Kobayashi 1995 ders.: *Quellenkunde zur Chronologie der Werke Bachs*, in: *Das Bach-Jahrbuch* 1995, S. 20–25. (Studio) 1995
- Kremer 1997 Joachim Kremer: *Einleitung zur Oper* (1774), in: *Die Musikgeschichte der Neuzeit*. Musikgeschichte der Neuzeit, Bd. 1), Hamburg
- Kümmeler 1970 *Katalog der Sammlung* (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 18), Kassel etc. (Bärenreiter) 1970
- Melamed und Reginald L. Sanborn 1999 R. Melamed und Reginald L. Sanborn: *Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspassion*, in: *Bach Jahrbuch* 1999, S. 35–50
- Neue Bach-Ausgabe *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 9: *Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen*, Notenband (Kirsten Beißwenger), Kassel etc. (Bärenreiter) 2000 und Kritischer Bericht, mit einem Bericht über Johann Sebastian Bach ehemals zugeschriebene Werke, (Kirsten Beißwenger), Kassel etc. (Bärenreiter) 2000, darin S. 81–109 (zur Markus-Passion in ihren drei von JSB musizierten Fassungen).
- NBA IX/1 Wiso Weiß (unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi): *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* 2 Teilbände, Kassel (Bärenreiter) (Dt. Verlag f. Musik) 1989
- NBA IX/2 *Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* 2 Teilbände, Kassel (Bärenreiter) (Dt. Verlag f. Musik) 1989
- NBA IX/3 *Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften* 2 Teilbände, Kassel (Bärenreiter) (Dt. Verlag f. Musik) 1989
- Petzoldt *Die Musik Johann Sebastian Bachs*, Bd. 4–1739), Düsseldorf 1950



II. Quellenbeschreibungen

A1. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *N. Mus. ms. 468*. Bezifferte Cembalostimme zum Pasticcio. Titelblatt (rastriert, von JCFB beschriftet): „CEMBALO“ (zu weiteren, spätere Eintragungen s.u.)

10 Blätter (34,5 x 21–21,5 cm); Schreiber: JCFB (Noten [alles außer f. 5v], Worttexte, Überschriften), Anonymus L 130⁵ (f. 5v; außer Bezifferung), JSB (Bezifferung und einige Korrekturen); Datierung: ca. 1747; Wasserzeichen: a) ICF doppelstrichig; b) stilisierter Tannenbaum mit Zierwerk (auf Steg) = NBA IX/1 Nr. 20 (bisher singulär in der Literatur).

Quellen); Provenienz: JSB – ? – Wilhelm Rust? – Friedrich Martin, Weimar – Alfred Thiele.

– Bernhard Thiele – Antiquariat Stargardt (log 639, 1987, Nr. 56). Seit 1987 in D-B Mus. ms. Bach St 111.

Die Quelle wurde mehrfach beschrieben, in Glöckner BJ 1977, S. 89ff. (dort z. B. Anprovenienz), dann ausführlich in Beif. 1/8f. und NBA II/9, Krit. Bericht, S. 10f.

JCFB notiert in den Rezipienten ein nicht textiertes Orientierungswort (wie Instrumentalstimme), das die Vaterstimme enthält.

Mitunter unterbleibt dieses zwar, meist, wenn es sich um Accompaniment handelt, die nicht ausschließlich Instrumentalstimmen sind, manchmal vermutlich auch a)

Eintragungen von der Hand Wilhelm Rusts, „Cembalo-Passion I angeblich von I. R. Keiser“ und „NB enthält 6 Arien aus der I. Brockes-Passion / Paßion I von I. Händel.“ Im Notentext selbst identifizierte Rust sechs Titel der eingeschobenen Arien aus Händels *Brockes-Passion*. Die transponierte siebte Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ (f. 7r) wurde von Rust übersehen.

Dass Wilhelm Rust, dem Herausgeber der Bachausgabe, mehr als nur diese eine Stimme und Cembalo aus dem Bach'schen Aufführungsmaterial vorlag, ist wahrscheinlich; auch weiß man nicht, welche vordringenden Zwischenbesitzer waren.

Choral „So gehst du nun, mein Jesu“ (Stimmf. Sopran II.) mit der Beischreibung „Sopran II.“ mit der Beischreibung unvollständig überlieferten (handschriftlich überliefert).

(Archiv Leipzig, Go. S. 220) und damit einen Zusammenhang, dass die Überlieferung der Zeitpunkte unvollständig war.

Zur Datierung: Die Datierung mit dem Aufführungsjahr 1743/48⁶ angeht, wesentlichen aus zwei Faktoren: Die Aufführungskalender Johann Sebastian Bachs, welche weitere Aspekte lassen sich zur engeren dieses Zeitraums hinzuziehen:

1. **Das Alter des Schreibers:** Geboren am 21.6.1732 wäre JCFB im Frühjahr 1743 erst zehn Jahre alt gewesen. Die

Datierung scheint – im Vergleich mit anderen Abschriften sowie Autographen – früh angesetzt. Wenn man zudem die

Vergleich heranzieht, ist fest, dass Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel erst ab Mitte der 1740er Jahre die Stimmen für Kantatenaufführungen

schrieben. Unter den weiteren namentlich bekannten Bachs gibt es keinen, für den eine Autographenausschreibung vor dem 13. Lebensjahr

bezeugbar ist. Von einer Aufführung des Pasticcio im Jahr 1743 wäre JCFB erst 12 Jahre alt gewesen – ist daher auszuschließen.

Ein Vergleich mit anderen Abschriften sowie Autographen JCFBs: Die Schriftformen in A1 sind zwar etwas ungleichmäßig, zeigen insgesamt aber das

stimmige eines jugendlichen Schreibers, der schon Erfahrung als Notenschreiber mitbringt. Vom Vater sind Korrekturen im Notentext zu sehen (z. B. die

Stimme A1 gehört sicher nicht zu den Arbeiten, die JCFB für den Vater

Vergleich zu JCFBs nicht datiert. A-Dur-Messe BWV 234 (D-B Mus. ms. Bach St 111), die

ähnlich; diese zeigt wesentlich mehr Züge als A1 und enthält über

deutliche Züge des Vaters, dürfte daher um ein Jahrzehnt als A1. Offenbar handelt es sich um die erste Kopistenarbeit

Ein Beleg für die Schriftformen JCFBs, bevor dieser in die D-B Mus. ms. Bach St 111),

1749 musizierte Johannes-Bach, die aus A1 vertrauten, weisen Züge, auch wenn immer

deutlich im Noten- und Worttext erkennbar. Sohn schrieb in St 111 sowohl Noten als auch

Wörter, der Vater unternahm jedoch eine gründliche Kontrolle von Noten und Ziffern – zumindest im Vordergrund der Stimme. Der Schriftunterschied von Vater und Sohn zeigt sich hier sehr gut, denn JSB korrigiert die Ziffern und trägt nachträglich welche ein. Es ergibt sich aus den herangezogenen Parallelquellen nun eine zeitliche Einschränkung der Datierung von A1 auf etwa 1746–1748.

3. **Der Aufführungskalender von JSB:** Der Kalender weist in den Jahren zwischen 1742 (Matthäus-Passion) und 1748 bzw. 1749 (Johannes-Passion)⁸ Lücken für die seit 1721 obligatorische Passionsmusik an Karfreitag auf. Nach

5 Nach NB 1743/48
6 Kobaya
7 Vergleich Textbar sich nicht vgl. An-
8 Falls es wäre die

Datierung scheint – im Vergleich mit anderen Abschriften sowie Autographen – früh angesetzt. Wenn man zudem die

Ein Vergleich mit anderen Abschriften sowie Autographen JCFBs: Die Schriftformen in A1 sind zwar etwas ungleichmäßig, zeigen insgesamt aber das

stimmige eines jugendlichen Schreibers, der schon Erfahrung als Notenschreiber mitbringt. Vom Vater sind

Korrekturen im Notentext zu sehen (z. B. die Stimme A1 gehört sicher nicht zu den

Arbeiten, die JCFB für den Vater

Vergleich zu JCFBs nicht datiert. A-Dur-Messe BWV 234 (D-B Mus. ms. Bach St 111), die

ähnlich; diese zeigt wesentlich mehr Züge als A1 und enthält über

deutliche Züge des Vaters, dürfte daher um ein Jahrzehnt als A1. Offenbar handelt es sich um die erste

Kopistenarbeit

Ein Beleg für die Schriftformen JCFBs, bevor dieser in die D-B Mus. ms. Bach St 111),

1749 musizierte Johannes-Bach, die aus A1 vertrauten, weisen Züge, auch wenn immer

deutlich im Noten- und Worttext erkennbar. Sohn schrieb in St 111 sowohl Noten als auch

Wörter, der Vater unternahm jedoch eine gründliche Kontrolle von Noten und Ziffern – zumindest im Vordergrund

der Stimme. Der Schriftunterschied von Vater und Sohn zeigt sich hier sehr gut, denn JSB korrigiert die

Ziffern und trägt nachträglich welche ein. Es ergibt sich aus den herangezogenen Parallelquellen nun

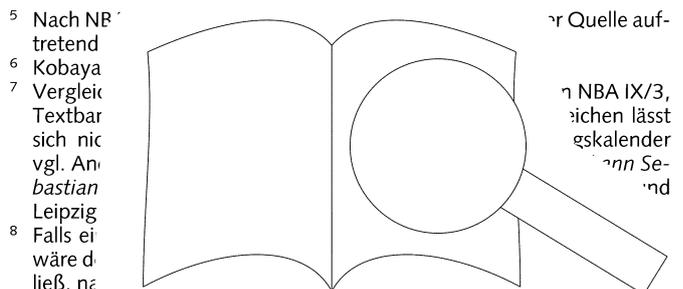
eine zeitliche Einschränkung der Datierung von A1 auf etwa 1746–1748.

3. **Der Aufführungskalender von JSB:** Der Kalender weist in den Jahren zwischen 1742 (Matthäus-Passion) und

1748 bzw. 1749 (Johannes-Passion)⁸ Lücken für die seit 1721 obligatorische Passionsmusik an Karfreitag auf. Nach

5 Nach NB 1743/48
6 Kobaya
7 Vergleich Textbar sich nicht vgl. An-
8 Falls es wäre die

Quelle auf-
NBA IX/3,
sichen lässt
skalender
ann Se-
nd



Quelle auf-
NBA IX/3,
sichen lässt
skalender
ann Se-
nd

neuesten Forschungen fand 1744 eine Aufführung der Markus-Passion BWV 247 in der Thomaskirche statt,⁹ sodass sich der mögliche Aufführungstermin unter Berücksichtigung der bisherigen Argumente jetzt auf 1746–1748/1749 eingrenzen lässt.

1742	Thomaskirche	Matthäus-Passion BWV 244
1743	Nikolaikirche	
1744	Thomaskirche	Markus-Passion BWV 247
1745	Nikolaikirche	
1746	Thomaskirche	
1747	Nikolaikirche	
1748	Thomaskirche	Johannes-Passion BWV 245
1749	Nikolaikirche	Johannes-Passion BWV 245

4. *Der Aufführungsort:* Wenn man bei der Aufführung in Leipzig bei der großen Vesperritual ein stetes Abwechseln von Thomas- und Nikolaikirche gab, und dass Bachs erste Leipziger Aufführung der Markus-Passion von „Kaiser“ 1728 stattfand, deren Chorpore offeriert wurde, ist es plausibel, dass die Aufführung des Pastors Bachs – als kleinbesetzter Passion – entweder in der Nikolaikirche stattgefunden hat oder in der Thomaskirche.¹⁰ Das Argument spricht somit für eine weitere Datierung der Quelle A1 ins Jahr 1746–1748/1749, die die Aufführung turnusgemäß in der Thomaskirche stattfand.

4.1. Die Beifferung der Stimme A1

Die Beifferung der Stimme A1 betrifft, so ist die Zuweisung an JSB erst in jüngerer Zeit erfolgt. War 1988 lediglich von einer Revision der Stimme durch JSB die Rede (Kobayashi Chr, S. 54), so wird die Beifferung 1989 erstmals JSB zugewiesen (NBA IX/2, S. 215).¹² Da vergleichende Schriftuntersuchungen für Beifferungen bisher nicht vorliegen, scheint ein Exkurs zu dieser Thematik ratsam, zumal es für die Quellenbewertung und die in vielen Details von B9 (= Cembalostimmensatzes, s.u.) abweichende Beifferung von A1 vom vermuteten Urheber der Passion her von dessen noch in der Ausgabe A1 stammt.

Ein detaillierter Schriftvergleich der Beifferungen in A1 (autographe Cembalostimme) mit den Beifferungen in B9 (JCFB, um/nach 1748) und D9 (Kobayashi, um/nach 1748) zeigt, dass die Beifferung in A1 sehr gleichmäßig ist, was die Zuweisung an JSB bestätigt.

Die Beifferung in A1 zeigt sich, dass die Handschrift in St 274 insgesamt ungleichmäßig ist, was die Zuweisung an JSB bestätigt. Die Beifferungen in A1 abweicht; zudem sind sie in Kombination mit anderen Ziffern (z.B. als „4 3“ und „7 6“) bei JSB verbunden. Gerade das ist aber ein Merkmal der meisten Kombinationen im Schriftbild von A1: „4 3“ als „4 3“ und „7 6“ (bzw. Sept mit alterierter Sext) oft als „7 6“.

Die „2“ ist in A1 (etwa 1748) gezeichnet, was die Zuweisung an JSB bestätigt. Die Ziffernkompositionen sind (etwa 1748), dann zeigt sich die von St 274 abweichende Form der Ziffern, was die Zuweisung an JSB bestätigt. In der *Mus. ms. 17155/16* ablesen: „4 3“ in Leipzig, die Ziffern recht weit auseinanderstehend, die „liegende“ „2“ in A1 und die Ligatur von „4 3“ als „7 6“.

4. *Auflösungszeichen:* Ein prägnantes Merkmal für die Unterscheidung der Schrift JSBs von JCFBs Ziffern ist das Auflösungszeichen. Alle in Beifferung (und Notentext) von JSB stammenden Leipziger Quellen zeigen ein „geschlossenes“ und als zwei ineinander verhakte Striche bezeichnetes Auflösungszeichen: \int . JSB schreibt das Auflösungszeichen in „offener“ Form mit einem kleinen Haken nach rechts: \int . Manchmal reicht der Haken rechts über den vertikalen Strich und schneidet ihn. Im Notentext verwendet JSB das geschlossene Auflösungszeichen, während JCFB das offene (von JSB) verwendet.

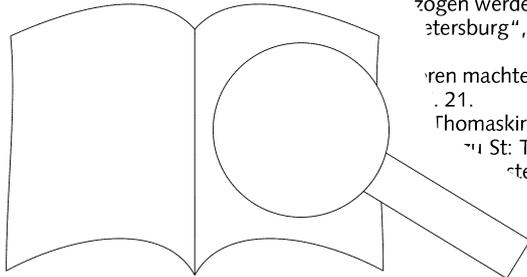
3. *„Tasto solo“-Vermerke:* Die Vermerke „tasto solo“ in A1 zeigt sich in mindestens vier Einträgen stimmig überein, die man aus *Mus. ms. 17155/16* (insbesondere Verwendungsstellen) entnehmen kann. In A1 ist die Schreibweise der Vermerke in A1 weichere als in B9, was die Zuweisung an JSB bestätigt. Hierbei handelt es sich um einen Nachtrag von JCFB.

Die Beifferung in der Beifferung von A1 festgelegt, was die Zuweisung an JSB bestätigt. Die Beifferungen stimmen überein.

Dem Schriftvergleich aller gesicherten bzw. ungesicherten Beifferungen JSBs der 2. Hälfte der 1740er Jahre mit allen Beifferungen von JCFB, darunter die hier nicht herangezogenen Ziffern aus St 111 (Johannes-Passion, s.o.) aus dessen Leipziger Zeit, ist sicher, dass der Vater die Beifferung von A1 vorgenommen hat. Das Schriftbild in A1 zeigt, dass im Noten- und Worttext noch verschiedene Schriftformen ausprobiert werden, die Beifferung jedoch sehr gleichmäßig und flüssig geschriebene Formen zeigt.

de“, in: BJ 1997, S. 7–50, insbes. S. 49). In zwei Empfehlungsschreiben, die Bach 1749 für Bammler schrieb, wird eine solche Tätigkeit aber nicht erwähnt (ebenda, S. 38–41; vgl. auch Andreas Glöckner, „Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig – Neue Dokumente“, in: BJ 2008, S. 5–10).

9 Taubert, *op. cit.*, S. 290.
 10 Autograph, *op. cit.*, S. 290.
 11 Siehe Kobayashi, *op. cit.*, S. 290.
 12 Die Beifferung der Zeichnung ist in der Originalhandschrift zu sehen.



A2. Privatbesitz.¹⁵ J. S. Bachs Abschrift einer Fagottstimme zur Händel-Arie „Was Wunder, dass der Sonnen Pracht“ für das Pasticcio.

1 halbes Blatt, undeutliches WZ, Kopftitel: „Bassono 1“, davor ergänzt: „Aria. Nach denen Worten“, dahinter ergänzt: „Biß um die neunde Stunde“.

Diese Stimme zeigt gegenüber **D** zusätzliche Artikulationsbögen und Verzierungen (wie üblich bei originalem Bachschen Aufführungsmaterial im Vergleich zu den Vorlage-Partituren). Der Notentext stimmt mit **D** überein.

Verschollen sind von dem Pasticcio-Originalstimmen der 1740er Jahre also seit spätestens Ende des 18. Jahrhunderts (s.u. Quelle **H**) mindestens folgende vier Singstimmen (und wahrscheinlich zur Sopranstimme für Petrus und Pilatus, vgl. **C** Sopranstimme für Judas und den Hohepriester), Violino I/II, Viola I/II und ein unbenanntes Continuo (etwa für Violoncello), Fagott („Bassunder“). Dass auch eine Orgel mit der Orgel, für welche eine transponierte Stimme fehlt, wahrscheinlich.¹⁶

B und **C**. Staatsbibliothek Bonn, Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. 1*. Die Weimarer Markus-Passion aus J. S. Bachs Besitz. Titelumsetzung: „Aria I secundum Matthaeum.“; darüber: [von G. Poelchau?] | á 5 Strom. 4 V. (Schreiber: Christian Gottlob Meißner.“ (Schreiber: Christian Gottlob Meißner, späterer Eintrag mit Bleistift: „Diese Partitur der Hand I Joh. Sebast. Bachs.“; Eintrag unten: „Sehr rar. I aus Em. Bachs Nachlaße I GPu.“ (G. Poelchau, undeutliches WZ; Format: 30,5 x 23,5 cm; Provenienz: JSB – CPEB¹⁷ – Georg Poelchau.¹⁸ Seit 1841 in D-B. Unter der obenstehenden Signatur finden sich Stimmen aus mindestens zwei Aufführungsschichten: die Weimarer Quellen (**B**) und die Leipziger Quellen (**C**).

B. 9 Stimmen. Stimmensatz Markus-Passion, Weimar, 1710–1712.¹⁹

Schreiber: JSB, Johann Martin Schubart, JMS²⁰, Anonymus W3²¹; Format: 34 x 24 cm; Wasserzeichen: a) P in gabelüberhöhtem Feld, b) Doppelstrichig (auf Steg) (= NB²²)

B1. „Soprano. Passio secunda“ (3 Blätter, JSB); enthält auch Arien, Ariensätze, Arien und Tutti-Sätze

B2. „Alto“ (2 Blätter, JSB); enthält auch Arien, Ariensätze, Arien und Tutti-Sätze

B3. „Tenore“ (5 Blätter, JSB); enthält auch Arien, Ariensätze, Arien und Tutti-Sätze

B4. „Basso“ (2 Blätter, JSB); enthält auch Arien und Ariensätze

B6. „Continuo“ (3 Blätter, Anonymus W3, JSB)

B7. „Violino I“ (2 Blätter, JMS, JSB), im Altschlüssel

B8. „Violino II“ (2 Blätter, Anonymus W3, JSB), im Tenorschlüssel

B9. „Cembalo.“ (6 Blätter, JMS, JSB)

Nach diesem vermöglichen überlieferten Stimmensatz erschien die Weimarer Markus-Passion in der Weimarer Ausgabe.

C. 6 Stimmen. Stimmensatz Markus-Passion. Leipzig 1726. Schreiber: JSB, Johann Martin Schubart, JMS²⁰, Anonymus W3²¹; Format: 34 x 24 cm; Wasserzeichen: a) Schreitender Mann (NB²²), b) IAI in Schrifttafel (= NBA IX/1 Nr. 6)

C1. „Soprano“ (2 Blätter, JHB, JSB); enthält auch Arien, Ariensätze, Arien und Tutti-Sätze

C2. „Alto“ (2 Blätter, JHB, JSB); enthält Stimmen Kriegsknecht, Hauptmann, Arien und Tutti-Sätze

C3. „Tenore“ (5 Blätter, JHB, JSB); enthält Ariensätze, Aria (T) „Weiß ich nicht“ (eingeklammert), Ariensätze (eingeklammert), Ariensätze (rasiert)

C4. „Tenore Petrus et Pilatus“ (1 Blatt, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C5. „Basso“ (2 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C6. „Continuo“ (3 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C7. „Violino I“ (2 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C8. „Violino II“ (2 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C9. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C10. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C11. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C12. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C13. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C14. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C15. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C16. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C17. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C18. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

C19. „Cembalo“ (6 Blätter, JSB); enthält Ariensätze (rasiert)

F. Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, *Cod. Ms. 8° phil. 84e: Keiser 1*. Partiturabschrift der Markus-Passion als dreiteilige Pasticcio-Fassung mit Werken aus zwei Passionsoratorien-Drucken R. Keisers.

Eingefügt sind drei Arien aus Reinhard Keisers *Brockes-Passion*, welche dem Druck *Auserlesene SOLILOQUIA, Aus dem ... ORATORIO, genandt Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende JESU* (Hamburg 1714) entnommen sind³², und vier dem Druck *Seelige Erlösungs-Gedancken Aus dem ORATORIO Der verurtheilt und gekreuzigte Jesus ...* (Hamburg 1715) entnommene Sätze, ebenfalls von Keiser.³³ Umfang: 36 Blätter (21 x 24 cm); Schreiber: zwei unbekannte, sonst nicht bekannte Schreiber; Wasserzeichen: a) Springen b) Buchstaben SW; Datierung: nach 1715; Provenienz: Bösenrode aus der früheren Grafschaft Schwarzburg (Thüringen)

Über die Existenz, Zusammensetzung und Herkunft aus einem umfangreichen Handschriftenbestand ist vornehmlich mit Kirchenmusik hat er ausführlich berichtet.³⁴

G. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, *A/7000*. Druck Markus-Passion 1707.

Titelblatt: „PAS... STI I Secundum Marcum I In I Hiesig... I Dominica Palmarum I abgesehen... I Direct. Mus. Instrum. Ham... I ölkers am Dohm I 1707.“

Für die Herkunft des Textes innerhalb eines Konvoluts mit Texten zur Hamburger Kirchenmusik hingewiesen (Melchior Sander) und die Autorschaft Reinhard Keisers für die Musik der Markus-Passion in Frage gestellt. Die frühe Datierung (1707) und eine Aufführung im Dom lassen sich in dieser Konstellation nicht mit Keisers Hamburger Schaffen dieser Zeit in Einklang bringen, so die Theoretiker. Als Komponist vermuten sie stattdessen den Titel genannten Friedrich Nicolaus Brauns, doch wird eine Autorschaft von Gottfried Keiser (Reinhard Keisers Vater) in Erwägung gezogen.

Eine weitere Aufführung dieses Werkes wird durch einen zweiten Textdruck in der Hamburger Sammlung belegt.

H. Staatsbibliothek zu Berlin, *N. Mus. ms. 10624*. Partiturabschrift der Markus-Passion, ca. 1880–1892.³⁵

57 Blätter + 14 Seiten. Unterschiede zu den anderen Fassungen (A1, B und C) sind geringfügig. Schreiber: Wilhelm Rust; Provenienz: Weimar. Besitzer: Martin Weimar – Alfred Thiele. Herkunft: Antiquariat Stargardt, Meiningen.

Der Text entstammt dem Ev. St. Marcus. I Aus J. S. Bachs vollständig geschriebenen Stimmen I in der Partitur von Wilhelm Rust, Cantor zu St. Thoma. I Komponist?“

Der Text zufolge benutzte Rust die Weimarer Stimmen als Vorlage und notierte Abweichungen gegenüber den Leipziger Vokalstimmen (C) sowie die Einschübe und ersetzten Nummern der Cembalostimme (A1).

Auf S. 15 von H [betont] Note]: „Übergang nach Es in Em. B... meint ist die Cembalostimmen von... notiert Rust zum Choral „Was mein...“ der Choral fehlt in der Em. Bach'sch... eine Arie von Händel aus der Brockes-Passion... i. g moll“ [= Nr. 5 „Sünder, schaut mich an...“]³⁷.

Die Partiturabschrift und der Textbeilage geht her von den Stimmensätzen von A und C wahrheitsgemäß Ende des 19. Jahrhunderts einige (bzw. alle) Stimmen fehlten.

Es ist sodann u.a. hervor, dass der Titelumschlag der Partitur ursprünglich zu anderen Stimmen gehören könnte; aus diesem Grund stellt er die Zuweisung an Reinhard Keiser generell in Frage. Die Korrekturen von „Matthaeum“ in „Marcum“ (s. Titelblatt B) und die Umkehrung der Stimmen zu diesem Umschlag sind hypothetisch. Die Datierung der Quelle ist ebenfalls angezweifelt und der Vorzug „1720“ der Vorzug gegeben. Rust hat eine Quellenbeschreibung mit Wasserzeichen und Schreiber.

Für den Choral „O hilf, Gottes Güte preisen“ (Leipziger Fassung von 1715) ist die Existenz einer verschollenen Quelle in Frage gestellt.

Deutsche⁴⁰ Fassung der Markus-Passion

I. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, *A/7000*. Druck Markus-Passion 1707. Partiturabschrift der *Brockes-Passion* (21 x 24 cm); unbekannter Schreiber; Wasserzeichen: a) Springen b) Buchstaben SW; Datierung (Schluss-Decbr. a[nn]o. 1724.“, davor ein unbekannter Name, vielleicht „Greber“ – Provenienz: „Greber“? – „F. Detleffs“ – Meiningen. Besitzer: J. Ludwig Römer, Braunschweig – Friedland. Seit 1875 im Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

Titelblatt: „Der I Für die Sünde der Welt I Gemarterter und sterbende I JESUS. I Musicalisch verfertigt, I von dem I weltberühmten I Capell=Meister I Sig: Georg Friedrich Händel I etzo in London.“; darunter ein Besitzereintrag:

„Nehmt mich mit“, „Dein Bärenherz ist felsenhart“ und „Brich, brüllender Abgrund“.

„Herr, schließe mich in dein Gedächtnis ein“ (Arioso), „Wahrlich, ich sage dir“ (Recit.), „Ich bin zum Himmel eingeladen“ (Aria) und „Aus Liebe ist Gott Mensch geworden“ (Aria).

„Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 19 (1962), S. 29–316.

Die Datierung des Textes ist unklar, da die Partitur maskantor in Leipzig gedruckt ist.

„Marcus“ (S. 41 und 42) ist leider unvollständig.

Vergleiche die Partitur mit der von Rust (S. 41) und die Er Brockes-Passion (S. 41).

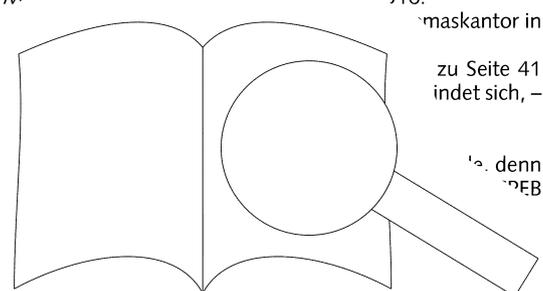
Siehe die Partitur von Rust (S. 41) und die Er Brockes-Passion (S. 41).

Die Er Brockes-Passion (S. 41) ist die Vorlage für die Weimarer Stimmen (S. 41).

Die Er Brockes-Passion (S. 41) ist die Vorlage für die Weimarer Stimmen (S. 41).

Die Er Brockes-Passion (S. 41) ist die Vorlage für die Weimarer Stimmen (S. 41).

Die Er Brockes-Passion (S. 41) ist die Vorlage für die Weimarer Stimmen (S. 41).



„Hujus Libri pohsehsor F. Detleffs“; ein früherer Eintrag wurde ausgeschnitten. Zahlreiche weitere Eintragungen Chrysanders auf der Rückseite des Titelblatts und im Notentext, die auf eine Kollationierung mit den Quellen **D** und **K** hindeuten, deren Titel und hs. Eintragungen im Notentext notiert sind.⁴² Die Abschrift ist nicht beziffert.

J. Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg, MC/48. Partiturabschrift der *Brockes-Passion*. Kopftitel: „HW Stolze I.N.J. di Monsieur I Händel“ oben: „XVI, 12“, darunter „Symphonia Staccato I“ unter Titel: „Der für die Sünden der Welt gemarterte, sterbende Jesus. Passion v. Brockes. I Ge[org]“ [Eintrag 19./20. Jahrhundert] Partitur, 51 Blätter (21,5 x 36 cm); unbeschnitten; Datierung: um 1762; Provenienz: Georg Christoph Stolze⁴⁴, Erfurt – Georg Christoph Stolze (1717–1830) – Heinrich Wilhelm Stolze (1718–1818) – Friedrich Chrysander. Seit 1875 im Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Die Quelle enthält 12 Stimmen und ist gelegentlich beziffert.

K. Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 9. Partiturabschrift der *Brockes-Passion*. Alter: 18. Jahrhundert. Einband (Buchrücken-Etikett): „Händel DIE Sünde d. Welt I gemart: JESU“ (Rechtsinnenseite, oben links: „Georg Poellner: 2924.“, darunter aktuelle Signatur: „1792“); 32 Blätter (32,5 x 20–21 cm nicht beschnitten); handschriftlicher Schreiber; Wasserzeichen: ES (im Falz); Vorsatzbogen: kleines Monogramm LD in Zierschild (vgl. Kümmerling Bok, WZ 484); Datierung: ca. 1. Hälfte 18. Jahrhundert; Titelblatt (Vorsatzbogen, 2. Blatt, r. paginiert): „Der sterbende Jesus I nach I der Poesie H. Brockes I und nach I der musicalischen Composition G. F. Hendel“ (darunter Zierschleife); oben links: „für die Sünde der Welt gemarterte Jesus“ [Foliennummer trägt oben rechts: „73.10.261.“ (Bleistift), unten links: „68 B“ (Tinte). Auf der Rückseite befindet sich eine Auflistung der Besetzung (von oben nach unten: Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel).⁴⁶ Die Quelle wird weder in der Edition noch bei Frederichs erwähnt.

III. Zur Abhängigkeit

Zur Abhängigkeit der Partiturabschriften voneinander: Wie bereits bei den Quellen **D** und **K** festgestellt wurde,⁴⁷ hängen die Abschriften **J** und **K** direkt voneinander ab – mit **J** als Vorlage für **K**. Dies gilt nicht nur für die Vokalstimmen zu **J**, sondern auch für die instrumentalen Schreibversehen in **K**, die auf den Vokalstimmen (bzw. auf dem Vokalstimmentrag einer anderen Stimme) zurückzuführen sind. Dies liegt einer Partiturquelle hin.⁴⁸ So ist die Quelle **B** als auch für **C**. Gegen eine direkte Abhängigkeit der Vokalstimmen spricht auch, dass in **B** und **C** sich mehr artikulatorische Einzeichnungen finden, als in den entsprechenden Stimmen von **J** und **K**. Für die Annahme, dass ein Grundbestand der Markus-Passion in Form einer (heute verschollenen) Partitur aus

Bachs Besitz vorliegt (gegen) keine Gegenargumente finden lassen, so annehmen, dass Bach spätestens um 1726 die Partitur der Markus-Passion besaß. Diese Partitur noch in Leipzig um 1726 bei der Fertigstellung der ersten Fassung zur Verfügung stand. Nach dem Tod Bachs sind dann mutmaßlich sowohl die Partitur **A1** als auch die aus **C** ausgeschriebenen Stimmen entstanden. Für Quelle **A1** gilt, kann nicht eindeutig bezeugt werden. In den mit Quelle **B** bzw. **C** identischen Stimmen zeigt sich eine abweichende Bezifferung. Dies lässt sich durch folgende alternative Schlussfolgerungen zu:

1. JCFB transponierte den Notentext aus einer einen Ganzton tiefer notierten und bezifferten Bc-Stimme. JSB fügte Ziffern hinzu, weil eine Transposition teilweise auch die Bezifferungsschreibweise betrifft und nur von den Continuospielern ausgeführt werden konnte. Diese Annahme spricht, dass der Stimmverlauf in **A1** Oktav-Transpositionen nach oben.

2. JCFB lag eine unbezifferte Partitur vor. Aus dieser Partitur wurde die Orgelstimme und (in den Recitativen) die Continuo-Stimme im Notensystem, und JSB fügte die Ziffern hinzu. Diese Annahme spricht, dass sich bei der Transkription der Orgelstimme (etwa in der Orgelstimme) eine Verwechslung des Orientierungssystems oder über eine Verwechslung der Orgelstimme (etwa in der Orgelstimme) finden. Die Orgelstimme in **A1** (etwa in der Orgelstimme) muß beim Ausschreiben auf die Orgelstimme in **A1** (etwa in der Orgelstimme) seinlicher wäre eine weitere

Partiturquelle vor, die ihrerseits (etwa in der Orgelstimme) ein Leipziger Stimmenmaterials von JSB übernommen worden war, bei der also vielverschiedene Orgelstimme die Grundlage für die Orgelstimme bildete.

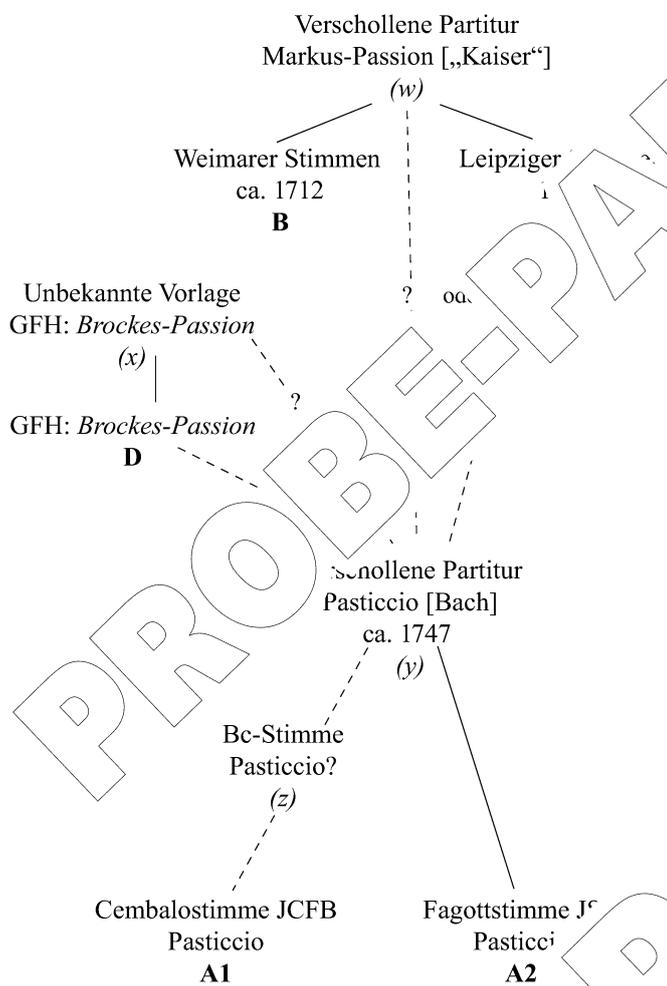
JSB schrieb die Cembalostimme aus einer Violoncello-Partitur ab. JSB schrieb die Cembalostimme aus einer Violoncello-Partitur ab. JSB fügte die Bezifferung hinzu.

Gar nicht zu beantworten ist die Frage, ob die oben angenommene (ältere) verschollene Partitur der Markus-Passion bei der Erstellung des Pasticcios noch als Vorlage benutzt wurde.

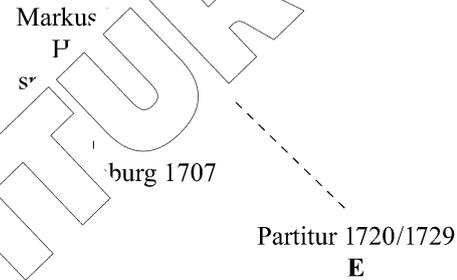
⁴² Sie dienten als Vorbereitung der Edition Chrysanders: *Passion nach B. H. Brockes* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, Bd. 15), Leipzig (Breitkopf & Härtel).

⁴³ Q
gE
44 Sik
45 Q
RI
46 Di
Pz
sc
47 Br
48 Ir
g
49 Z.
Zeichnung (A1 Oktave höher).
e HK); Beißwenzel (Schroeder).
Quelle E) und
der Brockes-Passion
-8.

Die Lesarten des heute vorhandenen Quellenmaterials sind weitgehend durch folgendes Stemma zu erklären. Es basiert teilweise auf Vermutungen (gestrichelte Linien). Ohne einen weiteren Quellenfund lassen sich diese Lücken vorerst nicht schließen.



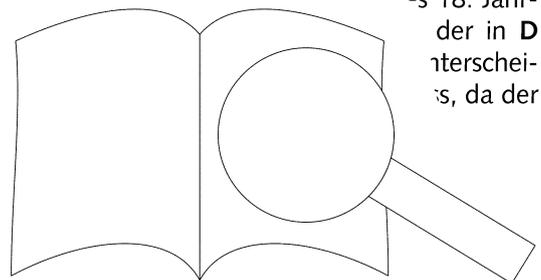
Zu den Vergleichsquellen E und F: Die als Vergleichsquellen heranzuziehen stehen in keiner direkten Verbindung zu den führten Bach-Quellen. Nichtsdestotrotz gleichen Grundbestand an Sätzen aus zwei Quellen. In beiden Fällen ein Pasticcio. Die Versionen in E und F sind somit vermutlich von der gleichen Vorlage oder Quelle verbunden. Da aber keine weiteren Informationen vorliegen, ist ein genauer Nachweis schwierig. Die Quellen E und F weichen gegenüber dem Hamburger Text ab, so dass man auch bei diesen Quellen ein Pasticcio sprechen kann. Mit dem Textdruck von 1707 stellt der Textdruck (G) das früheste Ergebnis der Markus-Passion dar. Da er nur den Grundbestand aller späteren Pasticcio-Fassungen zeigt, ist hier eine Urfassung der Markus-Passion zu vermuten:



...gigkeit der *Brockes-Passion*-Arien: ... BA II/9, S. 108 aufgestellte Behauptung einer kausally ausschließenden Abhängigkeit der Quelle A1 von Quelle D ist aus den dort vorgebrachten philologischen Gründen nicht aufrecht zu erhalten. Der in D – gegenüber Handels originaler Fassung – veränderte Beginn der Arie „Erwäg, ergrimme“ (9.) stellt vermutlich eine Bearbeitung Bachs dar, die in der Maßgabe, die Sängerisch anspruchsvoll ist, ein einziges Ton (T. 9) bei fehlender Sprechend zu gestalten. Während einer Aufführung durch professionelle (Gänsemarkt-Oper) rechnete man auf diesem Ton eine reiche Verzierung. Bach in Leipzig Ende des 17. Jahrhunderts bzw. studentische Aufführungen, die diese Mittel (noch) nicht kannten. Die Datierung der Aufführung +6/1747 begonnen und ... (s. Anm. 8 und 28) zu Ende ... man damit als *Termin* ... und Aufführung der Pasticcio. Hierbei ist jedoch Vorsicht

... lang – also ca. von vor 1746/47 bis 1748 – eine Vorlage für seine Aufführung gehabt haben (etwa leihweise), dann das Aufführungsmaterial genauso gut nach der Partitur erstellt worden sein. Hierbei muss man davon ausgehen, dass Vorlage und Quelle D weitestgehend übereingestimmt haben. Die Pasticcio-Stimme A1 misst die Abschrift nach D jedenfalls keineswegs aus. Dass beides – Abschrift der Stimme A1 von D und Erstellen der Pasticcio-Fassung – in einem zeitlichen Zusammenhang zu sehen sind, ist wahrscheinlich. Die Abweichungen, die gerade in den fünf von JNB abgeschrieben Handel-Arien zu finden sind, gehen zum Teil auf das Konto eines Schreibers, der zwar als sogenannter später Hauptschreiber viele Kopistendienste für Bach erledigte, trotzdem aber nicht immer sehr zuverlässig abgeschrieben hat.⁵⁰

Unter den deutschen Vergleichsquellen I und J entsprechen die ... des 18. Jahrhunderts überliefert. Der in D unterscheidet sich, da der



⁵⁰ Zu JNE ... zu des ... führun ... Magnin. (Druck in Vorbereitung).

Quelle I:



Quellen D, J:



Die in K überprüften Lesarten unterscheiden sich von denen Bachs in D und tendieren eher zu I. Vermutlich gehören beide Quellen einem norddeutschen Überlieferungskreis an, von dem sich D und J unterscheiden.

IV. Fassungskonkordanz

Eine konkordante Darstellung der verschiedenen Fassungen der Markus-Passion ist bereits vielfach erschienen, zuerst von Glöckner 1977 (nur Versionen A, B, C und E), erstmalig mit der Harmonisierung Quelle G bei Melamed/Sanders, S. 37f. Zwischen Quellen B und G und einem H. Bourger Textdruck) und S. 42f. (Quelle E). Zuletzt, jedoch ohne Berücksichtigung des Textbuches, im Krit. Bericht zu NBA II/9 (1999) (Vergleich Quellen A, B, C, E, F, G), worauf verwiesen werden kann.

V. Zur Edition

Die Edition des Continuo und der Bezifferung in der ersten Fassung. Für das erste Fagott in der Arie „Die Sonne der Sonnen Pracht“ wurde Quelle A2 herangezogen. Alle weiteren Instrumentalstimmen folgen den Fassungen der Markus-Passion – den Lesarten der Vokalstimmen (B). Bei den Vokalstimmen bilden die Lesarten der Stimmen (C) die Hauptquelle. Bei fehlerhaft überlieferten Lesarten dieser Stimmen wurden die Lesarten der Weimarer Vokalstimmen herangezogen (dies wird in solchen Fällen aber ausdrücklich vermerkt); die in der fehlenden Alto-Stimme für Judas und den Hohepriester nach B2 ergänzt.

Die Lesarten der Händel-Arien folgen in der Edition, außer dem Continuo – wo ebenfalls A1 Hauptquelle ist – der Bachs Partitur der Brockes-Passion (F). Die Unterschiede zwischen A1 und D aufzutreten, wird Vorrang gegeben.

Die Vergleichsquellen werden in der Edition von Zweifelsfällen herangezogen und für die Fassungen der übrigen Stimmen; über die Unterschiede von Lesarten in den Versionen wird im Abschl. berichtet. Über jede Art der gestellten Regel wird im Abschl. berichtet.

Die Edition enthält die ursprünglichen Sätze A1 und wird wo notwendig ergänzt, außer an den Stellen, die durch die Ziffernschreibweise gekennzeichnet sind. Die Ziffernschreibweise wurde in der Edition (7) statt des „17“ bei JSB). Dass „tasto“ in der Cembalo mitunter in parallel laufenden Stimmen (ein und derselben Aufführung) beziffert werden, wird hier ausdrücklich hervorgehoben.⁵¹ Die in der Bezifferung stark abweichende Weimarer Cembalostimme B9 wird nicht zu Edition herangezogen, sondern dient nur als Vergleichsquelle. Vereinzelt colla-partite

Stimmführungen

Die Diskrepanzen der Schlüssellösung. So gehst du nun, mein Jesu, hin“ (12.) „Gottes Sohn“ (17.), auf die in der

Die einzig mögliche Lösung wäre sonst ein anderer Satz, bei dem auch die ungelente und damit Führung der Mittelstimmen bereinigt würde. Die untextierte Vokalstimme, die JCF in A1 zusätzlich zum Bc notiert, und ein System dient, wurde nur in einer einzigen keine Verkürzung repetierender rhythmische Verteilung vorgenommen. Diese Ausnahmen sind partielle Umarbeitungen, die durch die schrittweise Revidierung der partikularen Stellen aber im Widerspruch zu den Ausnahmen s. u. stehen. Auch Akzidentien, die in den folgenden dialogischen Rezitativen üblicherweise in einem System notiert sind, fehlen in den Übergängen, auch über diese fehlenden nicht berichtet.

Die einzig mögliche Lösung wäre sonst ein anderer Satz, bei dem auch die ungelente und damit Führung der Mittelstimmen bereinigt würde.

Die untextierte Vokalstimme, die JCF in A1 zusätzlich zum Bc notiert, und ein System dient, wurde nur in einer einzigen keine Verkürzung repetierender rhythmische Verteilung vorgenommen.

Diese Ausnahmen sind partielle Umarbeitungen, die durch die schrittweise Revidierung der partikularen Stellen aber im Widerspruch zu den Ausnahmen s. u. stehen.

Auch Akzidentien, die in den folgenden dialogischen Rezitativen üblicherweise in einem System notiert sind, fehlen in den Übergängen, auch über diese fehlenden nicht berichtet.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

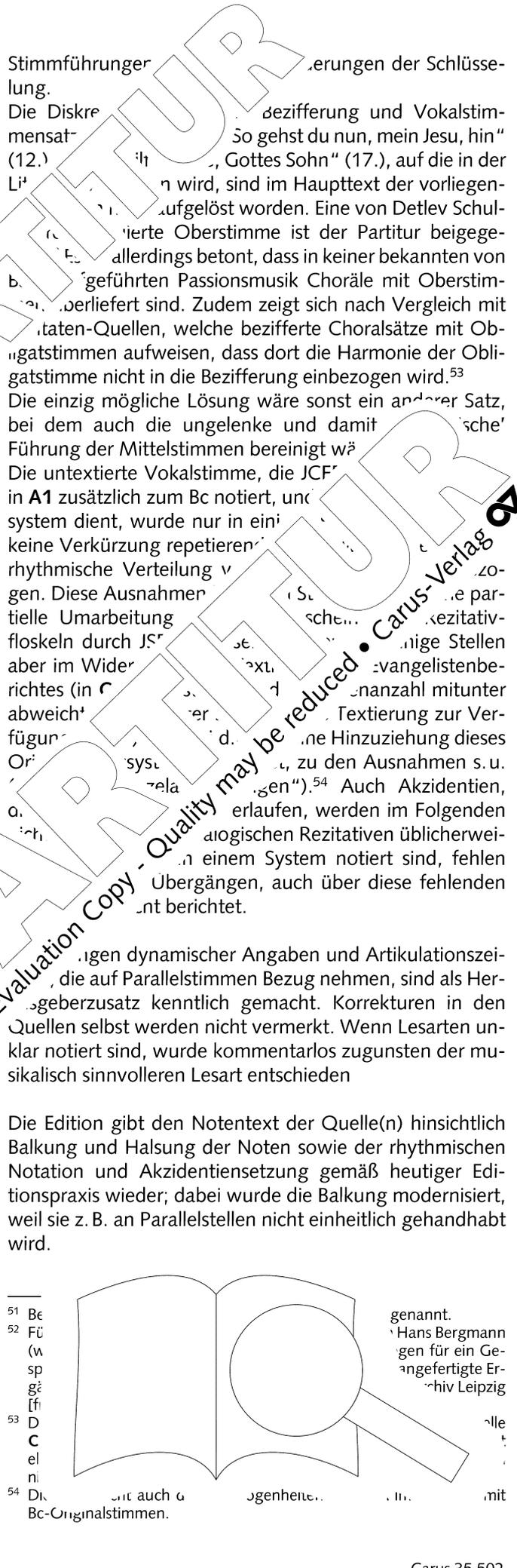
Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.



Warnungsakzidentien wurden ohne Nachweis hinzugefügt. Ergänzungen des Herausgebers werden in der Partitur diakritisch gekennzeichnet (Noten, Akzidentien, Triller, Fermaten und dynamische Angaben durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Beischriften durch kursive Type, Bezifferung in eckigen Klammern), so sie nicht in den Einzelanmerkungen nachgewiesen sind. Melismenbögen in den Vokalstimmen wurden nur eingetragen, wenn sie den Quellen entsprechen und demzufolge nicht in Parallelstellen ergänzt. Die Notation des Bc in A1 enthält mehrfache übergebundene Halbe (Hinweis auf Systemumbruch, Vorlagequelle), was kommentarlos in Ganze Noten aufgelöst wurde.

Dynamik- und Vortragsbezeichnungen waren ohne Nachweis in ihrer Schreibweise standardisiert („piano“, *Adagio* statt „adag.“). Singstimmen werden in der heute üblichen Schreibweise wiedergegeben, sämtliche Übersetzungen und Instrumentenangaben im Vorsatz in der Originalschreibweise. Über das Vorhandensein dieser Angaben in der Quelle und den Wortlaut geben die Anmerkungen Auskunft. Die Tonartennotierung in den Bc-Gruppen 20, (27b), 29a/b, 30 und 32 wird in der heute üblichen Schreibweise wiedergegeben und nicht in der ursprünglichen Schreibweise angegeben.

Worttext

Im Worttext der *Brockes-Passion* weitestgehend an Martin Luther, in der Fassung letzter Hand von 1713, die die *Markus-Passions-Vertonung* zugrunde liegt. Die Wortsetzung weicht in einigen Formulierungen von den revidierten Luther-Übersetzungen ab; eine genaue Wortsetzung konnte indes nicht ermittelt werden. Der Worttext der *Brockes-Passion* in der Vertonung Händels basiert auf einem revidierten Textdruck von 1713 (s. Frederichs, S. 48), welcher für die sieben Arien Händels herangezogen wurde.

Orthographie und Zeichensetzung wurden nach der im Verlag üblichen Neuen Rechtschreibung, bei alte Lautungen beibehalten wurden („Juden“, „satzten“ statt „setzten“ etc.). Bsp. teilweise noch ligierten Wortformen („kannstu“ („willst du“, „kannst du“) nicht ligiert. Da z.B. in den Leipziger Partituren weniger ligierte Formen aufgeführt sind, ist davon auszugehen, dass dies um 20 Jahre später, zur Zeit der *Brockes-Passion*, lang-sam als veraltet empfunden wurde.

Besetzung

Soprano (Arie Nr. 26), Tenor (Evangelist, Petrus, Jesus und Tutti). Besetzung: Oboe, Violone, Violoncello.

Die Besetzung der Oboen an jenen Choral- und Chorsätzen, die in Weimarer Stimmen ausschließlich für Streicher besetzt sind, ist höchst wahrscheinlich.⁵⁵ Welche Sätze von dieser colla-parte-Praxis ausgenommen sind, ist kaum genau zu bestimmen, da die Instrumentalstimmen

zu beiden Leipziger Partituren sind. Die Partitur der vorliegenden Ausgabe enthält die tatsächlich notierten Instrumentalstimmen, der Vorsatz in Kursiven einen Vorschlag für die Besetzung, der so auch ins Aufführungsmaterial übernommen werden wird. Den Ausführenden bleibt es überlassen, zwischen verschiedenen besetzungsmäßigen Möglichkeiten die beste und sinnvolle Beteiligung der Instrumentalstimmen zu wählen.

Die Besetzung der Oboen an jenen Choral- und Chorsätzen, die in Weimarer Stimmen ausschließlich für Streicher besetzt sind, ist höchst wahrscheinlich.⁵⁵ Welche Sätze von dieser colla-parte-Praxis ausgenommen sind, ist kaum genau zu bestimmen, da die Instrumentalstimmen zu beiden Leipziger Partituren sind. Die Partitur der vorliegenden Ausgabe enthält die tatsächlich notierten Instrumentalstimmen, der Vorsatz in Kursiven einen Vorschlag für die Besetzung, der so auch ins Aufführungsmaterial übernommen werden wird. Den Ausführenden bleibt es überlassen, zwischen verschiedenen besetzungsmäßigen Möglichkeiten die beste und sinnvolle Beteiligung der Instrumentalstimmen zu wählen.

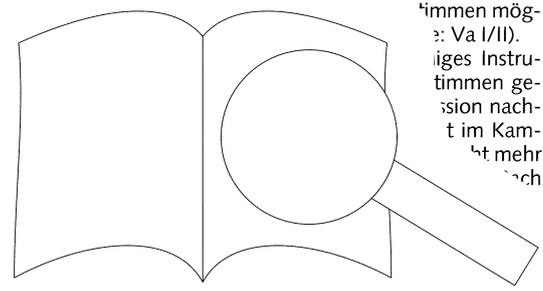
Die Besetzung der Oboen an jenen Choral- und Chorsätzen, die in Weimarer Stimmen ausschließlich für Streicher besetzt sind, ist höchst wahrscheinlich.⁵⁵ Welche Sätze von dieser colla-parte-Praxis ausgenommen sind, ist kaum genau zu bestimmen, da die Instrumentalstimmen zu beiden Leipziger Partituren sind. Die Partitur der vorliegenden Ausgabe enthält die tatsächlich notierten Instrumentalstimmen, der Vorsatz in Kursiven einen Vorschlag für die Besetzung, der so auch ins Aufführungsmaterial übernommen werden wird. Den Ausführenden bleibt es überlassen, zwischen verschiedenen besetzungsmäßigen Möglichkeiten die beste und sinnvolle Beteiligung der Instrumentalstimmen zu wählen.

⁵⁵ Dies ist belegt auch für einige Weimarer Kantaten Bachs ohne Oboen, die in Leipzig mit Oboen wiederaufgeführt wurden (z.B. *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147).

⁵⁶ Ein anderes Problem entsteht bei den Chorsätzen Nr. 19b und 38 mit nur dreistimmigem Streichersatz (Violine I+II colla parte Soprano, Viola I colla parte Alto, Viola II colla parte Tenore). Hier könnte eine Mehrfachbesetzung der obersten Stimme mit Oboe I und Violine I/II die klangliche Ausfüllung verbessern. Eine Änderung in der Stimmenbesetzung ist möglich (1. Oboe I, 2. Oboe II, 3. Violine I/II).

⁵⁷ Die frühere Besetzung der Stimmen ist in der Besetzung des Aufführungsmaterials nicht im Klartext angegeben, sondern nur in der Besetzung der Partitur. Die frühere Besetzung der Stimmen ist in der Besetzung des Aufführungsmaterials nicht im Klartext angegeben, sondern nur in der Besetzung der Partitur.

⁵⁸ Die Besetzung der Stimmen ist in der Besetzung des Aufführungsmaterials nicht im Klartext angegeben, sondern nur in der Besetzung der Partitur.



VI. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, A1 (-/+O) = Quelle A1 ohne/mit Orientierungssystem (nicht textiert); B = Basso, Bc = Basso continuo, Fg = Fagotto, S = Soprano, Ob = Oboe, T = Tenore, T (Ev) = Tenore (Evangelist), T (Pe) = Tenore (Petrus), T (Pi) = Tenore (Pilatus), Va I/II = Viola, VI I/II = Violino.

Der erste Abschnitt bei jeder Nummer listet diejenigen Quellen auf, in denen der jeweilige Satz enthalten ist und die zur Edition hinzugezogen wurden, entweder als Primärquelle oder lediglich sekundär, also selektiv zum Vergleich, wenn in Primärquellen eine unklare oder falsche Lesart aufscheint. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme, Quelle Anmerkung.

Parte prima

(A1: Pars prima.)

1. *Jesus Christus ist um unser Missetat willen verwunden*
A1 (-O), B5-8 (Kopftitel: B5 *adagio* | *Sonata.*, B6 *adagio*, B8 *Sonata. adagio.*), C1-3+C'

7 Va II B8: 7.-8. Zeichen es
8 VI II B6: 1. Zeichen
8 Va II B8: 1. Zeichen
12 VI II B6: 5. Zeichen
12 Va II B6: 5. Zeichen
13 Bc (Vorlage war vermutlich Orgelstimme); Edition folgt Zifferung jedoch aus A1 bei

2. *Und da sie ihn anbeteten hatten*
A1 (+O), B3, C3, C5, C6, E, F als Vergleichsquellen

4 A1 (O): 1.-4. Zeichen Rhythmus punktierte Achtel, Sechzehntel, 2 Achtel (rhythmische Abweichungen in A1 (O) werden im Folgenden nur selektiv vermerkt; willkürliche Abweichungen des Orientierungssystems werden stillschweigend übergangen)
B3: 5. Zeichen b
A1 mit Doppelstrich im Bc- und Orientierungssystem (Wechsel zum Accompagnato; T. 15/16)

4/5 T (Ev) alle
10 B A1 (O): letztes Zeichen d
19 T (Pe) C4: Textierung „ich doch mich (nicht)“
Edition nach B3

21 B A1 (O): 5.-6. Zeichen Rhythmus Achtel (statt Achtel+Sechzehn. „heute“)

24 B A1 (O): 6. Zeichen Achtel
25 B A1 (O): 1.-2. Zeichen Achtel
Evang.)

26 T (Pe) B3: 6. Zeichen
26-Ende A1: ohne Vorzeichen
28 T (Pe) B3: 5. Zeichen
28 T (Pe) C4: Taktzeichen
Edition nach A1

29 T (Ev) A1 (O): 4. Zeichen
31 T (Ev) A1 (O): 4. Zeichen
32 T (Ev) A1 (O): 4. Zeichen
35-37 Bc A1 (O): 4. Zeichen

3. *Und da er ihnen sagte*
A1 (+O), B1, B9, C6 als Vergleichsquellen

3. *Und da er ihnen sagte*
A1 (+O), B1, B9, C6 als Vergleichsquellen

3. *Und da er ihnen sagte*
A1 (+O), B1, B9, C6 als Vergleichsquellen

3. *Und da er ihnen sagte*
A1 (+O), B1, B9, C6 als Vergleichsquellen

3. *Und da er ihnen sagte*
A1 (+O), B1, B9, C6 als Vergleichsquellen

3. *Und da er ihnen sagte*
A1 (+O), B1, B9, C6 als Vergleichsquellen

3. *Und da er ihnen sagte*
A1 (+O), B1, B9, C6 als Vergleichsquellen

3. *Und da er ihnen sagte*
A1 (+O), B1, B9, C6 als Vergleichsquellen

14 Bc e, letztes Zeichen cis; vgl. ... 15-21
15/16 VI I ...
15-21 ...

19 VI I ...
A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), D (Kopftitel: *Aria* | *Oboe* | *e Sopr*); I, J als Vergleichsquellen (Kopftitel: *J Arioso con Violino e Oboe Solo.* | *Andante*)

5 Bc D: 5.-8. Zeichen Oktave höher
6 Bc D: 1.-3. Zeichen d^1 es^1 d^1

19 Bc A1: 3.-4. Zeichen A F
25 Bc D: 2.-3. Zeichen
25 Bc A1: 6. Zeichen

6a. *Und kam und fand sie schlafend*
A1 (+O bis T. 19) (Kopftitel: *Aria*), C3, C5 *Recit*); B3, B4, B9, C6 als Vergleichsquellen

10 B A1 (O): 5. Zeichen
11 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
30 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

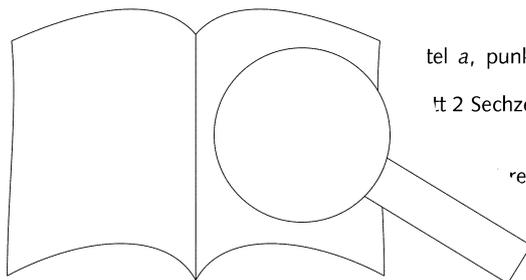
31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen

31 T (Ev) A1 (O): 5. Zeichen
31 F A1 (O): 5. Zeichen



8c. *Wir haben gehört, dass er saget*

A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus*), B5-8, C1-3+C5 (Kopftitel: B5, B6 *Chorus*., B7, B8, C1 *Chort.*., C2, C3, C5 *Chorus*)

5 Bc A1: 9.-10. Zeichen Viertel F; Edition gleicht an Streicherstimmen an
8 alle Fermate nur in A1

8d. *Aber ihr Zeugnis stimmt noch nicht überein*

A1 (+O bis T. 15), B2, C3, B5-8 (Kopftitel: C3 *Recit*, B5 *Recit.*., B7 *Recita.*., B8 *Recitat.*); H als Vergleichsquelle

[die zweite Alto-Stimme des Stimmensatzes C (Judas bzw. Hohepriester/Caiphäs) ist verschollen; Tacet-Vermerk mit Beischrift *Caiphäs* in C

7 A B2: Textierung „(wider dich) zeigen“: Ed. nach H
27 T, Bc B+C: Fortsetzung des Rezitativs „r etliche“ auf Zählzeit 3

9. *Erwäg, ergrimmte Natternbrut* [von G. F. Händel]

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), D (Kopftitel: *Aria Viol.* gleichsquellen

nach T. 8 alle in D (und aller *Rockes-Passion*) ist erste Textfassung „Erwäg“ geändert zu

Adagio

ge doch,] er-wäg, er-(grimmte)

A1: Bezifferung 7 6 nur im ausnotierten Da capo-Takt 51
D: 4. Zeichen g
D: 1. Zeichen d¹ (auch Vergleichsquellen I, J)
D: kein Akzidens vor 8. Zeichen
D: 1.-4. Zeichen Viertel H, Viertelpause (auch Vergleichsquellen I, J)
D: 5. Zeichen c¹, letztes Zeichen H (auch Vergleichsquellen I, J)
D: Viertel E, Viertelpause, Halbe Pause als Übergang zum Da capo (vgl. ob. ausnotiert:

Adagio

(ster-)ben! Er-wäg,

nach 49 Bc A1: 9.-10. Zeichen Viertel F; Edition gleicht an Streicherstimmen an

10a. *Da fingen an etli*

A1 (+O), C3

10b. *Weiss-*

A1 (-O)

Chorus.

1 Angesicht

9 Jhne Personenzuweisung

10 C1, C3, C4: keine 2b-Vorzeichnung (C3 erst in T. 16)

10 B1, C1: abweichender Rhythmus: Viertel, Achtel-pause, Achtel, Viertel, 2 Achtel; Edition nach A1 (O)

10d. *Wahrlich, du bist de*

A1 (-O) (Kopftitel: *Chr*...opftitel: B5, B7-8 *Chort.*., B6 *Chorus*., C1-3+^F

10 Bc .ichen Viertel d (statt 2 Achtel d); .cht an Basso an

10e. F a., c., 'erfluchen
A1 ' C3: *Recit*)

A1 (O): Rhythmus abweichend (kein vollständiger Takt)
A1 (O): 5.-6. Zeichen: g g

ach wein itzt um die Wette (Kopftitel: *Aria*), B5, B6, C3, C4 (Kopftitel: B5 *Violini unisoni l assai*, B6 *Aria, adagio assai.*, C3, C4 *Aria*); B3 als Vergleichsquelle C3 ist der Satz nachträglich eingeklammert; Hinweis darauf, dass die Arie vom Soliloquenten des Petrus (bzw. Pilatus) aus C4 gesungen wurde

1ff. VI I/II B5, B6: Bogensetzung teilweise weise nicht übereinstimmend normiert
6ff. T Vergleichsquelle B3: von kulationsbögen und Tril' Edition herangezoge
13-14 Bc A1: Abweichung Edition überno

12. *So gehst du nun, mein Jesu, hir*
A1 (-O) (Kopftitel: *Choral, Tak*...titel:
Choral); C6 als Vergleichsque

Die Stimmverteilung de iele, st nicht durch Originalstimmen abp nitt
1-16 Bc z. T. nicht dem in orten vierstimmigen wort und Kritischer Be- edition“). Die Existenz ei- obligaten Stimme in beiden gen ist zu vermuten.
5-8 akte nicht ausnotiert (Wiederho- s. Zeichen g¹ f¹ (vgl. Beziff.)

Fine della prima parte, C1, C2, C4 Fine della l Parte, C5 Fine della 1ma Parte

(A), C1, C2, C3, C5 *Seconda Parte, C4 Parte l 2da*

nia [vermutlich von J. S. Bach, s. o. S. XI] (Kopftitel: *Sinffonia*, Taktvorzeichnung: ♩, B5-7 (Kopftitel: B5 ag. l *Sinffonia*, B6 *adagio*. l *Sinffonia*, B7 *Sinffonia l adagio*.) Nicht in B8 eingetragen (dort: *Sinffonie l tacet*)

8+9 VI I/II, Va I B5-7: ohne Angabe „Allegro“ bzw. „Adagio“

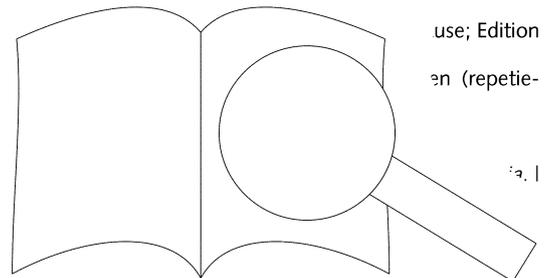
14. *Und bald am Morgen*
A1 (+O) (Sequiturvermerk hinter Nr. 13: *Recit*), C3-5; B4 als Vergleichs- quelle

2, 6-7, 11-12, 14 T (Ev) A1 (O): rhythmische Abweichungen (repetie- teln zusammege-

5 use; Edition
10, 16 en (repetie-

15. *Klaget*
A1 (-O) (l allegro, C

6 nieri,
26



16a. *Jesus aber antwortete nichts mehr*
A1 (+O), C3, C4; B3 als Vergleichsquelle

- 10 T (Ev) **C3:** 6.–8. Zeichen *a* (erst letztes Zeichen *as*); Edition folgt Bezifferung und Orientierungssystem in **A1**
- 11 T (Ev) **B3, C3:** 5. Zeichen *d*¹; Edition nach **A1 (O)**
- 23–24 Bc **A1:** fälschlich mit Haltebogen
- 25 T (Ev) **A1 (O):** rhythmische Abweichungen (repetierende Sechzehntel zu Achteln zusammengefasst)
- 28 T (Pi) **A1 (O):** 7. Zeichen *b* statt *c*¹
- 30 T (Ev) **A1 (O):** rhythmische Abweichungen (repetierende Achtel in ein Viertel zusammengefasst)

16b. *Kreuzige ihn*

A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus*), **B5–8, C1–3+C5** (Kopftitel: **B5** *presto.*, **B8** *Alt[-schlüssel] Presto.*, **C1, C5** *Chorus*, **C2,**

3 VII **B6:** 3. Zeichen *g*¹; Edition

16c. *Pilatus aber sprach zu ihnen*
A1(+O), C3, C4

16d. *Kreuzige ihn*

A1 (-O), B5–8, C1–3+C5 (Kopftitel: *Chorus*, **B8** *Presto.*)

17. *O hilf, Christe, Gottes Sohn* [S. Bach, s. o. S. X]
A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus*, **B8** *Choral*); **C6** als Vergleichsquelle
 Die Stimmverteilung in den Streicher ist nicht durch Originalstimmerchnitt „Besetzung“).

1–17 Bc Bezifferung entspricht z. T. nicht dem in **A1** und **C5** überlieferten vierstimmigen Satz (siehe Vorwort und Kritischer Bericht, Abschnitt „Zur Edition“); in der Weimarer Fassung wird zwar dieselbe Chormelodie benutzt, dort weicht der Satz jedoch stark ab. Die Existenz einer verschollenen obligaten Stimme in beiden Leipziger Fassungen ist zu vermuten.

18. *Und schlügen ihr*
A1 (-O), (Kopftitel: *Sinfonia*), **B5–7** (Kopftitel: **B5, B6** *Largo Sinfonia*, **B7** *Sinfonia | Largo*)
 [nicht in **B8** eingetragen, dort: *Sinfor=lnia | tacet.*]

- 15 VII **B6:** letztes Zeichen *e*¹ (Konjektur wegen Führung bzw. harmonischem Verlauf)
- 18 Bc **A1:** 3. Zeichen *c* (Konjektur aufgrund Transposition der Vorlage für im Chorton gestimmte Orgel; Kontra-B vorhanden in **A1** behält Oktavierung ohne *b* (vgl. Nr. 25a, T. 12)

19a. *Pilatus aber gedachte dem Volk*
A1 (+O) (Vermerk hinter Nr. 18: *c*)

6 Bc **A1:**

19b. *Gegrüßet seist du*
A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus*, **B5–8, C1–3+C5** (Kopftitel: **B5–B8** *Chorus*, **B9, E** als Vergleichsquelle)

- 5 **A1:** nur in **B5**
- 10 **A1:** nur in **C1**
- 24 **A1:** nur in **C1**
- 29 **A1:** nur in **C3**

30 **A1:** Artikulationsbogen nur in **C1** und **C3**
 1. Zeichen *f* mit Bezifferung $\frac{4}{2}$; Edition passt Tonhöhe und Bezifferung an Singstimmen **C1–3+C5** an; Vergleichsquellen **B9:** *f*, **E:** *g* (jeweils ohne Bezifferung)

38 **A1:** Artikulationsbogen nur in **C1–3**
 keine Fermate in **C1** und **C2**

19c. *Und schlügen ihr*
A1 (+O) (Kopftitel: *Chorus*, **B5–8, C1–3+C5** (Kopftitel: **B5** *presto.*, **B8** *Alt[-schlüssel] Presto.*, **C1, C5** *Chorus*, **C2,**

16 T **C3:** 6.–8. Zeichen *d*¹; Edition nach **A1 (O)**

20. *O hilf, Christe, Gottes Sohn* [S. Bach, s. o. S. X]
A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus*, **B8** *Choral*); **C6** als Vergleichsquelle
 Die Stimmverteilung in den Streicher ist nicht durch Originalstimmerchnitt „Besetzung“).

21. *Und sie brachten ihn an die Stätte Golgatha*
A1 (+O), C3
 5 T **A1 (O):** 6.+7. Zeichen *d*¹
 22. *Eilt, ihr angefochtne Seelen* [von G. F. Händel]
A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **D** (Kopftitel: *Aria*)
 S, A, T, B werden in **D** jeweils als „Tochter Zion“ interpretiert, weil nicht in **A1** und Vergleichsquellen **I, J, K** enthalten.
 3 Bc **D:** hinter 4. Zeichen fehlt Punkt
 4 Bc **D:** hinter 6. Zeichen fehlt Punkt
 6 VI I/II **D:** 7. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 8 S solo **D:** 6. Achtelschläge weniger Pause als Vergleichsquellen **I, J**, und **K**; Schlusseinsatz der Stimme Sopran solo „nach Golgatha“ in Vergleichsquellen (nach Generalpause) erst in T. 30:
 10 VI I/II **D:** 7. Zeichen *d*¹ (Konjektur aufgrund Bezifferung in **A1** und Vergleichsquellen **I, J, K**)
 12 Bc **D:** hinter 4. Zeichen fehlt Punkt
 15 **D:** hinter 6. Zeichen fehlt Punkt
 19 **D:** 7. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 2 **D:** 6. Achtelschläge weniger Pause als Vergleichsquellen **I, J**, und **K**; Schlusseinsatz der Stimme Sopran solo „nach Golgatha“ in Vergleichsquellen (nach Generalpause) erst in T. 30:
 33 **D:** 7. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 30 S solo **D:** Textunterlegung der 2.–3. Silbe mehrdeutig (Silbe *ga* unter 2. Zeichen möglich)
 30 **D:** 6. Achtelschläge weniger Pause als Vergleichsquellen **I, J**, und **K**; Schlusseinsatz der Stimme Sopran solo „nach Golgatha“ in Vergleichsquellen (nach Generalpause) erst in T. 30:
 32 **D:** hinter 4. Zeichen fehlt Punkt
 34 **D:** hinter 6. Zeichen fehlt Punkt
 34 **D:** 7. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 23. *Und schlügen ihr*
A1 (+O) (Kopftitel: *Chorus*, **B5–8, C1–3+C5** (Kopftitel: **B5** *presto.*, **B8** *Alt[-schlüssel] Presto.*, **C1, C5** *Chorus*, **C2,**

21. *Und sie brachten ihn an die Stätte Golgatha*
A1 (+O), C3

5 T **A1 (O):** 6.+7. Zeichen *d*¹

22. *Eilt, ihr angefochtne Seelen* [von G. F. Händel]

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **D** (Kopftitel: *Aria*)
 S, A, T, B werden in **D** jeweils als „Tochter Zion“ interpretiert, weil nicht in **A1** und Vergleichsquellen **I, J, K** enthalten.

- 3 Bc **D:** hinter 4. Zeichen fehlt Punkt
- 4 Bc **D:** hinter 6. Zeichen fehlt Punkt
- 6 VI I/II **D:** 7. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
- 8 S solo **D:** 6. Achtelschläge weniger Pause als Vergleichsquellen **I, J**, und **K**; Schlusseinsatz der Stimme Sopran solo „nach Golgatha“ in Vergleichsquellen (nach Generalpause) erst in T. 30:
- 10 VI I/II **D:** 7. Zeichen *d*¹ (Konjektur aufgrund Bezifferung in **A1** und Vergleichsquellen **I, J, K**)
- 12 Bc **D:** hinter 4. Zeichen fehlt Punkt
- 15 **D:** hinter 6. Zeichen fehlt Punkt
- 19 **D:** 7. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹ (oder *f*¹); Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)

2. Zeichen *d*¹ (Konjektur aufgrund Bezifferung in **A1** und Vergleichsquellen **I, J, K**)

3. Zeichen *d*¹ (Konjektur aufgrund Bezifferung in **A1** und Vergleichsquellen **I, J, K**)
 4. Zeichen *d*¹ (Konjektur aufgrund Bezifferung in **A1** und Vergleichsquellen **I, J, K**)
 5. Zeichen *d*¹ (Konjektur aufgrund Bezifferung in **A1** und Vergleichsquellen **I, J, K**)
 6. Zeichen *d*¹ (Konjektur aufgrund Bezifferung in **A1** und Vergleichsquellen **I, J, K**)
 7. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 8. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 9. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 10. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 11. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 12. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 13. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 14. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 15. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 16. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 17. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 18. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 19. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 20. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 21. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 22. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 23. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 24. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 25. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 26. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 27. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 28. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 29. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 30. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 31. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 32. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 33. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 34. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 35. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 36. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 37. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 38. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)



30 S solo **D:** Textunterlegung der 2.–3. Silbe mehrdeutig (Silbe *ga* unter 2. Zeichen möglich)

30 **D:** 6. Achtelschläge weniger Pause als Vergleichsquellen **I, J**, und **K**; Schlusseinsatz der Stimme Sopran solo „nach Golgatha“ in Vergleichsquellen (nach Generalpause) erst in T. 30:

32 **D:** hinter 4. Zeichen fehlt Punkt

34 **D:** hinter 6. Zeichen fehlt Punkt

34 **D:** 7. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)

23. *Und schlügen ihr*

¹ Ab hier in **C4** keine weiteren Sätze eingetragen (Vermerk: *Ceteris in C4*)

- 25 Bc A1: Dynamik *f* fehlt
 36 S D: Textunterlegung ab 4. Zeichen nicht gesichert, Silbenbogen in Edition ergänzt
 39, 40 Bc D: jeweils 3.–4. Zeichen 2 Achtel
 42 VI I Der Bezifferung 9 8 aus A1 gemäß müsste 2. Zeichen in VI I a^2 sein (D und Vergleichsquellen J+K haben aber b^2)
 43 Ob I D: 3.–5. Zeichen 3 Achtel, letztes Zeichen e^2 ; Edition passt rhythmisch und melodisch an S an (Vergleichsquellen hier uneinig)
 45 Ob I D: Rhythmus 1.–2. Zeichen punktierte Achtel, Sechzehntel (triolisch); Edition passt an S an (so auch Vergleichsquellen I, J)
 49 Bc D: 1.–2. Zeichen 2 Achtel
 49–50 S D: nicht textiert
 52 VI II D: 1.–2. Zeichen 2 Achtel; Edition gleich
 53 VI II D: letztes Zeichen a^1 ; Edition gleich
 54 Ob I D: 4. Zeichen a^1 ; Edition gleicht an
 54 VI II D: 4. Zeichen d^1 ; Edition gleicht an
 67–72 Ob II Stimme in Vergleichsquelle (in I, K vorhanden)
 71f. Bc A1: Bogen über Taktgrenze

37. O selig ist zu dieser Frist

A1 (-O) (Kopftitel: Choral | Allabreve) | O selig ist ℓ Versus. 7, F | B5 allabreve., C1–3+C5 allabreve)

49 Bc A1

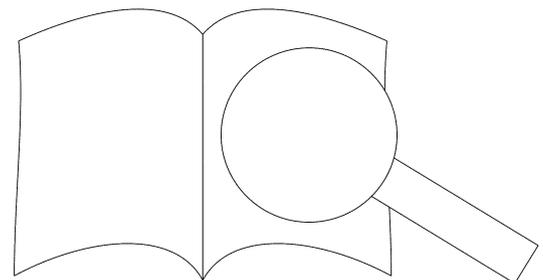
38. O Jesu du, mein

A1 (-O) (Kopftitel: | C1–3+C5

20 Bc | ρ Nachtrag von JSB

39. Am

A1 (-C | ρ), B5–8, C1–3+C5 (Kopftitel: B5 presto | ρ Amen., C2, C3, C5 presto)



Die Reihe „Musikalische Denkmäler“ der Edition Ra
Archiv Leipzig bietet Werke aus Johann Seb
Notenbibliothek oder aus seinem unmittelba
in Ausgaben für Wissenschaft und Pr

The “Musical Monuments” series of the Bach-
Archiv Leipzig presents works from Johann Sebastian
Bach’s music library or from his immediate environment
in scholarly editions for

Bisher erschienen: 1. Bände:

Bd. 1
Gitarre, Violoncello
Sonaten
„Missa“ (Rom 1591)
von Johann Sebastian Bach
von Barbara Wiermann)
ISBN 3 5501

