

Johann Sebastian
BACH

Komm, du süße Todesstunde

BWV 161/BC A 135 a

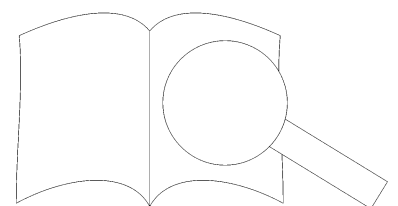
Kantate für den 16. Sonntag nach Trinitatis
für Soli (AT), Chor (SATB)
2 Flöten, 2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Uwe Wolf

Come, sweet death, thou blessed h
Cantata for the 16th Sunday after
for soli (AT), choir (SATB)
2 flutes, 2 violins, viola and c
edited by Uwe Wolf · English version by ...inker

Bach-Ausgaben · Urtext

arbeitet mit dem Bach-Archiv Leipzig

Partitur / Full score



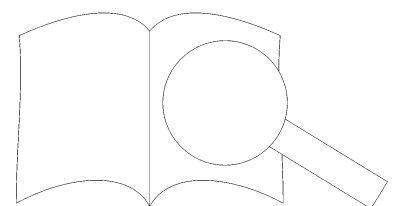
Carus 31.161

Inhalt

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

Kritischer Bericht

Dem folgenden Aufführungsmaterial erschienen:
Sopran (CV 31.161/01), Studienpartitur (CV 31.161/07),
Alt (CV 31.161/03), Chorpartitur (CV 31.161/05), 2 Harmoniestimmen (CV 31.161/09),
Viola (CV 31.161/11), Violino II (CV 31.161/12),
Viola (CV 31.161/13), Violoncello/Contrabbasso (CV 31.161/14),
Organo (CV 31.161/49).



Vorwort

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

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

Der Kopfsatz entspinnt sich in Bachs Vertonung an den Satztakt der beiden Flöten mit dem Alt und der Orgel bei der Orgel neben dem Bass noch eine Flötenstimme zugewiesen ist: In dieser letzten Choraleinweisung „Sesquialtera“ der Orgel, die sich nach dem „Klang der Glocken und Lauf der Zeit in der Orgel“ (Bach) (Ulrich Bartels, Uwe Wolf, *Besetzung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach*, Kassel, München 2004, S. 134ff.)

¹ Vgl. H. J. ...
² ...
³ ...
⁴ ...
⁵ ...
⁶ ...
⁷ ...
⁸ ...

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

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

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

Der Schlusschoral entspricht mit seiner zusätzlichen Flötenstimme einer Weimarer Gewohnheit. Die lebendige Flötenstimme verleiht ihm den ausgesprochenen Glanz: „wird leuchten als die Sonne ohne Not“.

Die Überlieferung der Kantate ist – wie wohl auch die Bachsche Vorüberlieferung – unklar. Die Streicher, Singstimmen und Orgel sind in der Originalfassung in C Chorton, die Flöten in Es Kammerton, sind im Vergleich zu den Streichern eine kleine Terz höher gestimmt. Eine Aufführung in originaler Stimmung (d. h. im C Chorton etwa einen halben Ton über dem heutigen Kammerton) bietet wenig Probleme, wenn Blockflöten in F im tiefen Kammerton (etwa einen Ganzton unter dem heutigen Kammerton) herangezogen werden; transponierte Flötenstimmen im tiefen Kammerton sind in den Stimmen enthalten. Da Bach den Ambitus der Flöte auf diese Stimmungsdifferenz hin ausgelegt hat, stehen die Blockflöten bei einheitlichem Stimmtone allerdings eine Terz zu tief (d^1-e^3 statt f^1-g^3). Abhilfe kann hier eine Blockflöte in d oder aber die Heranziehung von Querflöten schaffen. Dieser Austausch der Block- gegen Traversflöten ist auch in einem Stimmsatz zu unserer Kantate aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden, ob dieser Stimmsatz eine Umarbeitung Bachs ist, spricht aber eher gegen das es sich bei jenem Stimmsatz um fremder Hand handelt. Die Flötenstimme ist in der Originalfassung verzichtet.⁸

Die Streicher, Singstimmen und Orgel sind in der Originalfassung in C Chorton, die Flöten in Es Kammerton, sind im Vergleich zu den Streichern eine kleine Terz höher gestimmt. Eine Aufführung in originaler Stimmung (d. h. im C Chorton etwa einen halben Ton über dem heutigen Kammerton) bietet wenig Probleme, wenn Blockflöten in F im tiefen Kammerton (etwa einen Ganzton unter dem heutigen Kammerton) herangezogen werden; transponierte Flötenstimmen im tiefen Kammerton sind in den Stimmen enthalten. Da Bach den Ambitus der Flöte auf diese Stimmungsdifferenz hin ausgelegt hat, stehen die Blockflöten bei einheitlichem Stimmtone allerdings eine Terz zu tief (d^1-e^3 statt f^1-g^3). Abhilfe kann hier eine Blockflöte in d oder aber die Heranziehung von Querflöten schaffen. Dieser Austausch der Block- gegen Traversflöten ist auch in einem Stimmsatz zu unserer Kantate aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden, ob dieser Stimmsatz eine Umarbeitung Bachs ist, spricht aber eher gegen das es sich bei jenem Stimmsatz um fremder Hand handelt. Die Flötenstimme ist in der Originalfassung verzichtet.⁸

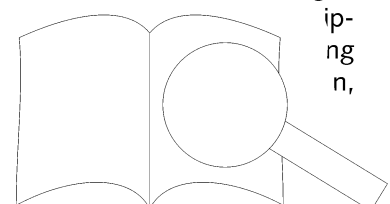
Die Streicher, Singstimmen und Orgel sind in der Originalfassung in C Chorton, die Flöten in Es Kammerton, sind im Vergleich zu den Streichern eine kleine Terz höher gestimmt. Eine Aufführung in originaler Stimmung (d. h. im C Chorton etwa einen halben Ton über dem heutigen Kammerton) bietet wenig Probleme, wenn Blockflöten in F im tiefen Kammerton (etwa einen Ganzton unter dem heutigen Kammerton) herangezogen werden; transponierte Flötenstimmen im tiefen Kammerton sind in den Stimmen enthalten. Da Bach den Ambitus der Flöte auf diese Stimmungsdifferenz hin ausgelegt hat, stehen die Blockflöten bei einheitlichem Stimmtone allerdings eine Terz zu tief (d^1-e^3 statt f^1-g^3). Abhilfe kann hier eine Blockflöte in d oder aber die Heranziehung von Querflöten schaffen. Dieser Austausch der Block- gegen Traversflöten ist auch in einem Stimmsatz zu unserer Kantate aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden, ob dieser Stimmsatz eine Umarbeitung Bachs ist, spricht aber eher gegen das es sich bei jenem Stimmsatz um fremder Hand handelt. Die Flötenstimme ist in der Originalfassung verzichtet.⁸

Die Streicher, Singstimmen und Orgel sind in der Originalfassung in C Chorton, die Flöten in Es Kammerton, sind im Vergleich zu den Streichern eine kleine Terz höher gestimmt. Eine Aufführung in originaler Stimmung (d. h. im C Chorton etwa einen halben Ton über dem heutigen Kammerton) bietet wenig Probleme, wenn Blockflöten in F im tiefen Kammerton (etwa einen Ganzton unter dem heutigen Kammerton) herangezogen werden; transponierte Flötenstimmen im tiefen Kammerton sind in den Stimmen enthalten. Da Bach den Ambitus der Flöte auf diese Stimmungsdifferenz hin ausgelegt hat, stehen die Blockflöten bei einheitlichem Stimmtone allerdings eine Terz zu tief (d^1-e^3 statt f^1-g^3). Abhilfe kann hier eine Blockflöte in d oder aber die Heranziehung von Querflöten schaffen. Dieser Austausch der Block- gegen Traversflöten ist auch in einem Stimmsatz zu unserer Kantate aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden, ob dieser Stimmsatz eine Umarbeitung Bachs ist, spricht aber eher gegen das es sich bei jenem Stimmsatz um fremder Hand handelt. Die Flötenstimme ist in der Originalfassung verzichtet.⁸

Die Streicher, Singstimmen und Orgel sind in der Originalfassung in C Chorton, die Flöten in Es Kammerton, sind im Vergleich zu den Streichern eine kleine Terz höher gestimmt. Eine Aufführung in originaler Stimmung (d. h. im C Chorton etwa einen halben Ton über dem heutigen Kammerton) bietet wenig Probleme, wenn Blockflöten in F im tiefen Kammerton (etwa einen Ganzton unter dem heutigen Kammerton) herangezogen werden; transponierte Flötenstimmen im tiefen Kammerton sind in den Stimmen enthalten. Da Bach den Ambitus der Flöte auf diese Stimmungsdifferenz hin ausgelegt hat, stehen die Blockflöten bei einheitlichem Stimmtone allerdings eine Terz zu tief (d^1-e^3 statt f^1-g^3). Abhilfe kann hier eine Blockflöte in d oder aber die Heranziehung von Querflöten schaffen. Dieser Austausch der Block- gegen Traversflöten ist auch in einem Stimmsatz zu unserer Kantate aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden, ob dieser Stimmsatz eine Umarbeitung Bachs ist, spricht aber eher gegen das es sich bei jenem Stimmsatz um fremder Hand handelt. Die Flötenstimme ist in der Originalfassung verzichtet.⁸

Die Streicher, Singstimmen und Orgel sind in der Originalfassung in C Chorton, die Flöten in Es Kammerton, sind im Vergleich zu den Streichern eine kleine Terz höher gestimmt. Eine Aufführung in originaler Stimmung (d. h. im C Chorton etwa einen halben Ton über dem heutigen Kammerton) bietet wenig Probleme, wenn Blockflöten in F im tiefen Kammerton (etwa einen Ganzton unter dem heutigen Kammerton) herangezogen werden; transponierte Flötenstimmen im tiefen Kammerton sind in den Stimmen enthalten. Da Bach den Ambitus der Flöte auf diese Stimmungsdifferenz hin ausgelegt hat, stehen die Blockflöten bei einheitlichem Stimmtone allerdings eine Terz zu tief (d^1-e^3 statt f^1-g^3). Abhilfe kann hier eine Blockflöte in d oder aber die Heranziehung von Querflöten schaffen. Dieser Austausch der Block- gegen Traversflöten ist auch in einem Stimmsatz zu unserer Kantate aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden, ob dieser Stimmsatz eine Umarbeitung Bachs ist, spricht aber eher gegen das es sich bei jenem Stimmsatz um fremder Hand handelt. Die Flötenstimme ist in der Originalfassung verzichtet.⁸

Die Streicher, Singstimmen und Orgel sind in der Originalfassung in C Chorton, die Flöten in Es Kammerton, sind im Vergleich zu den Streichern eine kleine Terz höher gestimmt. Eine Aufführung in originaler Stimmung (d. h. im C Chorton etwa einen halben Ton über dem heutigen Kammerton) bietet wenig Probleme, wenn Blockflöten in F im tiefen Kammerton (etwa einen Ganzton unter dem heutigen Kammerton) herangezogen werden; transponierte Flötenstimmen im tiefen Kammerton sind in den Stimmen enthalten. Da Bach den Ambitus der Flöte auf diese Stimmungsdifferenz hin ausgelegt hat, stehen die Blockflöten bei einheitlichem Stimmtone allerdings eine Terz zu tief (d^1-e^3 statt f^1-g^3). Abhilfe kann hier eine Blockflöte in d oder aber die Heranziehung von Querflöten schaffen. Dieser Austausch der Block- gegen Traversflöten ist auch in einem Stimmsatz zu unserer Kantate aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen worden, ob dieser Stimmsatz eine Umarbeitung Bachs ist, spricht aber eher gegen das es sich bei jenem Stimmsatz um fremder Hand handelt. Die Flötenstimme ist in der Originalfassung verzichtet.⁸



Leipzig, im Frühjahr 2006

Foreword

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

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

The opening is developed in Bach's setting of the first movement for two flutes with alto and tenor voices and organ, in addition to the bass. The alto and tenor voices: Bach lets the chorale voice sing in the alto register (My heart is filled with honey) and the tenor register instructive. This provides a musical equivalent to Franck's text. This chorale movement

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

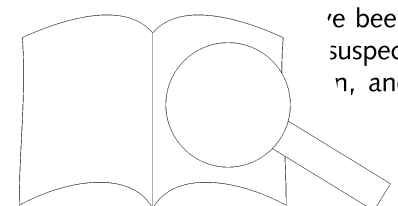
The tenor recitative (2nd movement) displays an arioso ending typical of Bach's recitatives from the Weimar period. According to the annotation, *strom: [enti]. unis.[ono]*, it is possible that Bach intended for the violins and viola (an octave higher) to double the bass line from the start of the arioso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

The additional instrumental part in the closing chorale accords with Bach's practice in Weimar. The additional part bestows the radiance to it which is mentioned in the text: "wird leuchten als die Sonne und wir werden mit ihm leuchten" (will shine like the sun and live with him).

The manner in which the cantata has been preserved. However, the score,⁵ the sole manuscript of the cantata, dates back to Bach's lifetime. It is distinctly cursorily notated and often inaccurately placed. The dynamic markings are added, insofar as it appears to be necessary. The ties, insofar as it seems to make little sense, have been included. The first movement, particularly in the first movement, have included a suggestion for the first movement, have supplied only the few

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

Leipzig, spring 2000
Translation: Linda F.



¹ Cf. Anst. der Weimarer Kantaten, ed. by Johann Sebastian Bach, 1985, p. 159ff.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Cf. *Krit. Bericht*.

Avant-propos

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

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

Ce mouvement de tête se dévide dans la composition de Bach comme un quintette des deux flûtes avec l'orgue, une voix de déchant obligée et attribué à l'orgue aux côtés de la basse : ici, Bach « Herzlich tut mich verlangen » avec « Sesquialtera » et apporte ainsi une référence à l'aspiration à Jésus du texte non seulement dans le finis mais dans le matériau mélodique constituant la mélodie des mouvements.

¹ Cf. à ce propos les travaux de J. Neumeier, *Die Weimarer Kantaten*, Weimar, 1985, p. 159 sq.
² Ibidem.
³ *Sebastian Bach*, Kassel, Munich, 1985, p. 134 sq.
⁴ *Klang der Glocken und Lauf der Zeit*, dans : Ulrich Bartels, Uwe Zeit, *Besetzung und Aufführungspraxis bei Bach*, Miesbaden 2004, p. 134 sq.
⁵ Les manuscrits ont longtemps été tenues pour autographes ; voir l'Apparat critique.
⁶ Cf. A. ...
⁷ Cette version – même non sans doutes d'authenticité formulés dans l'Apparat critique – est rendue dans NBA I/23 (« Version B »)
⁸ cf. Apparat critique

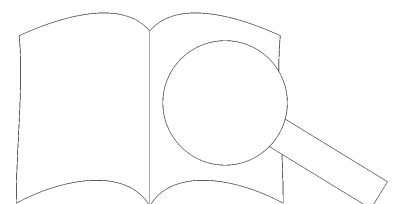
Le récitatif du ténor (Mouvement 2) comporte une conclusion arioso typique des récitatifs de Bach à Weimar. Selon un ajout *strom:[enti].unis.[ono]*, Bach prévoyait peut-être au début de la conclusion arioso (mes. 16, 2^{ème} moitié) le doublement de la ligne de basse par les violons et l'alto (à l'octave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

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

La conservation de la cantate est des plus intéressantes. Pratiquement aucune source originale n'est connue. On possède encore du vivant de Bach la partition⁵, l'unique modèle d'écriture est toutefois notée de manière incomplète. La plupart des liaisons de tenues et des indications dynamiques sont notées avec imprécision. Tant que l'on ne pourra compléter les liaisons de tenues et les indications dynamiques, cela a semblé peu logique. L'absence de liaisons de tenues, surtout dans le Mouvement 4, au début une suggestion d'arrangement, mais en outre seulement le

La conservation de la cantate est des plus intéressantes. Pratiquement aucune source originale n'est connue. On possède encore du vivant de Bach la partition⁵, l'unique modèle d'écriture est toutefois notée de manière incomplète. La plupart des liaisons de tenues et des indications dynamiques sont notées avec imprécision. Tant que l'on ne pourra compléter les liaisons de tenues et les indications dynamiques, cela a semblé peu logique. L'absence de liaisons de tenues, surtout dans le Mouvement 4, au début une suggestion d'arrangement, mais en outre seulement le

Leipzig, printemps 2006
Traduction : Sylvie Coqu



Komm, du süße Todesstunde

BWV 161

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Aria (Alto)

Flauto I *

Flauto II *

Alto

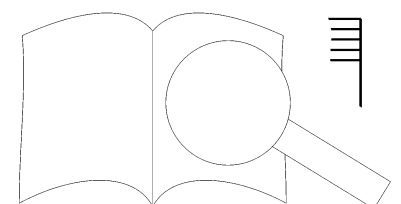
Sesquialtera ad Continuo

Continuo *

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

© 2006 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.161
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

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



9

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

7 5 6 6 5 7 # 2 6

12

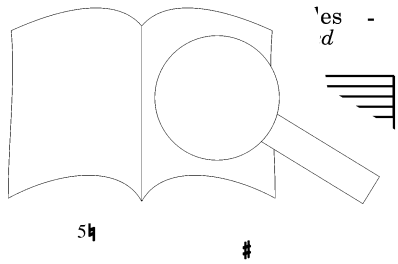
- - - - - wen Mun - de, komm, du sü - ße To - des -
 - - - - - er - last - ing, come, er, come, sweet death, thou bless - ed

6 6 6 # 2 7b 6 6 5

15

du sü - ße - - - - -
 thou bless - ed - - - - -

6 6 # 5 4 #



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

17

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

6 6 6 3 # 7

19

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

7 # 6 6 5# # 6 6 # 6

22

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

7 7 6 4 3 2 6 6 9 6 7b 7 #

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

25

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

6 5 6

27

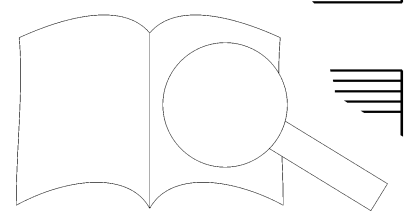
aus des Lö -
 qui - et ev -

6 5 2 6 5

29

de -
 ing.

6 6 5 6 4 5 6 5 6 6 5



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

32

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

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

35

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

6, 6, 4, #, 6

38

- che
 ry

#, 7, 6, b, #, *tasto solo*

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

41

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

6 6 7 7# # #

44

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

6 # 7b

46

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

4 6 6 5b

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

49

se.
ven.

52

55

tasto solo

2. Recitativo

Tenore

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

Continuo

4

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

6

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

10

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

13

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

16

de!
 me.

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

zu schei - den.
 - py mor - row.

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

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

3. Aria (Tenore)

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Continuo

7 6 4 2 7 8

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

6 8 6 7 6

14

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

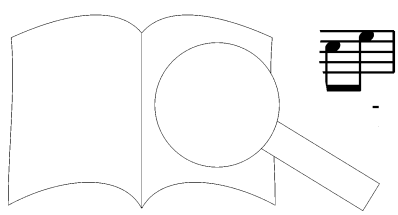
7 8 6 8

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

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

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

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



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

55

Ob ich schon zu
Tho' to earth - ly

62

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

68

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

74

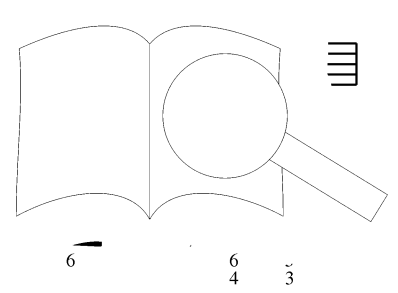
rei - ner Schein den - noch gleich - den En - geln pran -
 then be free, with the an - gels clad in splen -

80

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

86

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



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

Piano accompaniment for measures 92-97, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

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

6 6b 5b 6

Piano accompaniment for measures 98-103, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

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

4/2 2 6 2 6 6 6 6

Piano accompaniment for measures 104-109, consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs).

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

6 # 6 6 #

A magnifying glass icon with a circular lens and a handle, positioned over the bottom right of the page.

6 5

4. Recitativo

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo

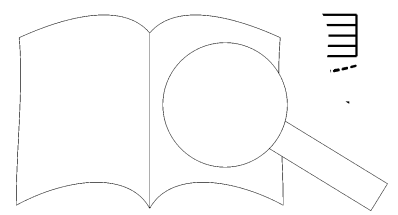
Der Schluß ist nun ge - macht, Welt, gu - te Nacht, Welt, grü - ßt.
I hear my last hour knell; world fare thee well, world so for

6 7 7

5

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

6 6 5 4 6



9

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

6 # 6 6 6

14

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

6 4 # 4 # 6 6

1 wird

18

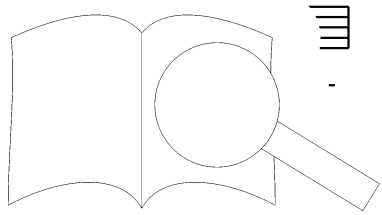
auf - - er - wek - ken, bis er sein Schaf führt auf die sü - ße Le
 he - a - wake me to lead his sheep thru heav-en's fair and fe

6 6 6 4 5 3

21

von wtlcht schei - de. So brich her - ein,
 for - ev - er. So come thou soon,

6 5 4

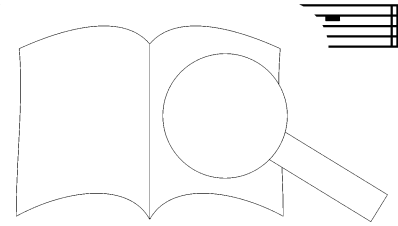


tag, so schla-ge doch, schla-ge doch, du letz -
 lease, and strike the hour, strike the hour when I _ _

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

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

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



5. Chorus

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

11

6 6 6 6 6 6 4

17

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

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

Wenn es mei - nes
 If my God to

Wenn es mei - nes
 If my God to

6 4

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

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

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

6 7 7

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

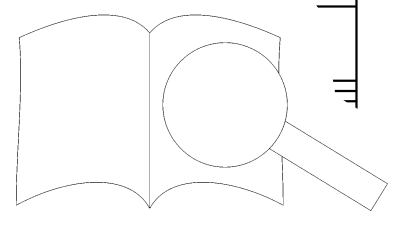
heu Er - de fül - - - le
 q' e earth - a - round me;

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

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

6 6 6 6 6 6 #

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



50

Gast, mit Unsterblichkeit sich kleide in der
 guest, rise to heav'n for life eter-nal, in clad-der

Gast, mit Unsterblichkeit sich kleide in der
 guest, rise to heav'n for life eter-nal,

Gast, mit Unsterblichkeit sich kleide in der
 guest, rise to heav'n for life eter-nal,

Gast, mit Unsterblichkeit sich kleide in der
 guest, rise to heav'n for life eter-nal,

6 7 4 6 6 6

56

sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist
 ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal

sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist
 ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal

sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist
 ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal

sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist, sü-ßen Hei-ge-ist
 ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal, ma-jes-ti-cal

6 4 5 6 5 # 6

61

Carus-Verlag

66

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

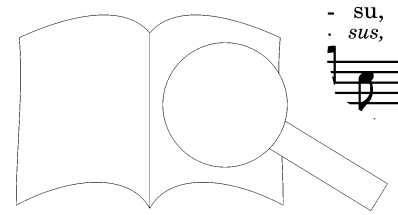
Je - su, komm und
Je - sus, come and

- su,
- sus,

6 6 6 4 6 5 #

6 # #

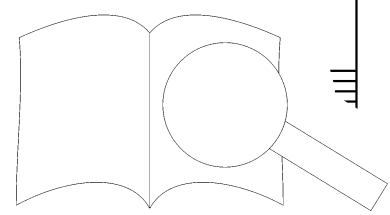
PROBENPAPIER
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced •



nimm mich fort, Je - su, komm, Je - su, komm und nimm mich fort,
 take thou me, Je - sus, come, Je - sus, come and take - thou me,
 nimm - mich fort, Je - su, komm, Je - su, komm und nimm - mic'
 take - thou me, Je - sus, come, Je - sus, come and take - thc
 komm, Je - su, komm und nimm - mich fort, komm und r'
 come, Je - sus, come and take - thou me, come and iou
 komm, Je - su, komm und nimm mich fort, kor
 come, Je - sus, come and take - thou me, er

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

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



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

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

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

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

6 7 7 6 6 6 6 5 3

Wort.
 be.

101

106

6. Choral

Flauto I, II

Soprano
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

1

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

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

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

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

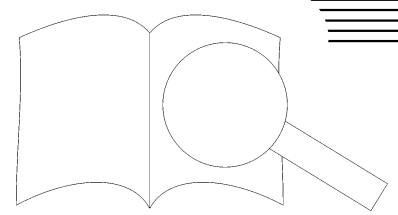
7 6 6

3

(Wür - mern) Wür - men wird ver - zehrt, wird leuch - ten als die
 Chri - stum schön ve - klärt, with God in ra - diant
 bur - ied in, re - birth; wird leuch - ten als die
 Christ as - sured in, re - birth; with God in ra - diant

(Wür - mern) Wür - men wird ver - zehrt, wird leuch - ten als die
 Chri - stum schön ve - klärt, with God in ra - diant
 bur - ied in, re - birth; wird leuch - ten als die
 Christ as - sured in, re - birth; with God in ra - diant

6 5 5 6 5 6



6

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

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

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

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

6 6

9

himml - scher Freud und
 heav'n - ly joy and

himml - scher
 heav'n - ly

him -
 he

- s
 - reud und Won
 joy and rap -

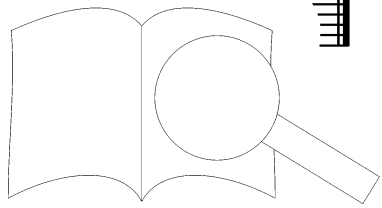
ne. Was schadt mir denn der Tod?
 ture. What fear has death for me?

ne. Was schadt mir denn der Tod?
 ture. What fear has death for me?

ne. Was schadt mir denn der Tod?
 ture. What fear has death for me?

ne. Was schadt mir denn der Tod?
 ture. What fear has death for me?

6 7 6



Kritischer Bericht

Abkürzungen

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

I. Die Quellen

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

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

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

Der Kopftitel der
16. p. Trin: Kom

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

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

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

Als erster Besitzer dieser Quelle ist ebenfalls Johann Samuel Harson (siehe unter **A**) nachzuweisen. Er notiert auf dem Umschlag: *Diese Musik ist von hErrn [sic] | Johar ... an Bach | Die Partitur davon hat Joh. Sebst. ... eigener Hand geschrieben, dieselbe | befirner Sammlung eigen- | händig geschrieb Musiker. | J. S. Harson.* Mit der eigent ... unsere Quelle **A** gemeint. Nach Harson und Stimmen offenbar geteilt ... che Autograph an Zelter ging ... im Musikalienhandel ange ... unabhängig von der Partitur ... Königl. Bibliothek Berlin.

Der vollständige ... wohl in der zweiten Hälfte ... liefert die Kantate in einer ... Diese wird unten in ... Umrissen beschrieben. Wir ... für authentisch (s. u.); eine ... der Stimmen erübrigt sich so-

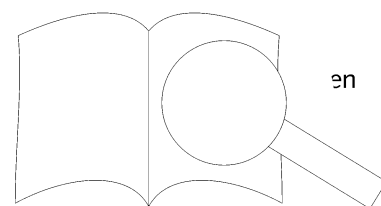
... evangelisches Andachts-Opfer ... in ... aten welche auf die ordentliche Sonn- ... e in der ... Hof-Capelle zur Wilhelmsburg A. ... usizieren, angezündet von Salomon Francken, ... ohne Jahr.

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

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

Zur Abhängigkeit der Q

- Die Fassung der Stimme
- Punkten von derjenigen
- Einheitliche Tonart (a)
- Chormelodie in Satz
- In Satz 1 zusätzlich ... dem Continuo



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

- Diverse kleinere Stimmführungsunterschiede

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

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

II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch die Edition orientiert sich an den Editionen der Denkmälerausgaben und entwickelt wurden.⁷ Insbesondere werden vereinheitlicht, um die Einzelanmerkungen sind in den Quellen. Eingriffe des Herausgebers: die Anpassung an moderne Notensatzregeln, die Ersetzung von Schlüssel – hinausgehen, werden dokumentiert. Manche Entscheidungen von im Original fehlenden Zeichen, Staccatopunkten oder über Analogien, die insgesamt sehr selten vorkommen bereits im Notentext durch die Verwendung von Stricheln oder auch Klammern werden und bedürfen im Kritischen Bericht keine Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden die Abweichungen der Edition von den Quellen sowie die wesentlichen Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

III. Einzelanmerkungen

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

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

Satz 1

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

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

- 13 Sesqui 3 ♪ statt ♩, vgl. aber T. 23
- 20 A 6–7 Mit Bg. aber ohne Balkenzeichen
- 26 A 2 g' korr. in a', vgl. aber
- 27 Fl II 11–13 gis²–gis²–a²
- 32 Fl I 3–5 Rhythmus
- A 3–4 Mit Bg. aber
- 33 A 10–13 ches
- Dieser ters
- 1' (Pu. korrek. T. 33, te zuviel), findet sich in weils ohne Bg.)
- 34 A
- 39 Bc 3–
- 50ff. Anweisung).

Satz 2

Kein Tenorstimme: Tenor
1' "Punktierung aufgelöst als Punktgebrauch"
1' "strom: unis. Deutung unklar. Möglicherweise gehört dieser Vermerk zu dem Beginn des A-tempo-Teils T. 16, 2. Hälfte, und verlangt die Colla-parte-Führung der Streicher (Violinen und Viola all'octava) nach Art eines Accompagnato

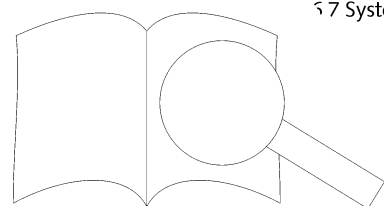
Satzüberschrift, Beischrift zum 1. System *Violini*
Positionen der – überwiegend nur zur VI I notierten – dynamischen Zeichnungen ist uneinheitlich und wurde in Analogie und nach dem Gebrauch der Zeit vereinheitlicht; vgl. zu den Details die Einzelanmerkungen.

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

Satz 4

Überschrift *Rec.* (nur im System des Alto)
Die ersten beiden Takte notiert in Flauto 1. et 2. | Violino 1. et 2. | Viola me, dort keine Beischriften

⁶ Vgl. Krit. Bericht NBA
⁷ *Editionsrichtlinien* Musikwissenschaftliche Institute in der Bundesrepublik Deutschland, hrsg. von Bernhard R. Appel u. Landgraf, Kassel 2000, der Gesellschaft für Musikwissenschaft, S. 10.



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

Satz 5

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

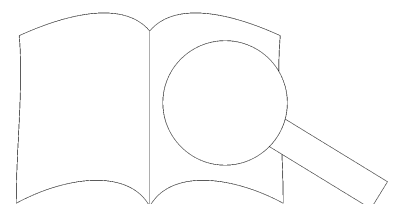
Die Violinen sind im ganzen Takt vertauscht (VI II über VI I).

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

Satz 6

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

2	T, Va 5	Stattdessen ♪
5	A, VI II	VI II wie Ed:
7	Bc 1	Mit Bez:
8	S, A, Bc 1	Mit Fl:
9	T 2	♪
12	S, VI I	
	A 3–4	



Wie schön leuchtet der Morgenstern	31.001	Siehe, ich will viel Fischer aussenden	31.088
Ach Gott, vom Himmel sieh darein	31.002	Was soll ich aus dir machen, Ephraim	31.089
Ach Gott, wie manches Herzeleid I	31.003	Es reißet euch ein schrecklich Ende	31.090
Christ lag in Todes Banden	31.004	Gelobet seist du, Jesu Christ	31.091
Wo soll ich fliehen hin	31.005	Ich hab in Gottes Herz und Sinn	31.092
Bleib bei uns, denn es will Abend werden	31.006	Wer nur den lieben Gott läßt walten	31.093
Christ unser Herr zum Jordan kam	31.007	Was frag ich nach der Welt	31.094
Liebster Gott, wenn werd ich sterben	31.008	Christus, der ist mein Leben	31.095
Es ist das Heil uns kommen her	31.009	Herr Christ, der einge Gottessohn	31.096
Lobet Gott in seinen Reichen (Himmelfahrtsoratorium)	31.011	In allen meinen Taten	31.097
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen	31.012	Was Gott tut, das ist wohlgetan II	31.098
Meine Seufzer, meine Tränen	31.013	Was Gott tut, das ist wohlgetan I	31.099
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit	31.014	Was Gott tut, das ist wohlgetan III	31.100
Herr Gott, dich loben wir	31.016	Nimm von uns, Herr, du treuer Gott	31.101
Wer Dank opfert, der preiset mich	31.017	Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben	31.102
Es erhub sich ein Streit	31.019	Ihr werdet weinen und heulen	31.103
O Ewigkeit, du Donnerwort	31.020	Du Hirte Israel, höre	31.104
Ich hatte viel Bekümmernis	31.021	Herr, gehe nicht ins Gericht	31.105
Jesus nahm zu sich die Zwölfe	31.022	Actus tragicus (Gottes Zeit ist die allerbeste)	
Du wahrer Gott und Davids Sohn	31.023	Was willst du dich betrüben	
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	31.026	Es ist euch gut, daß ich hingehe	
Wer weiß, wie nahe mir mein Ende	31.027	Ich glaube, lieber Herr, hilf meine	
Wir danken dir, Gott, wir danken dir	31.029	Unser Mund sei voll Lachens	
Der Himmel lacht! Die Erde jubiliert	31.031	Was mein Gott will, das geseh	31.111
Liebster Jesu, mein Verlangen	31.032	Der Herr ist mein getreuer	31.112
O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	31.034	Herr Jesu Christ, du höchster	31.113
Wer da gläubet und getauft wird	31.037	Ach, lieben Christen, gehet	31.114
Aus tiefer Not schrei ich zu dir	31.038	Mache dich, mein Herr, an	31.115
Brich dem Hungrigen dein Brot	31.039	Du Friedefürst	31.116
Darzu ist erschienen die Liebe Gottes	31.040	Sei Lob und Ehr, wie denn	31.117
Gott fährt auf mit Jauchzen	31.043	O Jesu Christ, du höchster	31.118
Schauet doch und sehet	31.046	Preise den Namen des Herrn	31.119
Wer sich selbst erhöht	31.047	Mein Herr, laß mich nicht	31.124
Nun ist das Heil und die Kraft (reconstruction)	31.050	Herr, laß mich nicht verlassen	31.127
Jauchzet Gott in allen Landen	31.051	Aus der Höhe, Herr, zu dir (Version in g)	31.131
Ich will den Kreuzstab gerne tragen	31.056	Aus der Höhe, Herr, zu dir (Version in a)	31.131/50
Ach Gott, wie manches Herzeleid II	31.057	Christ, der bist die Bahn	31.132
Wer mich liebet, der wird mein Wort halten I	31.058	Christ, der bist die Bahn	31.135
O Ewigkeit, du Donnerwort II		Christ, der bist die Bahn	31.137
Nun komm, der Heiden Heiland I		Christ, der bist die Bahn	31.140
Nun komm, der Heiden Heiland II		Christ, der bist die Bahn	31.143
Christen, ätzet diesen Tag		Christ, der bist die Bahn	31.144
Sehet, welche eine Liebe hat uns der Vater erzeiget		Christ, der bist die Bahn	31.146
Sie werden aus Saba alle kommen		Christ, der bist die Bahn	31.147
Erfreut euch, ihr Herzen		Christ, der bist die Bahn	31.150
Halt im Gedächtnis Jesum Christ	31.069	Christ, der bist die Bahn	31.151
Also hat Gott die Welt geliebt	31.070	Christ, der bist die Bahn	31.155
Lobe den Herrn, meine Seele	31.071	Christ, der bist die Bahn	31.157
Wachet! betet! betet! wachet!	31.072	Christ, der bist die Bahn	31.158
Gott ist mein König	31.073	Christ, der bist die Bahn	31.159
Alles nur nach Gottes Willen	31.074	Christ, der bist die Bahn	31.161
Herr, wie du willst	31.075	Christ, der bist die Bahn	31.171
Wer mich liebet	31.076	Christ, der bist die Bahn	31.176
Die Elenden sollen essen	31.077	Christ, der bist die Bahn	31.178
Die Himmel sollen erzittern	31.078	Christ, der bist die Bahn	31.179
Du sollst mich preisen	31.079	Christ, der bist die Bahn	31.180
Jesu, meine Zuversicht	31.080	Christ, der bist die Bahn	31.181
Gott, der Herr, der Herr	31.081	Christ, der bist die Bahn	31.183
Gott, der Herr, der Herr (reconstruction)	31.082	Christ, der bist die Bahn	31.184
Gott, der Herr, der Herr (for solo bass)	31.082/50	Christ, der bist die Bahn	31.185
Gott, der Herr, der Herr (version for solo soprano)	31.083	Christ, der bist die Bahn	31.186
Gott, der Herr, der Herr	31.084	Christ, der bist die Bahn	31.193
Ich will mit meinem Glücke	31.085	Christ, der bist die Bahn	31.197
Ich will mit meinem Glücke	31.086	Christ, der bist die Bahn	
Wahrlich, wahrlich, ich sage euch	31.087	Christ, der bist die Bahn	
Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen		Christ, der bist die Bahn	

