

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Jesus nahm zu sich die Zwölfe**

Jesus calling then the Twelve to him

BWV 22

Kantate zum Sonntag Estomihi  
für Soli (ATB), Chor (SATB)  
Oboe, 2 Violinen, Viola und Basso continuo  
herausgegeben von Ulrich Leisinger

Cantata for Estomihi  
for soli (ATB), choir (SATB)  
oboe, 2 violins, viola and basso continuo  
edited by Ulrich Leisinger  
English version by Henry S. Drinker

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

Partitur / Full score



---

Carus 31.022

## Vorwort

Die Kantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* BWV 22 ist eines der beiden Probestücke, mit denen sich Johann Sebastian Bach im Februar 1723 um das Leipziger Thomaskantorat bewarb. Ein Vergleich der Texte mit denen der Bewerbungskompositionen Christoph Graupners, der wenige Wochen zuvor, am 17. Januar, seine Probe abgelegt hatte, lassen vermuten, dass den Kandidaten um die Nachfolge Johann Kuhnaus die Texte von der Leipziger Geistlichkeit gestellt wurden, um gleichwertige Prüfungsbedingungen zu schaffen. Bachs Kantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* diente offenbar am Sonntag Estomihi, der im Jahre 1723 auf den 7. Februar fiel, als Hauptmusik vor der Predigt, wohingegen die Kantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23 nach der Predigt, während der Austeilung des Abendmahls, erklingen sein dürfte. Durch einen Textdruck zur Leipziger Kirchenmusik<sup>1</sup> ist eine Wiederaufführung bereits für den entsprechenden Sonntag des Folgejahres, den 20. Februar 1724, belegt. Da die Originalstimmen verschollen sind, lassen sich für weitere Aufführungen keine zuverlässigen Anhaltspunkte gewinnen.

Der namentlich nicht bekannte Textdichter geht vom Sonntagsevangelium aus Lukas 18 aus; zwei Verse daraus werden der Kantatendichtung als Zitat vorangestellt. Der Dichter konzentriert sich gänzlich auf einen Aspekt des Lesungstextes, den Aufbruch nach Jerusalem, wohingegen der Bericht von der Heilung des Blinden im Schwesterwerk BWV 23 verarbeitet wird.

Die Sätze der Kantatendichtung sind durch die Wiederaufnahme von Schlüsselwörtern ungewöhnlich eng aufeinander bezogen. Der Arientext, der auf den Eingangssatz folgt, bezeugt Jesu Leidensankündigung und spricht in seinem Mittelteil die Hoffnung aus, die Bedeutung des Leidens Jesu zum eigenen Trost auch begreifen zu können. Die Worte „ziehe mich“ werden in den beiden folgenden Sätzen erneut aufgenommen und erläutert: Im Rezitativtext, der dem dritten Kantatensatz zugrunde liegt, beschreibt der Dichter, dass Jesu Handeln die Fassungskraft des menschlichen Geistes übersteigt, und leitet daraus ab, dass der Mensch zu seinem Verständnis des Zupruches und der Hilfe des Gottessohnes bedarf. Satz 4 greift unmittelbar das Ende des Rezitativtextes mit seiner Bitte um Niederschlagung aller irdischen Gefühle und Gedanken auf und endet mit der Bitte: „So ziehe mich nach dir im Friede dahin“. Die 5. Strophe des reformatorischen Liedes „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ von Elisabeth Creutziger (1524), die durch das außerhalb der theologischen Sprache schon damals ungebräuchliche Wort „Ertönen“ an den vorhergehenden Satz anknüpft, bildet den Abschluss des Werkes.

In seiner Vertonung geht Bach sensibel auf den Text ein. Der Eingangssatz besteht wie seine Vorlage aus zwei Teilsätzen, deren erster als Arioso vertont wird. Der biblische Bericht des Evangelisten wird nach einer kurzen instrumentalen Einleitung durch den Tenor vorangestellt, ehe die Jesusworte durch die Bassstimme als Verkörperung der Vox Christi vorgetragen werden. Der zweite dem Lesungstext entnommene Satz, der von den Jüngern und ihrem Unverständnis berichtet, wird in einer knappen Vokalfuge abgehandelt.

Im Accompagnato-Rezitativ, das das Zentrum der Kantatendichtung bildet, macht Bach vornehmlich von der musikalischen Ausdeutung einzelner Worte Gebrauch, wenn er etwa die Begriffe „ziehen“, „laufen“, „Freude“ durch sinnfällige musikalisch-rhetorische Figuren darstellt. Die beiden Arien gehören zwei grundlegend verschiedenen Typen an. Die Altarie ist als Triosatz angelegt, bei dem zur Singstimme und dem

Continuo eine Oboenstimme gleichberechtigt hinzutritt; die beschwingte Tenorarie stellt dem Gesangssolisten hingegen das Tutti der Streicher gegenüber.

Für seine Bewerbungskomposition ließ es Bach beim Schlusssatz nicht mit einem schlichten vierstimmigen Choralatz bewenden. Vielmehr werden die Streicher, denen die Oboe zur Klangverstärkung beigesellt wird, nicht nur in den Zwischenspielen zwischen den Choralzeilen selbstständig geführt.

Die Originalpartitur trägt den autographen Kopftitel: *Concerto Dominica Esto mihi. à 4 Voci. 1 Hautb: 2 Violini / 1 Viola, 1 Violoncello è Cont. di JSBach*. Sie ging bei der Erbteilung 1750 in den Besitz von Carl Philipp Emanuel Bach über und gelangte über die Berliner Singakademie im Jahre 1854 an die damalige Königliche Bibliothek in Berlin.<sup>2</sup>

Außer Bachs Originalpartitur haben sich zwei Abschriften des 18. Jahrhunderts erhalten. Eine Partiturnkopie von Johann Andreas Kuhnau mit Korrekturen Bachs, die wohl aus dem Jahre 1723 stammen dürfte, steht möglicherweise unmittelbar mit der Kantoratsprobe in Zusammenhang; die Handschrift trägt, wohl von der Hand eines Bach-Schülers der 1730er Jahre, einen Vermerk: „NB. Dies ist das Probestück in Leipzig“.<sup>3</sup> Eine weitere Kopie geht auf das Handschriftenangebot Bernhard Christoph Breitkopfs zurück, in dessen Katalogen sie seit 1761 verzeichnet ist.<sup>4</sup>

Die Originalpartitur ist insgesamt sorgfältig bezeichnet; allerdings fehlt dort die Bezifferung des Continuo-Systems, da Bach diese üblicherweise erst in den Stimmensatz eingetragen hat. Die Herkunft der in der Partiturnkopie Kuhnaus eingetragenen, schwer lesbaren Bezifferung ist unklar; sie folgt zwar den Prinzipien Bachscher Notation, weist aber einige Unstimmigkeiten auf. Gerade wegen einiger offenkundiger Fehler kann sie kaum durch die nachträgliche Bezifferung der Partitur von unberufener Hand entstanden sein, vielmehr scheint sie auf eine heute verschollene Stimmenvorlage zurückzugehen. Als zeitgenössische aufführungspraktische Hilfe ist sie trotz ihrer Mängel, über die im Kritischen Bericht Rechenschaft abgelegt wird, auch heute noch von Interesse.

Die Kantate wurde von Wilhelm Rust auf der Basis der autographen Partitur 1855 in Band 5.1 der Ausgabe der Bachgesellschaft erstmals herausgegeben; in der *Neuen Bach-Ausgabe* ist sie, herausgegeben von Christoph Wolff, 1992 erschienen (*NBA VIII/1*, S. 1–32); der Kritische Bericht liegt seit Herbst 1998 vor.

Leipzig, im Juli 2000

Ulrich Leisinger

<sup>1</sup> Siehe die Faksimileausgabe in: *Texte zur Leipziger Kirchen-Musik*, herausgegeben von Martin Petzoldt, Stuttgart: Carus, 2000 (CV 24.400).

<sup>2</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. Bach P 119*.

<sup>3</sup> Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: *Mus. ms. Bach P 46*.

<sup>4</sup> Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: *Am. B 44 (1)*. Die Handschrift wurde – wahrscheinlich um 1777 – für die Prinzessin Amalia von Preußen angefertigt.

## Foreword

The cantata *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* ("Jesus took unto him the twelve"), BWV 22, is one of the two test pieces which Johann Sebastian Bach submitted in February 1723 when applying for the position of cantor of St. Thomas in Leipzig. Comparison between the texts and those of the test pieces submitted by Christoph Graupner, who had completed his examination for the same post a few weeks earlier, on the 17th January, suggests that the texts to be set by the candidates for the position of successor to Johann Kuhnau had been selected by the Leipzig clergy, so that the conditions would be the same for each candidate. Bach's cantata *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* was intended for use on the Sunday Estomihi, the last Sunday before Lent, which in 1723 fell on the 7th February. It was suitable as the principal music performed before the sermon, whereas the cantata *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, BWV 23, was probably sung after the sermon, during the Communion. A publication of the texts of the church music used at Leipzig<sup>1</sup> shows that BWV 22 was performed again on the corresponding Sunday of the following year, the 20th February 1724. As the original performance parts have disappeared, we have no reliable information concerning any further performances during Bach's lifetime.

The author, whose identity is unknown, based his text on the Gospel for the Sunday in question, Luke 18; two verses of this text are quoted before the cantata text. The poet concentrates wholly on one aspect of the reading, our Lord's departure for Jerusalem, whereas the sister work, BWV 23, is concerned with his healing of the blind man. The movements of this cantata text are linked unusually close together through the repetition of key words. The text of the aria which follows the opening movement refers to Jesus' prophecy concerning his coming Passion and its central section expresses the hope that understanding the significance of Christ's suffering will lead to our consolation. The words "ziehe mich" (take me) are taken up again and explained in the two following movements: in the text of the recitative which forms the third movement of the cantata the poet writes that the actions of Jesus are beyond the powers of comprehension of the human spirit, drawing the conclusion that to understand the divine utterances man needs the help of the Son of God. The 4th movement follows on from the end of the recitative text, as it begs that all worldly feelings and thoughts shall be subordinated to God's will and concludes with the plea "So ziehe mich nach dir im Friede dahin." The 5th verse of the Reformation hymn "Herr Christ, der einig Gotts Sohn" by Elisabeth Creutziger (1524), which is linked to the previous movement by the word "Ertöten" ("mortify") – even at that time uncommon except in theological language – concludes the work.

In his composition Bach set the words with great sensitivity. As in the text, the opening movement consists of two sections, the first of which is set as an arioso. Following a brief instrumental introduction, the biblical account of the Evangelist is presented by the tenor, before the words of Jesus, as embodied in the Vox Christi, are sung by the bass. The second movement, based on words from the Gospel telling of the Apostles and their lack of understanding, takes the form of a brief vocal fugue.

In the accompanied recitative, which forms the centrepiece of the cantata text, Bach interprets musically individual words such as "ziehen" (to bid or draw to), "laufen" (to hasten) and "Freude" (joy) by means of musical-rhetorical figures. The two arias differ fundamentally in character. The alto aria is laid

out as a trio movement, with an oboe melody equal in importance to the voice part and the continuo; in the soaring tenor aria, on the other hand, the solo singer is accompanied by the tutti strings. Bach was not content to conclude this test composition with a straightforward four-part chorale. Rather, he used the strings, doubled by the oboe to augment the sound, to play independently, not only in the interludes but between the lines of the chorale.

The original score bears the main title in Bach's hand *Concerto Dominica Esto mihi. à 4 Voci. 1 Hautb: 2 Violini / 1 Viola, 1 Violoncello è Cont. di JSBach*. When Bach's possessions were distributed following his death in 1750 this score became the property of his son Carl Philipp Emanuel. It passed to the Berlin Singakademie and in 1854 to the then Royal Library in Berlin.<sup>1</sup>

In addition to Bach's original score, two 18th-century manuscript copies of this work are extant. One of these, copied by Johann Andreas Kuhnau, with corrections by Bach, which probably dates from 1723, is likely to have been directly connected with the examination for the position of Cantor, because this manuscript copy bears the following words, probably written by one of Bach's pupils during the 1730s: "NB. This is the test piece in Leipzig."<sup>2</sup> A further copy was among the manuscripts offered for sale by Bernhard Christoph Breitkopf, in whose catalogues it was listed from 1761 onwards.<sup>3</sup> The original score is carefully written; the continuo line is not figured, because it was Bach's custom to enter the figures only into the parts. The origin of the scarcely readable figuring in the score copied by Kuhnau is unclear; it follows the principles of Bach's notation, but contains some errors. Owing to the presence of a few obvious mistakes, this figuring can scarcely have been a later addition to the score by some unskilled hand; it appears rather to derive from a set of parts which are now lost. As a guide to period performance practice, despite its shortcomings, which are detailed in the Critical Report, it is still of interest today.

This cantata was first published in 1855, edited by Wilhelm Rust on the basis of the autograph score, in volume 5.1 of the Bachgesellschaft Complete Edition; it appeared in the *Neue Bach-Ausgabe* in 1992, edited by Christoph Wolff (*NBA VIII/1*, p. 1–32); the Critical Report was issued in 1998.

Leipzig, July 2000  
Translation: John Coombs

Ulrich Leisinger

<sup>1</sup> See the facsimile edition in: *Texte zur Leipziger Kirchen-Musik*, edited by Martin Petzoldt, Stuttgart: Carus, 2000 (CV 24.400).

<sup>2</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Shelf no.: *Mus. ms. Bach P 119*.

<sup>3</sup> Staatsbibliothek zu Berlin, Shelf no.: *Mus. ms. Bach P 46*.

<sup>4</sup> Staatsbibliothek zu Berlin, Shelf no.: *Am. B 44 (1)*. The manuscript copy was made – probably about 1777 – for Princess Amalia of Prussia.

## Avant-propos

La cantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* BWV 22 est une œuvre que Bach présenta en février 1723 lors de sa candidature au poste de Cantor de Saint-Thomas. Une comparaison du texte avec les compositions présentées par Christoph Graupner au même concours quelques semaines auparavant, le 17 janvier, laisse supposer que les textes soumis aux candidats à la succession de Johann Kuhnau leur furent présentés par les ecclésiastiques de Leipzig afin de créer les mêmes conditions de concours pour tous. La cantate de Bach *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* était vraisemblablement destinée à précéder le sermon du dimanche de la Quinquagésime qui tomba en 1723 sur le 7 février alors que la cantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23 devrait avoir retenti après le sermon durant la communion. Une autre exécution de l'œuvre l'année suivante à l'occasion du même dimanche, le 20 février 1724, est attestée par un imprimé sur la musique sacrée à Leipzig.<sup>1</sup> Comme les parties originales ont disparu, il n'existe aucun point de repère fiable pour d'autres interprétations.

Le poète, dont le nom ne nous est pas connu, part de la lecture de l'Évangile de ce dimanche empruntée à saint Luc 18 ; deux versets sont placés comme citation en en-tête du texte de la cantate. Le poète se concentre entièrement sur un des aspects de la lecture, le départ pour Jérusalem, alors que la guérison de l'Aveugle est traitée par la cantate BWV 23 écrite pour le même dimanche. Les phrases du poème sont étroitement reliées l'une à l'autre par la reprise de mots clés, ce qui est inhabituel. Le texte de l'aria suivant le mouvement d'introduction témoigne de l'annonce des souffrances que Jésus va endurer et exprime dans sa partie centrale l'espérance de pouvoir comprendre l'importance des souffrances de Jésus en vue de notre consolation personnelle. Les paroles « ziehe mich » (« entraîne-moi ») sont reprises et commentées dans les deux mouvements suivants : dans le texte du récitatif composant le troisième mouvement de la cantate, le poète déclare que le comportement de Jésus dépasse l'entendement humain et en conclut que l'homme a besoin pour le comprendre de l'aide et de l'assistance du fils de Dieu. Le quatrième mouvement reprend directement la fin du texte du récitatif demandant d'abolir tous les sentiments et les pensées de ce monde et se termine par la prière : « So ziehe mich nach dir im Friede dahin » (« entraîne-moi ainsi dans la paix à ta suite »). La cinquième strophe du chant réformateur « Herr Christ, der einig Gotts Sohn » d'Elisabeth Creutziger (1524), qui enchaîne sur la parole « Ertöten » (« étouffer ») que l'on n'employait déjà plus à cette époque que dans la langue théologique, constitue le point final de l'œuvre.

Bach se prête au texte avec sensibilité lors de sa mise en musique. Le mouvement d'introduction se compose tout comme lui de deux parties dont le premier est écrit en arioso. Le compte rendu biblique fait par l'évangéliste est entonné par le ténor après une courte introduction instrumentale, avant que les paroles de Jésus ne soient confiées à la basse, représentant de la Vox Christi. La deuxième phrase empruntée à la lecture de l'Évangile évoquant les apôtres et leur incrédulité est traitée sous la forme d'une fugue vocale concise.

Dans le récitatif accompagné formant le centre de la cantate, Bach recourt à l'interprétation musicale de mots isolés en représentant les termes « entraîner », « courir », « joie » par des figures rhétoriques musicales évidentes. Les deux arias appartiennent à deux types fondamentalement différents. L'aria de l'alto est construit en mouvement de trio dans lequel une partie de hautbois s'ajoute à égalité de droits à la partie vocale et

au continuo ; l'aria joyeux du ténor oppose, par contre, les tutti des cordes à la partie vocale soliste.

Pour sa composition de concours, Bach ne s'en tient pas pour le mouvement final à un simple mouvement de choral à quatre voix. Au contraire, les cordes auxquelles est joint le hautbois comme renforcement sonore, ne sont pas seulement menées de façon autonome dans les interludes placés entre les lignes du choral.

La partition originale porte en en-tête le titre autographe : *Concerto Dominica Esto mihi. à 4 Voci. 1 Hautb: 2 Violini / 1 Viola, 1 Violoncello* à Cont. di JSBach. Lors du partage de l'héritage en 1750, elle passa en possession de Carl Philipp Emanuel Bach et arriva par le biais de la Berliner Singakademie à la Bibliothèque alors Royale de Berlin en 1854.<sup>2</sup>

En dehors de la partition originale de Bach, deux copies datant du dix-huitième siècle ont été conservées. Une copie de la partition faite par Johann Andreas Kuhnau avec des corrections de Bach devant certainement dater de 1723 est peut-être directement en rapport avec la mise en concours du poste de cantor ; le manuscrit porte la remarque suivante, due certainement à la plume d'un élève de Bach dans les années 1730 : « NB. Ceci est le morceau de concours de Leipzig ». <sup>3</sup> Une autre copie provient des offres de manuscrit de Bernhard Christoph Breitkopf où elle est répertoriée dans le catalogue depuis 1761.<sup>4</sup>

La partition originale est notée dans l'ensemble avec soin. Il y manque à vrai dire le chiffrage du système de continuo, car Bach ne l'a porté en général que dans le cahier de partie. L'origine du chiffrage difficile à lire porté dans la copie de la partition due à Kuhnau n'est pas claire ; il suit bien les principes de la notation telle que la pratiquait Bach, présente néanmoins quelques incohérences. Il ne peut pas avoir été réalisé à posteriori par une personne non autorisée précisément en raison de certaines fautes évidentes. Il semble plutôt qu'il remonte à une partie aujourd'hui disparue. Malgré des manques sur lesquels il est rendu compte dans l'apparat critique, il présente encore aujourd'hui beaucoup d'intérêt, car il est un moyen d'aide à l'exécution de l'œuvre qui lui est contemporain.

La cantate fut publiée pour la première fois en 1855 par Wilhelm Rust dans le volume 5.1 de l'édition de la Bachgesellschaft sur la base de la partition autographe ; dans la *Neue Bach-Ausgabe*, elle est parue en 1992, éditée par Christoph Wolff (*NBA VIII/1*, pp. 1 à 32) ; l'apparat critique n'a été publié qu'à l'automne 1998.

Leipzig, juillet 2000  
Traduction: Jean Paul Ménière

Ulrich Leisinger

<sup>1</sup> Voir l'édition en fac-similé in : *Texte zur Leipziger Kirchen-Musik*, édité par Martin Petzoldt, Stuttgart: Carus, 2000 (CV 24.400).

<sup>2</sup> Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, cote : *Mus. ms. Bach P 119*.

<sup>3</sup> Staatsbibliothek zu Berlin, cote : *Mus. ms. Bach P 46*.

<sup>4</sup> Staatsbibliothek zu Berlin, cote : *Am. B 44 (1)*. La copie manuscrite fut réalisée – vraisemblablement vers 1777 – pour la Princesse Amalie de Prusse.

# Jesus nahm zu sich die Zwölfe

Jesus calling then the Twelve to him

BWV 22

Johann Sebastian Bach

1685–1750

## I. Coro

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello\*  
Continuo

3

\* Zur Herkunft der Bezifferung siehe Vorwort und Kritischen Bericht.

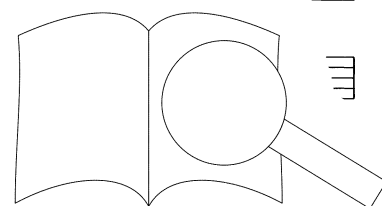
Aufführungsdauer/Duration: ca. 20 min.

© 2001 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.022

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

Jrte.  
edited by Ulrich Leisinger  
english version by  
Henry S. Drinker



Tenore *solo\**

Basso

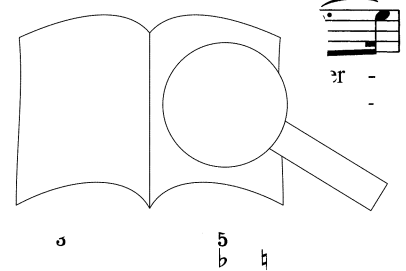
Je - sus nahm zu sich die Zwöl - fe und sprach:  
 Je - sus call - ing then the Twelve to him, said: *solo\**

tr

het, wir gehn hin - an gen Je - ru - sa - lem, wir gehn hin -  
 now, we go up to Je - ru - sa - lem, we go up

au. gen Je - ru - sa - lem, und es wird al - les vol  
 h to Je - ru - sa - lem and thus - wise all things will

\* Zur Differenz von Solo und Tutti siehe Vorwort.



den, das ge - schrie - ben ist von des Men - schen Sohn, von des Men - - schen  
 plished which were pro - phe - sied of the Son of man, of the Son of

4 6 7 6

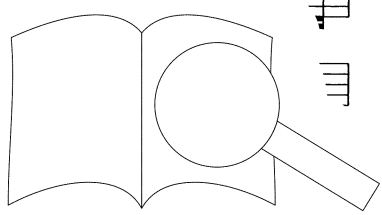
Sohn, das ge - schrie - ben ist - - - - - schen  
 man, which were pro - phe - s - - - - - of

6 7 5 6 6 6 4 5 4

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

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

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



Se - het, se - het, se - het, se - het, wir gehn hin - auf,  
 Come now, come now, come now, come now, we go up hence,

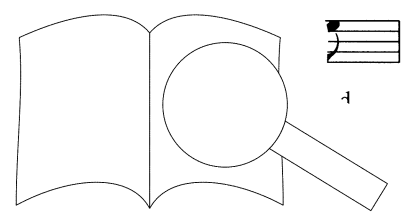
5 6 6 5 6 6 7 5 4 4+ 9 7 6 8 5 7  
 b 4 2 6 4 b 7 5 3 # 7

wir gehn hin-auf, wir gehn hin -  
 we go up hence, go up hence, we go up

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

geh'n hin - auf gen Je - ru - sa - lem, gen Je - ru -  
 we go up hence to Je - ru - sa - lem, to Je - ru -

7 7 6 6 6 6  
 4 5 5 b 5



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



es wird al - les voll-en-det, al - les voll-en - - - - det\_\_ wer-den, das ge - schrie-ben ist von des  
 thus - wise all things will hap-pen, all things be thus \_\_\_\_\_ ac - com-plished which were pro - phe - sied of the

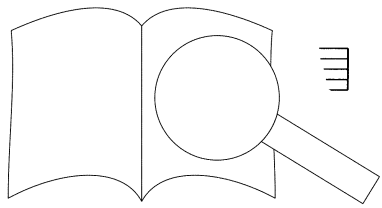
7 6# 8 6 9 8 8 7 7 9 8 9 8  
 5 5 7 6 3 7 8 6 4 5 7 6 4

Men - - schen\_\_ Sohn, das ge - schrie - - - - - schen Sohn, von\_\_ des Men - -  
 Son\_\_\_\_\_ of\_\_\_\_\_ man, which were pro \_\_\_\_\_ of man, of\_\_\_\_\_ the Son\_\_\_\_\_

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

schen Sohn.  
 of man.

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



Piano accompaniment for measures 38-40. The score includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 7, 9, 8, 7, 7, 6, 6, 7, 6, 6 are written below the bass line.

**allegro**

Musical score for measures 41-45. It includes piano accompaniment and vocal lines for Soprano and Alto. The lyrics are in German and English. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 6, 5, 6, 6, 7, 7, 6, 5, 6, 4, 2.

**Soprano** *solo*  
 Sie a - ber ver - nah - nes nicht, und wuß - ten  
 But they un - der - stood they know, nor - did - they

**Alto**  
 Sie a - ber ver - nah - - men der  
 But they un - der - stood not his

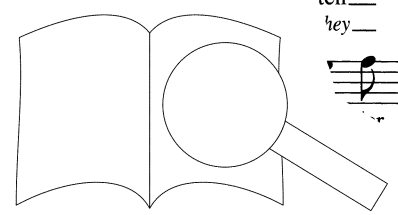
Musical score for measures 46-50. It includes piano accompaniment and vocal lines for Soprano and Alto. The lyrics are in German and English. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 7, 6, 5, 6, 6, 7, 6, 5, 6, 4, 2.

**Soprano solo**  
 nicht, was ge - sa - - - - get  
 know what he spoke to

**Alto solo**  
 kei - und wuß - ten nicht, was das, was das ge -  
 m - , nor - did they know what things, what things he

... ver - nah - - men der kei - nes und wuß - ter ten  
 un - der - stood not his mean - ing, nor did they

**Soprano solo**  
 Sie a -  
 But they



war, sie a - ber ver - nah - - men der kei - nes, sie a - ber ver - nah - - men der kei - nes, sie a - ber ver -  
 them, but they un - der - stood not his mean - ing, but they un - der - stood not his mean - ing, but they un - der -

sa - - - - - get war, was das ge - sa - get war, was das  
 spoke to them, what things he spoke to them, what things

nicht, was das ge - sa - get war, was das ge - sa - get war, was das  
 know what things he spoke to them, what things he spoke to them, what things

kei - nes und wuß - ten nicht, und wuß - ten nicht, was das ge - sa - get war, was  
 mean - ing, nor did they know, nor did they know what things he spoke to them, what

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

nah - - men der kei - n ch+ wuß - ten nicht, was das ge - sa - get  
 stood not his mean - ing did they know what things he spoke to

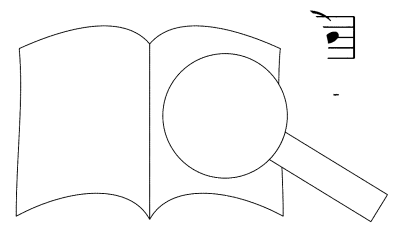
ge - sa - ge - sa - get war, sie a - ber ver - nah - men der kei -  
 he spo' he spoke to them, but they un - der - stood not his mean -

a - ber ver - nah - men der kei - nes, sie a - ber ver - nah - - men der  
 they un - der - stood not his mean - ing, but they un - der - stood not his

ge he to war, sie a - ber ver - nah - - men der kei - nes und w  
 he spoke to them, but they un - der - stood not his mean - ing, nor d

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

5 6 1 5 6  
 2 4 2 4



*tutti*  
 war. Sie a - ber ver - nah - men der kei - nes und wuß - ten  
 them. *tutti* But they un - der - stood not his mean - ing, nor did they  
 nes, sie a - ber ver - nah - - men der kei - nes und wuß - ten nicht, und wuß - ten nicht, was das  
 ing, but they un - der - stood not his mean - ing, nor did they know, nor did they know w' gs  
 kei - nes und wuß - ten nicht, und wuß - ten nicht, was das ge - sa - get  
 mean - ing, nor did they know, nor did they know what things he spoke  
 nicht, was das, was das ge - sa -  
 know what things, what things he spoke them. they un - der -

6 7 6 # 6 8 7 # 6 6 7

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

nicht, und wuß - ge - sa - get war, was das ge - sa - get  
 know, nor did he spoke to them, what things he spoke to  
 das ge - sa - get war, was das ge - sa - get  
 things he spoke to them, what things he spoke to  
 war, was das ge - sa - get war, was sa - get  
 them, what things he spoke to them, what to  
 - men der kei - nes, sie a - ber ver - nah - - men der kei - nes  
 not his mean - ing, but they un - der - stood not his mean - ing



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

5b/4 4 4 6/4 6 6 6b/4 6 4 4 6/4 6 6 6 4 3 6 4

war, sie a - ber ver - nah - - men der kei - nes, sie a - ber ver - nah - - men der kei - nes und wuß - ten  
 them, but they un - der - stood\_ not his mean - ing, but they un - der - stood\_ not his mean - ing, nor did they

war, was das ge - sa - get war, was das ge - sa - get war, sie r -  
 them, what things he spoke\_ to them, what things he spoke to them, but r -

war, was das ge - sa - get war, was das ge - sa - get  
 them, what things he spoke to them, what things he spoke to

kei - nes und wuß - ten nicht, und wuß - ten\_ nicht, was das ge -  
 mean - ing, nor did they know, nor\_ did\_ they\_ know what things he - , r,  
 e but

6 6<sup>b</sup>/<sub>5</sub> 6 5 5 2 6 4 2<sup>b</sup> 6 4 6<sup>#</sup>/<sub>5b</sub> 7 5

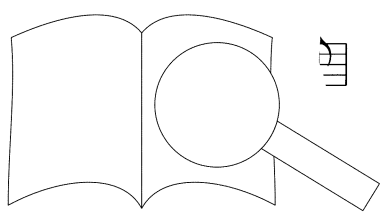
nicht, was ge - sa - get, und wuß - ten nicht, was das  
 know what were spo - ken, nor did they know what things

nah - , sie a - ber ver - nah - - men der kei - nes, sie a - ber ver -  
 stood\_ .g, but they un - der - stood\_ not his mean - ing, but they un - der -

er - nah - - men der kei - nes und wuß - ten\_ nicht, was das  
 der - stood\_ not his mean - ing, nor did the

nah - - - men der kei - nes, sie a - ber ver - nah  
 r - stood\_ not his mean - ing, but they un - der - stood\_

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



ge - sa - get war, was, was das ge - sa - get war, was das ge - sa - get  
 he spoke to them, what, what things he spoke to them, what things he spoke to

nah - men der kei - nes und wuß - ten nicht, was das ge - sa - get war, was das ge -  
 stood not his mean - ing, nor did they know what things he spoke to them, what things he

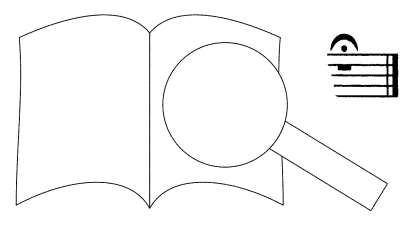
ge - sa - get war, was das, was das ge - sa - get war, wa  
 he spoke to them, what things, what things he spoke to them.

uß - ten nicht, was das ge - sa - get war, was, was das get  
 did they know what things he spoke to them, what, whatt ke to

7 6 6 4 2 6 6 6 6 4

war.  
 them.

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



## 2. Aria

Oboe solo

Alto

Continuo

5

10

Mein Je - su,  
My Sav - iour

14

zie - - he - mir  
take me,

18

mein Je - - - - su, mein Je -  
my Sav - - - - iour, my Sav -

dir, ich bin be - reit, ich will von hier, ich bin be - reit, ich will von  
 me, I would a - way with thee to - day, I would a - way with thee to -

Figured bass: ♭, 4<sup>b</sup>/<sub>2</sub>, 6<sub>5</sub>, 6<sub>5</sub>, 7<sub>♯</sub>, 6, 6<sub>4</sub>/<sub>2</sub>, 6<sub>5</sub>, 6, 6<sub>4</sub>/<sub>2</sub>, 6<sub>6</sub>, 6

hier und nach Je - ru - sa - lem zu dei - nen Lei - den gehn,  
 day and in Je - ru - sa - lem would share thy cross with thee,

Figured bass: 6, 5, ♭, 6, 6<sub>5♭</sub>, 6<sub>4</sub>/<sub>♭</sub>, 3

ru - sa - lem zu dei - nen Lei - den gehn.  
 ru - sa - lem would share thy cross with thee.

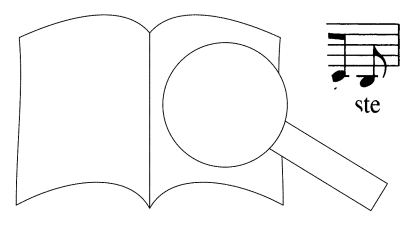
Figured bass: 6, 5<sub>♭</sub>, 6<sub>♭</sub>, 6, 6<sub>♭</sub>/<sub>4</sub>, 5<sub>3</sub>, 6<sub>♭</sub>, 6<sub>5♭</sub>

mir, wohl mir, wohl mir, wohl  
 me! ah me! ah me! ah

Figured bass: 6<sub>♭</sub>/<sub>4</sub>, 3, 6, 6<sub>5</sub>, 7<sub>♯</sub>, 6, 6<sub>♭</sub>, 6<sub>5</sub>, 6<sub>4</sub>/<sub>3</sub>

mi ah die Wich - tig - keit von die - ser Leid - und Ster -  
 re well I know the price that thou hast paid, thy sac -

Figured bass: ♯, 6<sub>4</sub>/<sub>2</sub>, 7<sub>♯</sub>, 6<sub>4</sub>/<sub>4</sub>, 6<sub>♭</sub>/<sub>4</sub>, 5<sub>♯</sub>, 6<sub>4</sub>, 4<sub>2</sub>/<sub>♯</sub>, 7<sub>♯</sub>, [♭], 6



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



43

kann\_ durch-ge - hends wohl ver - stehn,  
dise, — ah! this were well for me, durch - ge -  
ah! this

47

- hends wohl \_\_\_\_\_ ver - stehn.  
\_\_\_\_\_ were well \_\_\_\_\_ for me.

51

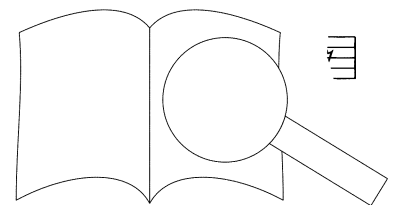
- he\_ mich nach  
.ake \_\_\_\_\_ me, take thou

55

dir,  
me, mein  
my

59

- su, mein Je - su, zie - - he r  
- iour, my Sav - iour take \_\_\_\_\_ me, t



63

ich will von hier, ich bin bereit, ich will von hier und nach Je-ru - sa -  
with thee to - day, I would a - way with thee to - day and in Je - ru - sa -

67

lem zu dei - nen Lei - lem would share thy cross

71

den gehn. with thee.

75

8r

### 3. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Continuo

Mein Je - su, zie - he mich, so werd ich lau - - - -  
 Lord Je - sus, bid me go, and I will has - - - -

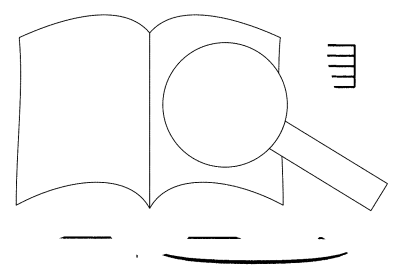
3

- fen, denn Fleisch und Blut  
 - ten, tho' flesh and blood

zi - nen Jün - gern nicht, was das ge -  
 thy dis - ci - ples then, all that thy

6

Es sehnt sich nach der Welt und nach  
 They yearn still for the world, the rab



9

wol - len bei - der-seits, wenn du ver - klä - ret bist, zwar ei - ne fe - ste Burg auf  
 hoped that thou might rear, when thou art glo - ri - fied, a might - y for - tress here on

12

Ta - bors Ber - ge bau - en, hin - g, so vol - ler Lei - den ist, in  
 Ta - bor's loft - y moun - tain. G. so fraught with pain and woe, where

15

er Nied - rig - keit, mit kei - nem Au - ge schau - en.  
 wert brought so low, in shame - full de - gra - da - tion.

mir in der ver - derb - ten Brust zu - vör - derst die - se Welt und die ver - bot - ne  
 me, in my be - night - ed heart, this world of ill re - pute, with its for - bid - den

Lust, so werd ich, was du sagst, voll- und nach Je - ru - sa - lem mit  
 fruit! Then will I, un - like them, l - u and seek Je - ru - sa - lem, thy

den ge - hen.  
 o - bey - ing.

# 4. Aria

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

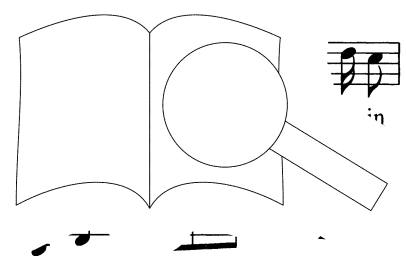
Violoncello

9

Mein al - les in  
My blest be-ne-

18

in e - wi-ges Gut,  
for - ev - er my friend, in



al - lem, mein e - wi - ges Gut, ver - ß - re das Her - ze, ver - änd - re den Mut, schlag  
 fac - tor, for - ev - er my friend, re - fresh thou my cour - age, my fail - ings a - mend; put

al - les dar - ent - sa - gung des Flei - sches zu -  
 down - mv re - nounce all my base in - cli -

an e - wi - ges Gut, mein e - wi - ges Gut.  
 or - ev - er my friend, for - ev - er - my friend.

50

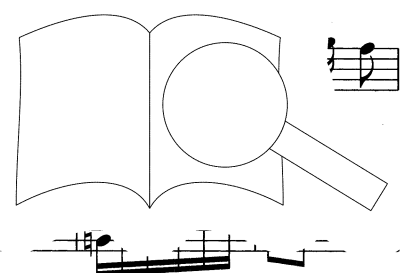
Doch wenn ich nun geist-lich er - tö-tet da bin, so zie - he\_ mich nach dir im  
 And when my ill - na - ture at last I for - swear, then take me to\_ heav-en\_in\_

59

Frie - de da - hin, im Frie - - - -  
 peace with thee there, to heav - - - -

68

de da - hin, im Frie - - - de, im Frie - - - d  
 with thee there, to heav - - - en, to heav - - - e

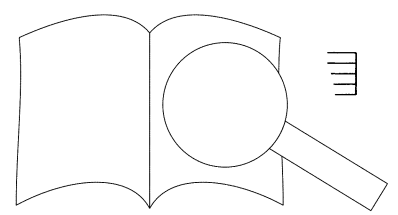




nach dir im Frie - de da - hin, da - hin, im Frie - de da - hin.  
 heav - en in peace with thee there, thee there, in peace with thee there.

Mein al - le .i - ges Gut,  
 My al - les for my friend,

mein al - les in al - lem, mein  
 my blest be - ne - fac - tor, for -



100

100

e - - - - -  
ev - - - - -

107

107

- wi-ges Gut.  
- er my friend.

116

116

# 5. Chorale

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

4 (13)

is ten durch dein Gü - - te, krän - - ke,

i. Er - töt uns durch dein Gü den al - ten Men - schen krär

form us by thy kind - - ness, we put on the new man,

Trans - form us by thy kind that we put on the new

7 (16)

er - weck uns durch dein  
 daß der neu le - ben  
 a - wake us  
 the old man's  
 er - weck  
 daß der  
 a  
 the thy  
 ef

10 (19)

Gnad;  
 mag

wohl hie auf die - ser Er - den,  
 While here as mor - tals live we,

wohl hie auf die - ser Er - den,  
 While here as mor - tals live we,

wohl hie auf die - ser Er - den,  
 While here as mor - tals live we,

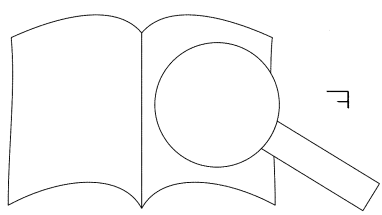
wohl hie auf die - ser Er - den,  
 While here as mor - tals live we,

und all Be - geh - ren thee,  
 and thanks we give

Sinn und all Be - geh - ren thee,  
 hearts and thanks we give

den Sinn und all Be - geh - ren thee,  
 our hearts and thanks we give

den Sinn und all Be - geh - ren thee,  
 our hearts and thanks we give



und G'dan - ken in hab'n zu  
 our trust in thee we

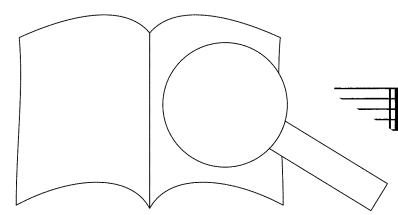
und G'dan - ken  
 our trust in

und G'dan  
 our trust

und an zu  
 ce we

dir.  
 place.

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



# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

### A. Die autographe Partitur

Die autographe Partitur umfasst 5 Bogen im Format 36,5 x 23 cm. Das nur undeutlich erkennbare Wasserzeichen (Wappenschild mit Bergmannswerkzeugen ohne Gegenmarke = NBA IX/1, Nr. 104) kommt in anderen Notenhandschriften Bachs nicht vor. Das Manuskript erweist sich als Reinschrift und belegt, dass Bach sich sorgfältig auf seine Kantoratsprobe vorbereiten konnte. Einige Korrekturen stehen möglicherweise mit der Wiederaufführung von 1724 in Zusammenhang, da sie in entsprechender Weise auch in Quelle **B** vorgenommen wurden. Der Kopftitel der Handschrift lautet: *Concerto Dominica Esto mihi. à 4 Voci. 1 Hautb: 2 Violini / 1 Viola, Violoncello è Cont. di JSBach.*

Das Autograph gelangte nach Bachs Tod an seinen zweitältesten Sohn. Das *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capell-Meisters Carl Philipp Emanuel Bach* (Hamburg 1790, S. 76) führt das Werk „In Partitur und meist allen Stimmen“ an. Christoph Wolff konnte jedoch im Kritischen Bericht zur *Neuen Bach-Ausgabe*, S. 21, plausibel machen, dass der Verweis auf Stimmen auf einer Verwechslung mit dem Schwesterwerk BWV 23 zu beruhen scheint, zu dem nachweislich Partitur und Stimmen in C. P. E. Bachs Besitz waren, obwohl im Nachlassverzeichnis nur die Partitur angeführt wird. Über Georg Poelchau, Abraham Mendelssohn und die Berliner Sing-Akademie gelangte die Handschrift im Jahre 1854 an die damalige Königliche Bibliothek in Berlin. Eintragungen von Zelters Hand (die in der Neuausgabe selbstredend nicht berücksichtigt werden) belegen, dass wenigstens der erste Satz des Werkes in der Berliner Sing-Akademie zur Aufführung vorgesehen war. Heute wird die Originalpartitur in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn Archiv, unter der Signatur: *Mus. ms. Bach P 119* verwahrt. Ein Faksimile des vollständigen Partiturotographs, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, ist 1988 (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik und Neuhausen-Stuttgart: Hänssler) erschienen.

### B. Partiturskopie von Johann Andreas Kuhnau

Die Abschrift besteht aus 5 Einzelbogen im Format 35 x 21 cm. Die Wasserzeichen (*IMK* mit Gegenmarke Kleiner Halbmond = NBA IX/1, Nr. 97, und Mondsichel mit Gesicht = NBA IX/1, Nr. 96) schränken die Entstehung auf den Zeitraum von Februar 1723 bis Mai 1725 ein. Der Kopftitel lehnt sich unmittelbar an den der Originalpartitur an: *Concerto Dominica Esto mihi* [daneben:] *à 4 Voci 1 Hautbois 2 Violini / 1 Viola Violoncello è Cont.* [daneben:] *di Bach*. Hierunter findet sich ein Hinweis *NB. Dies ist das Probestück in Leipzig.*, den nach neuestem Forschungsstand der Bach-Schüler Samuel Gottlieb Heder um 1735 eingetragen haben soll. Die Bezifferung stammt von anderer Hand, möglicherweise von der des von Bach als Kopisten häufig herangezogenen Christian Gottlob Meißner. Sie bricht am Ende von S. 9 unvermutet ab. Häufige Zuordnungsfehler zwischen Noten und Bezifferung (die in den Einzelanmerkungen nicht eigens erwähnt werden) und einige unsinnige Akzidentien (z.B. Satz 2, T. 12 und 17) weisen eher auf Übertragung aus einer Vorlage als auf eine vom Schreiber neuverfertigte Bezifferung hin. Die Handschrift, nicht aber die Bezifferung, weist geringfügige Revisionspuren durch Johann Sebastian Bach auf. Die Handschrift, die über Georg Poelchau an die Berliner Bibliothek gelangte, ist dort heute Bestandteil eines Konvoluts mit insgesamt 7 Partiturskopien Bachscher Kantaten mit der Signatur: *Mus. ms. Bach P 46*.

### C. Abschrift eines mitteldeutschen Berufskopisten, wahrscheinlich aus der Zeit zwischen 1777 und 1783

Die Handschrift (Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: *Am.B. 44, 1*) nimmt die ersten 9 Bogen eines querformatigen Konvoluts (Blattgröße: 22,5 x 30,5 cm) mit insgesamt 11 Kantaten Johann Sebastian Bachs ein. Sie wurde von einem für die Leipziger Musikhandlung Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn tätigen Kopisten, der in der Bach-Forschung als Anonymus 408 bezeichnet wird, für die Bibliothek der Prinzessin Amalie von Preußen angefertigt.<sup>1</sup> Die Titelseite stammt – wie in vergleichbaren Fällen auch – von einem anderen Breitkopf-Kopisten (hier: Anonymus 412). Sie lautet: *Cantata. / Jesus nahm zu sich etc. / a. / Oboe / 2 Violini / Viola / Soprano Alto, / Tenore Basso. / et / Fondamento // del Sigl. J. S. Bach*. Breitkopf bot Abschriften des Werkes seit 1761 zum Verkauf an.<sup>2</sup> Entgegen der im Kritischen Bericht zur *NBA* geäußerten Vermutung kann jedoch Quelle **B** nicht unmittelbar als Vorlage für Quelle **C** gedient haben: Bei nahezu allen individuellen, zum Teil ohne Vergleich mit den Originalquellen nicht unmittelbar als solchen erkennbaren Fehlern von **B** weist die Kopie der Amalienbibliothek richtigere, wenn auch nicht immer die originalen Lesarten auf. Grundsätzlich dürfte es nicht Sache eines unter Zeitdruck arbeitenden Kopisten gewesen sein, selbstständig Fehler seiner Vorlagen zu emendieren. Sollte dies doch einmal der Fall gewesen sein, so ist nicht einzusehen, warum die Korrekturen nicht für spätere Bestellungen in der Vorlage vermerkt worden sein sollten. Es gäbe für den Kopisten auch keinen erkennbaren Grund warum er die Bezifferung aus Quelle **B** unterdrückt haben sollte. Zudem fehlen dort die für Breitkopf typischen Rötelsignaturen. Breitkopf muss folglich eine andere, allerdings nahe mit Quelle **B** verwandte Vorlage besessen haben.

### T. Originaltextdruck von 1724

*Texte / Zur / Leipziger / Kirchen=Music, / Auf den / Andern, dritten, vierdten Soñtage / nach der Erscheinung Christi, / Das / Fest Mariä Reinigung, / Und die Sonntage Septuagesimæ, Sexagesimæ / Esto mihi, / Ingleichen / Auf das Fest / der Verkündigung Mariä, 1724. Leipzig, / Gedruckt bey Immanuel Tietzen, S. 14–15.* Einziges bekanntes Exemplar: St. Petersburg, Saltykow-Stschedrin-Bibliothek; Signatur: 6. 35. 1. 849. Faksimiliewiedergabe in Martin Petzoldt, *Texte zur Leipziger Kirchen-Musik*.<sup>3</sup> Der Kopftitel auf S. 14 des Heftchens lautet: *Am Sonnt. Quinquages. oder Esto Mihi. / In der Kirche zu S. Thom.*

Die Rezeption der Kantate nach Bachs Tod wurde maßgeblich durch Abschrift **B** bestimmt. Mit Ausnahme der Breitkopfkopien, die nur mittelbar von **B** abhängen, sind – entgegen der im Rahmen des Kritischen Berichts zur *NBA* (Krit. Bericht, S. 22) aufgestellten Abhängigkeitsdiskussion – alle übrigen bekannten Abschriften des Werkes<sup>4</sup> aus der Zeit zwischen

<sup>1</sup> Eine mit *Am.B. 44* inhaltsgleiche Abschrift von 11 Kantaten in den Sammlungen der Hochschule der Künste, Abteilung Musik und Darstellende Kunst (Signatur: *H 985*), konnte nicht eingesehen werden.

<sup>2</sup> Vgl. Bach-Dokumente, herausgegeben vom Bach-Archiv Leipzig. Supplement zu Johann Sebastian Bach, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*. Band 3: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig und Kassel 1972, Dok. Nr. 711, S. 161.

<sup>3</sup> Erschienen 2000 bei Carus, Stuttgart, CV 24.400. Vgl. auch Wolf Hobohm, „Neue 'Texte zur Leipziger Kirchen-Music'“, in: *Bach-Jahrbuch* 1973, S. 5–32, hier S. 24.

<sup>4</sup> Außer den genannten Breitkopfkopien stammt nur noch eine Partiturschrift aus dem Besitz von Johann Gottfried Schicht (Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: *Mus. ms. Bach P 1159XIII adn. 8*) aus der Zeit bis etwa 1800.

1750 und 1850 auf Kuhnaus Kopie (und keineswegs auf die Originalpartitur) zurückzuführen. Dies geht schon aus der Übernahme der Bezifferung und aus einem höchst charakteristischen Fehler in Kuhnaus Abschrift, dem Fehlen des Schlusstons samt Textes im Eingangssatz, T. 85, hervor.

## II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritische Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien, wie sie für die Denkmälerausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.<sup>5</sup> Instrumentenangaben und Satztitel werden vereinheitlicht, der originale Wortlaut kann den Einzelanmerkungen entnommen werden. Die Einzelsätze sind in den Quellen nicht nummeriert.

Alle Eingriffe des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – etwa die Ersetzung heute ungebräuchlicher Schlüssel – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, können bereits im Notentext durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch Klammern gekennzeichnet werden und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

Die deutschen Texte werden in Orthographie und Zeichensetzung an die Erfordernisse unserer Zeit angepasst, wobei historische Lautformen und grammatikalische Wendungen beibehalten und gegebenenfalls erläutert werden.

## III. Einzelanmerkungen

Aufgrund der beschriebenen Quellenlage ist für die Erstellung des Notentextes außer der Originalpartitur **A** nur die wenigstens teilweise von Bach revidierte Kopie **B** als Vergleichsquelle von Belang. Die Bezifferung unserer Ausgabe entstammt Quelle **B**, individuelle Fehler des Notentextes der Quelle **B** werden nicht einzeln vermerkt.

Abkürzungen: A = Alto, a. corr. = *ante correcturam*/vor Korrektur, B = Basso, Bc = Basso continuo, Beziff. = Bezifferung, Bg. = Bogen, Hbg. = Haltebogen, korr. = korrigiert, S = Soprano, T = Tenore, T. = Takt, Va = Viola, VI = Violino, Vc = Violoncello. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause; Vorschlagsnoten werden nicht gezählt) – Quelle – Lesart/Bemerkung. Die Zählung von Takten und Zeichen im Takt bezieht sich stets auf die vorliegende Ausgabe.

### 1. Aria e Coro

In den Quellen keine Satzbezeichnung. In **A** findet sich folgende Besetzungsangabe bei den entsprechenden Systemen: *Hautbois / Violino 1 / Violino 2 / Viola / Soprano / Alto*. **T** identifiziert die zugrunde liegende Bibelstelle wie folgt: *Luc. XVIII. v. 31 & 34*.

6	Bc 5	<b>B:</b> mit Beziff. $\frac{7}{5}$
10ff.	B 9	<b>T:</b> <i>gehen</i> statt <i>gehn</i>
18–20	B	<b>B:</b> ohne Text
19	Bc 6	<b>B:</b> mit Beziff. $\frac{7}{5}$
20	Bc 12–13	<b>B:</b> mit Beziff. $\frac{5}{3}$ bzw. $\frac{7}{3}$
22	Bc 1	<b>B:</b> mit zusätzlicher Beziff. $\frac{3}{3}$
32	Bc 1, 3	<b>B:</b> ursprünglich jeweils mit Beziff. $\frac{7}{5}$ , vgl. T. 31
38	Bc 3	<b>B:</b> Beziff. schon über Viertelpause, zur Note irrtümlich Beziff. der 1. Note von T. 39 (nachträglich korr.)
41	Bc	<b>B:</b> mit autographem Vermerk: <i>NB</i> .

45	Bc 2	<b>A, B:</b> Colla-parte-Führung des Basses mit den Schlüsseln der entsprechenden Singstimmen A und T (ab T. 46, 2. Note)
51	Bc 3	<b>B:</b> mit Beziff. $\frac{5}{2}$
56	Bc 2	<b>A:</b> Wellenlinie, wohl als Tutti-Vermerk zu deuten
78	Bc 4	<b>B:</b> mit überflüssiger Beziff. $\frac{5}{2}$ , eventuell von anderer Hand?
79	Bc 3	<b>B:</b> mit Beziff. $\sharp$

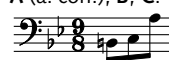
### 2. Aria

Satzbezeichnung in **A:** *Aria Alto è Hautbois solo*. In **B** mehrfach Beziff. unter 2. statt 3. Achtel einer Dreiergruppe der Oboenstimme.

12 etc.	A	<b>T:</b> <i>Mein Jesus</i> statt <i>Mein Jesu</i> ,
12, 17	Bc 3	<b>B:</b> mit Beziff. $\frac{6}{5}$ statt $\frac{6}{4}$
14	A 1–3	<b>B:</b> autographe Textkorrektur in „zie“
27, 30,		
67	A	<b>T:</b> <i>deinem</i> statt <i>deinen</i>
41	Bc 5–6	<b>A, B:</b> korrigiert aus $\text{♯♯}$ A, B, c. In <b>B</b> zusätzlich autographe Vermerk: <i>NB</i> .
44	Bc 7ff.	<b>A</b> (a. corr.), <b>B, C:</b>



71	Bc 2–3	<b>A</b> (a. corr.), <b>B, C:</b>
----	--------	-----------------------------------



### 3. Recitativo accompagnato

**A** ohne Satzbezeichnung, aber Vorausvermerk am Ende von Satz 2: *Segue il Recit: col' accomp:*

8	T	<b>T:</b> <i>den</i> statt <i>dem</i>
11	T	<b>B:</b> autographe Textergänzung <i>festе</i>

### 4. Aria

2	Va 3	Unklar ob g oder f. <b>B, C:</b> g; nur <b>A</b> auch als f lesbar
26 etc.	T	<b>T:</b> <i>allen</i> statt <i>allem</i>
58 etc.	T	<b>T:</b> <i>in</i> statt <i>im</i>

### 5. Chorale

Satzbezeichnung *Chorale*, Vorausvermerk am Ende von Satz 4: *Seq[uitur] Chorale finalis*. Schlussvermerk: *Fine*.

18	S, A, T, B	<b>T:</b> <i>er</i> statt <i>der</i>
19	alle	<b>A, B:</b> als $\overline{2}$ 1 geschrieben, obwohl identisch mit T. 19; Bögen fehlen teilweise; in <b>B</b> keine Textunterlegung
23	S, A, T, B	<b>T:</b> <i>hier</i> statt <i>hie</i>
27–31	S, A, T, B	<b>T:</b> <i>Begierden, und Gedancken haben</i>
30–33	Ob	<b>A, B:</b> nach Seitenwechsel überwiegend paarweise gebunden außer Bögen über T. 30, 10.–12. Note, T. 31, 9.–12. Note, T. 32, 1.–4. und 5.–8. Note, T. 33, 9.–12. und 13.–16. Note.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 31.022), Studienpartitur (Carus 31.022/07), Klavierauszug (Carus 31.022/03), Chorpartitur (Carus 31.022/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 31.022/19).

The following performance material is available for this work:  
full score (Carus 31.022), study score (Carus 31.022/07), vocal score (Carus 31.022/03), choral score (Carus 31.022/05), complete orchestral material (Carus 31.022/19).

<sup>5</sup> *Editionsrichtlinien Musik*, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Kassel usw. 2000.