

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Ich will den Kreuzstab gerne tragen**

His cross of suff'ring will I carry

BWV 56

Kantate zum 19. Sonntag nach Trinitatis  
für Bass solo, Chor (SATB)  
2 Oboen, Taille (Englischhorn)  
2 Violinen, Viola, Violoncello solo und Basso continuo  
herausgegeben von Paul Horn

Cantata for the 19th Sunday after Trinity  
for bass solo, choir (SATB)  
2 oboes, taille (English horn)  
2 violins, viola, violoncello solo and basso continuo  
edited by Paul Horn  
English version by Henry S. Drinker

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

Partitur / Full score



---

Carus 31.056

# Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
Facsimilia	6
1. Aria (Basso) Ich will den Kreuzstab gerne tragen <i>His cross of suff'ring will I carry</i>	9
2. Recitativo (Basso) Mein Wandel auf der Welt <i>My journey through the world</i>	19
3. Aria (Basso) Endlich wird mein Joch <i>Joyful then am I</i>	21
4. Recitativo (Basso) Ich stehe fertig und bereit <i>Here ready and prepared I stand</i>	26
5. Choral Komm, o Tod, du Schlafes Bruder <i>Come, O death, to sleep a brother</i>	28
Kritischer Bericht	30


Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 31.056), Studienpartitur (Carus 31.056/07),  
Klavierauszug (Carus 31.056/03),  
Chorpartitur (Carus 31.056/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.056/19).

The following performance material is available for this work:  
full score (Carus 31.056), study score (Carus 31.056/07),  
vocal score (Carus 31.056/03),  
choral score (Carus 31.056/05),  
complete orchestral material (Carus 31.056/19).

## Vorwort

Die Kantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* BWV 56<sup>1</sup> entstand in Johann Sebastian Bachs Leipziger Amtszeit als Kirchenmusik für den 19. Sonntag nach Trinitatis. Ihre erste Aufführung erfolgte nach heutigen Erkenntnissen am 27. Oktober 1726 in Leipzig. Sie gehört somit zum dritten Leipziger Kantatenjahrgang, der inzwischen weitgehend rekonstruiert werden konnte.<sup>2</sup> Weitere Aufführungen durch Bach sind nicht belegt.

Der unbekanntete Textdichter der Kantate benützt zunächst das Sonntagsevangelium Matthäus 9,1–8 (Heilung des Gichtbrüchigen) als Anknüpfungspunkt: In Satz 1 wird das Leidenschicksal des Kranken angesprochen, in Satz 4 klingt – zumindest vordergründig – dessen Freude über die erfahrene Heilung an. Doch gleichzeitig werden diese Aussagen eschatologisch erweitert: Der „Kreuzstab“ des Leidens umfaßt alle Beschwerden des irdischen Lebens, das in Satz 2 mit einer stürmischen Schifffahrt verglichen wird. Heilung bedeutet endgültige Erlösung von den „Plagen“ der Welt und sehnsüchtig erwarteter Eingang ins himmlische Reich. So entsteht letztlich eine barocke Sterbekantate mit Schwerpunkt auf Todessehnsucht und Seligkeitserwartung.<sup>3</sup> Der Text des Schlußchors, der diese Thematik zusammenfaßt, ist die 6. Strophe des Liedes *Du, o schönes Weltgebäude* von Johann Franck (1653).

Auf sinnfällige Weise versteht es Bach, die Aussagen des Textes musikalisch darzustellen: Krankheit und Mühsal des Erdenpilgers finden ihr Abbild in den lastenden Seufzerfiguren des 1. Satzes . Das Kreuz als zentrales Christus-Zeichen und als Leidenszeichen schlechthin findet in Bachs Partituren schon immer eine besonders aufmerksame Gestaltung. Hier wird es nicht nur mit einem X-Kürzel in Titel und Text graphisch dargestellt, auch im Hauptthema erscheint – sicher mit Absicht – ein #-Vorzeichen an der entsprechenden Stelle, verstärkt durch den „harten“ übermäßigen Sekundschritt:



In Satz 2 beschreibt das Violoncello die unruhige Fahrt auf stürmischem Meer und mündet erst in die ruhenden Continuonoten nach der „Ankunft in der himmlischen Stadt“. Das jubelnde „Endlich, endlich ...“ in Satz 3 drückt vortrefflich die freudige Erwartung der endgültigen Erlösung von Krankheit und irdischer Mühsal aus. Bemerkenswert ist auch die Wiederaufnahme des Mittelteils von Satz 1 („Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab“) in Satz 4, mit der Bach eine besondere formale und textliche Verklammerung dieser Sätze erreicht.

BWV 56 wird allgemein den Solokantaten zugerechnet, da alle Sätze dem Baß zugewiesen sind. Auch der autographe Innentitel der Originalpartitur *Cantata à Voce Sola è Stamenti* bestätigt diesen Terminus, obwohl der Schlußchor noch einen zusätzlichen gemischten Chor erfordert. Die instrumentale Besetzung begnügt sich mit einer Oboen- und einer Streichergruppe und macht das Werk ohne größeren Aufwand darstellbar. Die Taille, eine Alt-Oboe, kann ge-

gebenenfalls durch eine Oboe da caccia oder ein Englischhorn ersetzt werden. Nach Inhalt und Charakter eignet sich das Werk heute zu jedem Trauergottesdienst, Totengedenken oder allgemein für die Schlußzeit des Kirchenjahrs.

Verständnisschwierigkeiten bereitet wohl immer der Gedanke jener inbrünstigen Todeserwartung, die Bach so oft und so ergreifend vertont. Man sollte allerdings wissen, daß seiner Zeit und ihm besonders – er verlor seine erste Ehefrau 1720 und insgesamt zehn Kinder durch (zumeist) frühen Tod – die Realität des Todes und dessen Einschluß in die christliche Glaubenshoffnung viel bewußter waren, als das heute vielleicht der Fall sein mag. Auch in Theologie, kirchlicher Verkündigung und geistlicher Dichtung stand die „Dimension des Jenseitigen“ weit mehr im Vordergrund als heute. Bei diesen Werken gewinnt man den Eindruck, daß für Bach die Vertonung solcher Texte nicht nur zur Amtspflicht gehörte, sondern darüber hinaus auch Lebenserfahrung und persönliches Bekenntnis widerspiegelt.<sup>4</sup>

Ravensburg, im November 1998

Paul Horn

Nachtrag zur Neuauflage:

Als mutmaßlicher Dichter des Kantatentextes konnte inzwischen Christoph Birkmann (1703–1771) identifiziert werden. (Vgl. Christine Blanken, „Christoph Birkmanns Kantatenzyklus ‚Gott-geheiligte Sabbaths-Zehnden‘ von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724–1727“, in: *Bach-Jahrbuch* 2015, S. 13–74, bes. S. 45ff.)

<sup>1</sup> Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Wiesbaden 21990.

<sup>2</sup> Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus *Bach-Jahrbuch* 1957, Kassel 1976, S. 91.


<sup>3</sup> Auffallend sind gedankliche Parallelen zu einer Kantatendichtung von Erdmann Neumeister *Ich will den Kreuzweg gerne gehen* (Jahrgang I, Weißenfels 1700). Dazu ausführlich: Helmut K. Krause, „Erdmann Neumeister und die Kantatentexte J. S. Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch* 1986, S. 20f.

<sup>4</sup> Dazu: Hans Besch, *Johann Sebastian Bach, Frömmigkeit und Glaube*, Band I: Deutung und Wirklichkeit, Gütersloh 1938, darin besonders: „Bach und der Tod“, S. 281ff.

## Foreword

The cantata *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* (*His cross of suffering will I carry*), BWV 56<sup>1</sup>, was written during Johann Sebastian Bach's years in office at Leipzig, for the 19th Sunday after Trinity. It is now known that the first performance took place in Leipzig on the 27th October 1726. This work therefore belongs to Bach's third annual cycle of Leipzig cantatas, which can now be largely reconstructed.<sup>2</sup> We do not know of any further performances under Bach's direction.

The unknown author of the words of this cantata used as the work's centrepiece the Gospel for the Sunday in question, Matthew 9:1–8 (the healing of the man sick of the palsy): in the 1st movement the man's suffering is described, and the 4th movement depicts – at least outwardly – his joy at being healed. At the same time, however, the subject matter is considered eschatologically in a broader sense: the “cross” of suffering encompasses all the trials of earthly life, which in the 2nd movement is compared to a stormy sea voyage. Healing signifies final redemption from the “miseries” of the world, and longed-for admittance into the heavenly realm. Thus a baroque cantata concerned with the subject of dying culminates in an expression of longing for death and the expectation of bliss hereafter.<sup>3</sup> The words of the final chorale, which sum up this concept, are the 6th verse of the hymn *Du, o schönes Weltgebäude* by Johann Franck (1653).

Bach was able to give vivid musical expression to the meaning of the words. The sickness and affliction of the earthly pilgrim are mirrored in the painful, sighing figures of the 1st movement . The cross, as the central emblem of Christ, and as representing all suffering, is always singled out for special attention in Bach's scores. Here it is represented graphically in the title and text by X, the visual symbol of a cross. Also, in the principal theme – certainly intentionally – a # features prominently at the appropriate point (the German word *Kreuz* indicates both a cross and the musical sign for a sharp), and the “hard” interval of an augmented second intensifies the effect:



In the 2nd movement the cello describes the restless voyage on a stormy sea, subsiding in tranquil continuo notes after the words “Ankunft in der himmlischen Stadt.” The jubilant “Endlich, Endlich ...” in the 3rd movement expresses wonderfully well the joyful expectation of final redemption from illness and earthly afflictions. Also noteworthy is the repetition of the central section of the 1st movement (“Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab”) in the 4th movement, by which means Bach forged a special formal and textual link between these two movements.

BWV 56 is generally classified among Bach's solo cantatas, as all its movements are allotted to the bass. The autograph inside title of the original score, *Cantata à Voce Solo è Stromenti*, confirms the accuracy of this description, al-

though the concluding chorale necessitates the addition of a mixed-voice choir. The instrumental scoring is only for oboes and strings, and this makes it possible for the work to be performed by a small ensemble. The *taille*, an alto oboe, can if necessary, be replaced by an oboe da caccia or an English horn. Its contents and character make this work suitable for use at any memorial service, ceremony in honor of the dead, or in general for services during the final period of the Church year.

It is always difficult to comprehend the concept of the fervent, indeed joyful expectation of death which Bach so frequently and so movingly expressed in his music. It should be borne in mind that in his time and to him in particular – he lost his first wife in 1720 and he lost a total of ten children (primarily) through premature death – the reality of dying and its place in the edifice of Christian hope was something far more keenly felt than perhaps is the case today. Also in theology, preaching and religious writings the “dimension of the hereafter” was far more in the forefront of attention than it is today. Works of this nature give the impression that for Bach the setting of such texts was not only a professional obligation, but also an act which reflected his experience of life and his personal avowal of belief.<sup>4</sup>

Ravensburg, November 1998  
Translation: John Coombs

Paul Horn

### Postscript for the New Edition:

In the meantime, it has been possible to ascertain that Christoph Birkmann (1703–1771) was presumably the poet. (Cf. Christine Blanken, “Christoph Birkmanns Kantatenzyklus ‘Gott-geheiligte Sabbaths-Zehnden’ von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724–1727,” in: *Bach-Jahrbuch* 2015, p.13–74, esp. pp. 45ff.)

<sup>1</sup> Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, Wiesbaden, 21990.

<sup>2</sup> Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, second edition: reprint from the *Bach-Jahrbuch* 1957 with notes and additions, Kassel 1976, p. 91.


<sup>3</sup> There are striking similarities to ideas expressed in a cantata text by Erdmann Neumeister *Ich will den Kreuzweg gerne gehen* (Annual cycle I, Weißenfels, 1700). In addition, this subject is examined in detail in: Helmut K. Krause, “Erdmann Neumeister und die Kantatentexte J. S. Bachs,” in: *Bach-Jahrbuch* 1986, p. 20f.

<sup>4</sup> Also, see: Hans Besch, *Johann Sebastian Bach, Frömmigkeit und Glaube*, vol. I: Deutung und Wirklichkeit, Gütersloh, 1938, in particular: “Bach und der Tod,” p. 281ff.

## Avant-propos

La cantate *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* BWV 56<sup>1</sup> fut écrite par Johann Sebastian Bach pour le 19<sup>e</sup> dimanche après la Trinité à l'époque où le compositeur était en poste à Leipzig. D'après nos connaissances actuelles, sa première exécution eut lieu à Leipzig le 27 octobre 1726. Elle appartient donc au troisième cycle de cantates de Leipzig, un cycle qui a pu être largement reconstitué de nos jours.<sup>2</sup> On ignore si Bach a procédé à d'autres exécutions de l'œuvre.

L'auteur du texte de la cantate est inconnu. Il utilise comme point de départ le texte de l'Évangile selon saint Matthieu 9,1–8 (guérison du goutteux) : Le premier mouvement aborde le destin lourd de souffrances du malade, dans le quatrième mouvement, apparaît, du moins au premier plan, sa joie lorsqu'il constate sa guérison. Ces déclarations sont en même temps développées de manière eschatologique : Le « calvaire » de la souffrance renferme toutes les plaintes de la vie terrestre, comparée dans le deuxième mouvement à une traversée en pleine tempête. La guérison signifie la délivrance définitive des maux de ce monde et l'entrée tant attendue dans le royaume des cieux. Il en résulte finalement une cantate baroque sur la mort où l'accent principal est mis sur le désir de la mort et l'attente de la félicité.<sup>3</sup> Le texte du choral final renfermant cette thématique est la sixième strophe du chant *Du, o schönes Weltgebäude* de Johann Franck (1653).

Bach sait représenter musicalement le contenu du texte avec évidence : maladie et fatigue du pèlerin terrestre sont représentées par les figures en soupirs du premier mouvement . La croix, en tant que caractéristique centrale du Christ et, tout simplement, des souffrances trouve depuis toujours et de tout temps une configuration particulièrement soignée dans les partitions de Bach. Elle n'est pas seulement signalée graphiquement dans le titre et dans le texte par un signe en « X », mais également dans le thème principal par l'apparition d'un # à l'endroit concerné, représentation accentuée par le « dur » passage en secondes augmentées :



Dans le deuxième mouvement, le violoncelle dépeint la traversée agitée sur une mer déchaînée aboutissant seulement dans les notes calmantes du continuo sur les paroles « Ankunft in der himmlischen Stadt » (« Arrivée dans la cité céleste »). Le joyeux « Endlich, endlich » (« Finalement, finalement ») du troisième mouvement exprime à merveille l'attente joyeuse de la délivrance finale de la maladie et des peines terrestres. La reprise de la partie centrale du premier mouvement (« Da leg ich den Kummer auf einmal ins Grab ») dans le quatrième mouvement est, elle aussi, remarquable, Bach parvenant ainsi à réunir étroitement les deux mouvements du point de vue de la forme et du texte.

La cantate BWV 56 est généralement classée dans les cantates solo, car tous les mouvements sont destinés à une basse. Le titre autographe inscrit à l'intérieur de la partition originale *Cantata à Voce sola è Stromenti* confirme l'emploi de

ce terme bien que le chœur final nécessite un chœur mixte supplémentaire. La distribution instrumentale se limite à un hautbois et à un groupe de cordes, ce qui permet une interprétation de l'œuvre à peu de frais. La taille, un hautbois alto, peut être remplacé au besoin par un oboe da caccia ou par un cor anglais. D'après son contenu et son caractère, l'œuvre convient aujourd'hui à un service funèbre ou du souvenir ou, en général, à la période finale de l'année liturgique.

L'idée d'attente ardente de la mort mise si souvent en musique par Bach et de façon si émouvante prépare toujours des difficultés de compréhension. Il est cependant nécessaire de savoir qu'à son époque, et particulièrement en ce qui le concerne – Bach perdit prématurément sa première épouse en 1720 et, au total, dix de ses enfants –, la réalité de la mort et son insertion dans l'espérance chrétienne étaient plus conscientes qu'elles ne le sont peut-être de nos jours. La « dimension de l'au-delà » se trouvait également plus au premier plan en théologie, ainsi que dans la doctrine chrétienne et dans la poésie d'inspiration religieuse. À l'écoute de ces œuvres, on gagne l'impression que, pour Bach, la mise en musique de textes de ce genre n'appartenait pas seulement aux obligations de sa fonction, mais reflétait de plus son expérience et ses convictions personnelles.<sup>4</sup>

Ravensburg, novembre 1998  
Traduction : Jean Paul Ménière

Paul Horn

Supplément au nouveau tirage :  
Entre-temps, Christoph Birkmann (1703–1771) a pu être identifié comme auteur probable du texte de la cantate. (Voir Christine Blanken, « Christoph Birkmanns Kantatenzyklus < GOTT-geheiligte Sabbaths-Zehnden > von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724–1727 », dans : *Bach-Jahrbuch* 2015, p. 13–74, surtout pp. 45ss.)

<sup>1</sup> Wolfgang Schmieder, *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach* (BWV), Wiesbaden, 21990.

<sup>2</sup> Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Deuxième édition : réimpression du *Bach-Jahrbuch* 1957 avec remarques et compléments, Cassel 1976, p. 91.

<sup>3</sup> Il existe de remarquables parallèles quant au contenu avec une cantate écrite par le poète Erdmann Neumeister *Ich will den Kreuzweg gerne gehen* (première année, Weissenfels, 1700). Voir à ce propos, et en détail, Helmut K. Krause, « Erdmann Neumeister und die Kantatentexte J. S. Bachs », dans : *Bach-Jahrbuch* 1986, pp. 20 et suiv.

<sup>4</sup> Voir à ce propos : Hans Besch, *Johann Sebastian Bach, Frömmigkeit und Glaube*, volume I : Deutung und Wirklichkeit, Gütersloh, 1938, en particulier : « Bach und der Tod », pp. 281 et suiv.

# Ich will den Kreuzstab gerne tragen

*His cross of suffering will I carry*

BWV 56

Johann Sebastian Bach

1685–1750

## I. Aria

Violino I  
Oboe I

Violino II  
Oboe II

Viola  
Taille

Basso solo

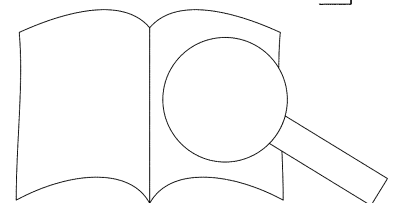
Continuo  
Organo

Musical score for measures 1-5 of the first system. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features five staves: Violino I/Oboe I, Violino II/Oboe II, Viola/Taille, Basso solo, and Continuo/Organo. The Continuo/Organo part includes a trill (tr) in measure 4.

Musical score for measures 6-11 of the second system. The score continues with five staves. Measure 6 starts with a trill (tr) in the Violino I/Oboe I part. The Continuo/Organo part has a trill (tr) in measure 7.

Musical score for measures 12-15 of the third system. The score continues with five staves. Measures 12-15 include dynamic markings: *p* (piano) in measures 12, 13, and 14. Measure 15 has a fermata over the final note.

Musical score for measures 16-19 of the fourth system. The score continues with five staves. Measure 16 has a fermata over the final note.



Aufführungsdauer / Duration: ca. 21 min.

© 1999 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.056

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / 2017 / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext  
edited by Paul Horn  
English version by Henry S. Drinker

Kreuz-stab ger - ne tra -  
suff' - ring will I car

- - - gen, d ich will den Kreuz-stab, den Kreuz-  
ry; hu. of suff' - ring, cross of suff' -

- ne tra - - - gen; er kömmt, -  
glad - ly will I car - ry, -

PROBEPARTITUR

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

37

Hand, er kömmt von Got - - - tes lie - ber Hand, ich will den  
hand, it comes from God's be-lov - ed hand, his cross of

43

Kreuz - stab ger - ne - tra -  
suff - ring will I car - - - - -

49

- gen, er kömmt von Got - - - - -  
- ry; it comes from God's



55

Musical score for measures 55-60. The score is written for three systems. The first system contains the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system contains the piano accompaniment (treble and bass clefs). The third system contains the piano accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill (tr) is marked above a note in measure 58.

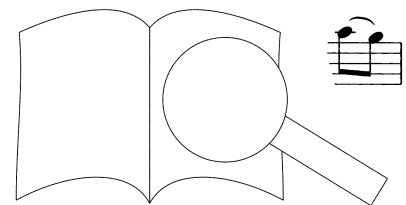
61

Musical score for measures 61-66. The score is written for three systems. The first system contains the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system contains the piano accompaniment (treble and bass clefs). The third system contains the piano accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamics.

67

Musical score for measures 67-72. The score is written for three systems. The first system contains the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system contains the piano accompaniment (treble and bass clefs). The third system contains the piano accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music concludes with a final cadence. Dynamics include *p* (piano). The lyrics "Der füh - ret\_ / it leads me\_" are written below the vocal line in measure 71. A large watermark "PROBE-PARTITUR" is overlaid diagonally across the page.

Der füh - ret\_  
it leads me\_



73

Ob I

Ob II

Va

Tl

VII

Tutti

Tutti

Pla - - - - -  
trou - - - - -

79

- - - - - gen, der füh  
- - - - - ble, it lee

- - - - - nach mei - nen Pla - -  
- - - - - ate through all - my - trou - -

85

- - - - - gen zu Gott, zu Gott in das ge  
- - - - - ble to God, to God in his lon,

91

der füh-ret mich nach mei-nen Pla-gen zu Gott  
 it leads me safe through all my trou-ble to God

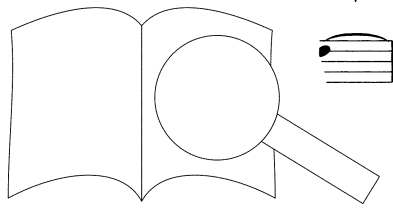
97

in das ge-lob-te Land, der fü  
 in his long Prom-ised Land, it

103

mei-nen Pla  
 all my trou

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



- gen zu Gott in das ge-lob-te Land.  
 - ble to God in his long Prom-ised Land.

126

Da leg ich den Kummer auf ein-mal ins Grab, da wischt mir die Tränen mein  
 There will I en-tomb all my sor-row and sighs, my Sav-our will wipe all the

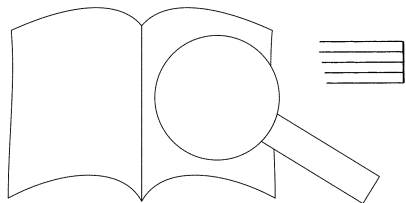
130

Hei-land selbst ab, da ein-mal ins Grab, da wischt  
 tears from my eyes, my sor-row and sighs, my Sav-

133

die Tränen mein Hei-land selbst ab,  
 it will wipe all the tears from my eyes,

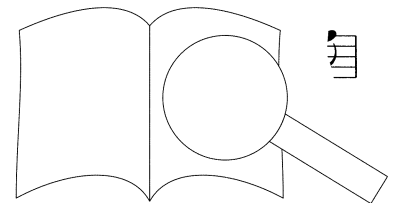
PROBENPARTITUR  
 Ausgabqualität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



da leg ich den Kum-mer auf ein-mal ins Grab, da wischt mir die Trä-nen mein  
*there will I en-tomb all my sor-row and sighs, my Sav-our will wipe all the*

Hei-land selbst ab, da leg ein-mal ins Grab, da wischt  
*tears from my eyes, there sor-row and sighs, my Sav-*

a-nen mein Hei-land selbst ab, da wischt  
*wipe all the tears from my eyes, my Sav-*



149

Trä - - - - - nen mein Hei-land selbst ab.  
wipe \_\_\_\_\_ all the tears from my eyes.

154

161

PROBEPARTITUR

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

## 2. Recitativo

Violoncello

Basso

Continuo Organo

Org.

Mein Wan - del auf der Welt ist ei - ner Schiff - fahrt  
 My jour - ney through the world is like a ship - at

6  
4

7  
4  
2

3

gleich: Be - trüb - nis, Kreuz und Not sind Wel  
 sea. Af - flic - tion, woe, and want are bi - wel ch be - cov - er

6<sup>#</sup>

6  
5

6  
4  
2

6

dek - ken und auf den Tod r  
 me, and which with dear

igt

mein An - ker a - ber, der mich hält,  
 the an - chor that will hold me fast

9

ist a - her - zig - keit, wo - mit mein Gott mich oft  
 com - pas - sion vast, where - by he oft de - lights





Der ru - fet so zu mir: „Ich bin bei dir, ich will dich nicht ver - las - sen noch ver -  
 He calls out to me: "I am with thee, and I will nev - er leave thee nor for -

säu - men!" Und wenn das wü - ten - vol - le  
 sake thee." And when at length is calmed ing

hat, so tret ich aus der Stadt, die ist das Him-mel-reich, wo -  
 foam, I sho' from the land, for it is heav'n on high, where

hien wohnen die Frommen aus aller Trübsal  
 sones are dwell - ing, from sor - row they

# 3. Aria

Oboe solo

Basso

Continuo  
Organo

4

7

10

end - - lich wird \_\_\_\_\_ mein Joch, \_\_\_\_\_  
joy - - ful then \_\_\_\_\_ am I, \_\_\_\_\_

13

16

- lich, end - lich wird mein Joch wie-der von mir wei-chen müs-sen, wie-der  
- ful, joy - ful now am I, for the yoke is light up - on me, for the

19

von mir wei - chen müs-sen, end-lich, end - lich wird mein  
yoke is light up - on me, joy - ful, joy - ful now am

22

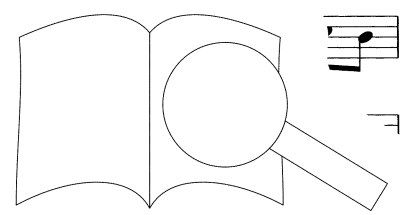
von mir wei - - - - -  
yoke is light - - - - -

25

chen müs - sen.  
up - on me.

chen müs - sen.  
up - on me.

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



31

*p*

End-lich, end - - lich wird mein Joch wie - der  
 Joy-ful, joy - - ful now am I, for the

34

von mir wei-chen müs-sen, end-lich, end - - lich wird mein Joch  
 yoke is light up - on me, joy-ful, joy - - ful now am I,

37

von mir wei - chen müs-sen, end - - lich  
 yoke is light up - on me, joy - - ful

40

wird mein J  
 now am

43

end - lich, end-lich wird mein Joch wie-der von r  
 joy - ful, joy - ful now am I, for the yoke



46

von mir wei-chen müs-sen,                    end-lich, —                    end - - lich    wird mein — Joch wie - der  
 yoke is light up - on me,                    joy - ful, —                    joy - - ful    now am — I, for the

49

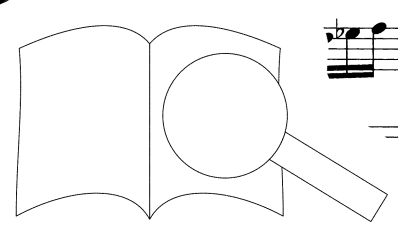
von mir wei - - - - -  
 yoke is — light

52

- - - - - chen müs - c  
 up - on

56

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



62

Da krieg ich in dem Her-ren Kraft,  
 On God's de-fense do I re-ly.

Fine

66

da hab ich Ad-lers Ei-gen-schaft,  
 with ea-gle's wings a-loft I fly.

da fahr ich auf von die-ser Er-d'  
 far up a-bove the plan-ets soar-

70

und lau-fe, son-der matt zu-wer-den.  
 in tire-less ease, the world ig-nor-ing.

sch-ü-ter-te noch, o  
 day be nigh, O.

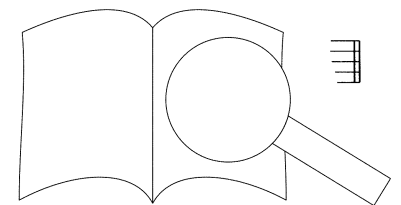
74

ge-scheh es heu-  
 O may the

ge-scheh es heu-te noch, ge-scheh es heu-te  
 O may the day be nigh, O may the day be

77

o ge-scheh es heu-te, heu-te,  
 may the day be com-ing, com-ing,



Da capo  
 25

# 4. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Continuo  
Organo

3

6

**adagio**

9

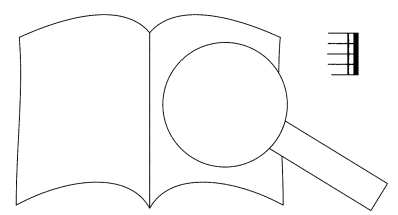
Da leg ich den Kum-mer auf ein-mal ins Grab, da wischt mir die Trä-nen mein Hei-land selbst  
 There will I en - tomb all my sor - row and sighs, my Sav - - iour will wipe all the tears from my

12

ab, da wischt mir die Trä  
 eyes, my Sav - iour will wipe

16

11 mein Hei-land selbst ab.  
 - all my tears from my eyes.





# 5. Choral

Soprano  
Oboe I, II  
Violino I

Sopr.  
Komm, o Tod, du Schla - fes Bru - - der,  
lö - se mei - nes Schiff - leins Ru - - der,  
Come, O death, to sleep a bro - - ther,  
loos - en gen - tly my ships rud - - der,

Alto  
Violino II

Alto  
Komm, o Tod, du Schla - fes Bru - - der,  
lö - se mei - nes Schiff - leins Ru - - der,  
Come, O death, to sleep a bro - - ther,  
loos - en gen - tly my ships rud - - der,

Tenore  
Taille  
Viola

Ten. Taille  
Va.  
Komm, o Tod, du Schla - fes Bru  
lö - se mei - nes Schiff - leins P  
Come, O death, to sleep a  
loos - en gen - tly my ships

Basso

Komm, o Tod, du Schla - fes Bru  
lö - se mei - nes Schiff leins u - - er,  
Come, O death, to sleep der,  
loos - en gen - tly ther,  
der,

Continuo  
Organo

Org.  
Komm, o Tod, du Schla - fes Bru  
lö - se mei - nes Schiff leins u - - er,  
Come, O death, to sleep der,  
loos - en gen - tly ther,  
der,

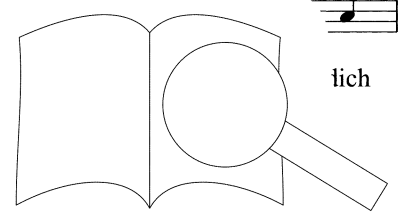
4 (10)

komm und füh - re mi  
brin - ge mich an - - s mag, wer da will, dich  
come and make the v. Oth - ers shun and dread to  
bring me safe - ly in

komm und  
brin - ge fort; Port. Es mag, wer da will, dich  
come o je short, Oth - ers shun and dread to  
bring to port.

8  
k u. ü. an mich nur fort; Port. Es mag, wer da will, dich  
the voy - age short, Oth - ers shun and dread to  
ly in - to port.

and füh - re mich nur fort; Port. Es  
- ge mich an si - chern Port. lich  
and make the voy - age short, Oth -  
ring me safe - ly in - to port.



scheu - - en, du kannst mich viel - mehr er - freu - - en;  
 meet thee, I with ea - ger joy shall greet thee;

scheu - - en, du kannst mich viel - mehr er - freu - - en;  
 meet thee, I with ea - ger joy shall greet thee;

scheu - - en, du kannst mich viel - mehr er - freu - - en;  
 meet thee, I with ea - ger joy shall greet r'

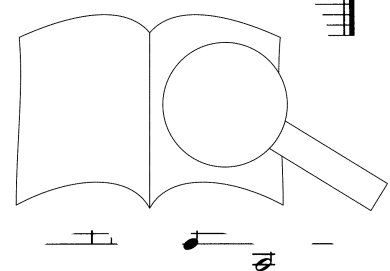
scheu - - en, du kannst mich viel - mehr er - freu - - en;  
 meet thee, I with ea - ger joy shall greet

denn durch dich komm ich her dem schön - sten Je - su - lein.  
 'tis through death, that I ev - er, Je - sus, one with thee.

denn durch dich komm ich her dem schön - sten Je - su - lein.  
 'tis through death, that I ev - er, Je - sus, one with thee.

de- her - ein zu dem schön - sten Je - su - lein.  
 may be ev - er, Je - sus, one with thee.

n a. n komm ich her - ein zu dem schön -  
 .ath, that I may be ev - er, Je -



# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

Die Überlieferung der Kantate beruht auf zwei Hauptquellen: der Originalpartitur (Quelle **A**) und den Originalstimmen (Quelle **B**).

Die Originalpartitur **A**, durchweg autograph, gehört zu den Beständen der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, und wird dort unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 118* aufbewahrt. Ihr Titelumschlag, der ursprünglich zu den Originalstimmen gehörte, ist von Christian Gottlob Meißner (1707–1760)<sup>1</sup> wie folgt beschriftet: *Dominica. / XIX post Trinit: / Ich will den Xstab gerne / tragen / a. / 2 Hautbbois ò Violini / Viola o Taille / S. A. T. et Basso Conc: / con / Continuo. / di / Sigr. Joh. Seb: Bach.* Der autographe Kopftitel der ersten Partiturseite lautet: *J. J. Doña 19 post Trinitatis. Cantata à Voce Sola e Stromenti.*

Die erste Seite der Originalpartitur zeigt Reinschriftcharakter mit sorgfältigen und konsequenten Einträgen von Artikulation und Dynamik. Korrekturen fehlen, der gesamte Text „steht“ gewissermaßen auf Anheb (s. das Faksimile S. 6). Vermutlich hatte Bach zunächst einen Vorentwurf hergestellt. Anders die zweite und alle folgenden Seiten: Jetzt erweist sich die Handschrift als Kompositionskonzept. Bach „arbeitet“ am Text und erreicht oftmals erst nach Streichungen, graphischen Umdeutungen, im Zweifelsfall durch klärende Buchstabenbeischrift die verbindliche Fassung der Komposition. Vor allem der 2. Satz ist von diesem Entstehungsprozeß betroffen, während der 3. Satz wieder ein ziemlich korrekturfreies Schriftbild bietet. **A** enthält keine Generalbaßbezeichnung, Artikulationseinträge und dynamische Angaben sind insgesamt nur spärlich vorhanden.

Die Originalstimmen (**B**) sind das erste autograph hergestellte und zur Erstaufführung von Bach benützte Aufführungsmaterial, das sich in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, unter der Signatur *Mus. ms. Bach P 119* befindet. Der Umschlag bei der Erbteilung durch den Erben Carl Philipp Emanuel Bach lautet: *Dominica. / 19 post Trinit. / Ich will den Xstab gerne / tragen / a. / 2 Hautb. o Viol. / Viol. o Hautb. / S. A. T. et Basso solo / e*

Der Stimmer

1. C
  - 2.
  - 3.
  - 4.
- Viol. (Dublette)
12. Continuo
  13. Continuo
  14. Continuo (= Orgelstimme, um 1 Ganzton tiefer transponiert, mit wenigen Bezifferungen in Satz 2)

An der Erstellung des Originalstimmensatzes waren im wesentlichen Christian Gottlob Meißner und Johann Heinrich Bach (1707–1783)<sup>2</sup> beteiligt, zur Herstellung der Dubletten wurden David Solomon Reichardt und weitere namentlich nicht bekannte Hilfsschreiber (Thomasschüler?) herangezogen.

Entgegen seiner sonstigen Gewohnheit hat Bach die Stimmen nicht gründlich durchgesehen, so daß zahlreiche Kopierfehler sowie Transpositionsfehler in der Orgelstimme unkorrigiert blieben. Erstaunlicherweise überliefern die Originalstimmen noch nicht einmal die in der Originalpartitur eingetragenen Bögen und dynamischen Angaben, so daß gewisse Zweifel bleiben, ob Bach mit diesem Material tatsächlich eine korrekte Aufführung errichten konnte. Gleichwohl lassen verschiedene Lesarten in den Sätzen 13 und 14, die nur schwer als zufällig erklärbar sind, darauf schließen, daß Bach weitere (authentische) Vorlagen in den nachfolgenden Einzelstimmen festgehalten.

Auf weitere Angaben in den Originalstimmen **B** sowie auf Erwähnung von Originalstimmen in den Autographen wird verzichtet. Die ausführliche Berichterstattung über die Originalstimmen in der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, ist dem Ergebnis verbindlichst gegenüber zu legen.

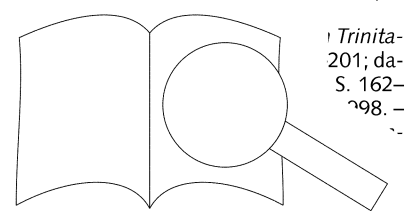
Die erste Ausgabe der Kantate erschien 1863 in der Ausgabe der Bachgesellschaft,<sup>3</sup> herausgegeben von Wilhelm Rust. Eine Faksimile-Ausgabe wurde 1921 vom Drei Masken Verlag, Leipzig, veröffentlicht.

<sup>1</sup> Christian Gottlob Meißner war Thomasschüler (1719–1729) und Schreibgehilfe Bachs. Er galt in der Schrifttypenforschung zu Bachs Umfeld zunächst als „Hauptkopist B“ und konnte schließlich von Hans-Joachim Schulze (s. „Johann Sebastian Bach und Christian Gottlob Meißner“, in: *Bach-Jahrbuch* 1968, S. 80–88) namentlich identifiziert werden.

<sup>2</sup> Johann Heinrich Bach, ein Neffe Johann Sebastian Bachs, lebte als Thomasschüler vier Jahre lang im Hause seines Onkels und erhielt dort seine musikalische Ausbildung und wurde als Komponist und Musiker nachgewiesen werden.

<sup>3</sup> Neue Bach-Ausgabe: *Trinitatis*, Serie I, Band 24, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig: Kritischer Bericht I, 187; Nachdruck der Partitur: *Trinitatis*, Serie I, Band 24, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig: Weite Informationes, 1986, S. 162–168.

<sup>4</sup> Bach-Gesamtausgabe: *Trinitatis*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze, Leipzig: von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig, 46 Bände, Leipzig, 1851–1859.



## II. Zur Edition

Die vorliegende Ausgabe basiert auf den beiden Originalquellen **A** und **B**, unter denen **A** den maßgeblichen Text enthält. Herausgeberzusätze erscheinen kursiv (Dynamikangaben) oder in Kleinstich (bei Akzidentien und Fermaten). Es werden – mit Ausnahme in Satz 4 – nur die in **A** vorhandenen Bogeneinträge übernommen. Wenige analoge Ergänzungen des Herausgebers sind durch Strichelung ausgewiesen. Die originale Balkung von Achtel- und Sechzehntelgruppen, wie sie **A** bietet, wird beibehalten. Im Worttext werden Abkürzungen und fehlende Wortwiederholungen ohne besondere Kennzeichnung nachgetragen, die Rechtschreibung modernisiert. Im übrigen orientiert sich die Redaktion an den Editionsrichtlinien der NBA.<sup>5</sup> Von den Abweichungen der Originalstimmen **B** gegenüber dem Notentext der Ausgabe bleiben die folgenden Fehlerarten, die offenkundig nur auf Nachlässigkeit oder Unvermögen der Kopisten zurückzuführen sind, unberücksichtigt: Fehlende Akzidentien, Bögen und Vortragsbezeichnungen sowie Transpositionsfehler in der transponierten Orgelstimme. Auch die Oktavierungsvarianten von **B** 14 bleiben unerwähnt. Bei übereinstimmenden Lesarten zwischen den Dublettenstimmen **B** 9, 11, 14 und deren Vorlage werden nur letztere (**B** 8, 10, 13) zitiert.

## III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: **A** = Originalpartitur, **B** = Originalstimmen, B = Basso, Bc = Basso continuo, Ob = Oboe, T. = Takt, TI = Taille, Va = Viola, VI = Violino, ZZ = Zählzeit.

Zitiert wird in der Reihenfolge: Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Quelle: Lesart/Bemerkung.

### 1. Aria

Die Satzbezeichnung fehlt in **A** und **B**. Sie läßt sich lediglich aus der Vermerken in den Stimmen **B** 1–3 *Aria tacet* entnehmen. Satz **A** und **B** nach T. 151 mit anschließendem Da-capo-Vermerk Kennzeichnung der Anschlußstelle und Schlußfermate. Nur diese Angaben mit Bleistift (später?) nachgetragen. Die *N*, Artikulationsbögen steht allein in **A**, Dynamik- und *tr*-Zeichen **A** überliefert.

7	Va 3	<b>B</b> 12: 1 Sekunde <i>tr</i>
13	TI, Va 3	<b>B</b> 7, 12: Achtelw.
18	TI, Va 1	<b>B</b> 7, 12: <i>a</i> <sup>1</sup>
21	Ob II, VI II 2	<b>B</b> 6, 10: <i>fr</i> <sup>1</sup>
25	B 1–6	<b>B</b> 4:



28	Va 2
34	B 1–5

*tr*-Schrift verdeutlicht 5. Note freigeblieben.

48	Ob
70	
71	



<sup>5</sup> Wiedergaben in: Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben von Georg von Dadelsen, Kassel 1970, S. 61–80.

76	VI I 1–2	<b>B</b> 8:
77	VI I 6	<b>B</b> 8 <i>g</i> <sup>1</sup>
78	B 1–7	<b>A</b> , <b>B</b> 4:



wird nach Parallelstelle T. 25 geändert (so auch in BG)

80	Ob I, VI I 6–7	<b>B</b> 5, 8: <i>c</i> <sup>2</sup> – <i>b</i> <sup>1</sup>
84	Ob II, VI II 3	<b>B</b> 6, 10: mit <i>tr</i> (sollte zu 2. Note gelten?)
86	Bc 1–6	<b>B</b> 13



100	Ob II, VI II 1	<b>B</b> 6, 10: <i>a</i> <sup>1</sup>
113	Ob I, VI I 6–7	<b>B</b> 5, 8: <i>b</i> <sup>1</sup> – <i>a</i> <sup>1</sup> , <b>B</b> 10 <i>b</i> <sup>1</sup>
124	TI, Va 2	<b>B</b> 7, 12: <i>es</i> <sup>1</sup>
126	VI I 4	<b>B</b> 8: <i>h</i> <sup>1</sup>
132	B 3	<b>B</b> 4: <i>B</i>
137	Ob I, VI I 6	<b>B</b> 5, 8: <i>b</i> <sup>1</sup>
146	Bc 6	<b>B</b> 13: <i>es</i> <sup>o</sup>
149	VI I 1–3	<b>B</b> 8:



151	Bc 1	<b>A</b> : Note <i>seh</i>
	Ob I, VI I	<b>A</b> , <b>B</b> 5: <i>N</i>

### 2. Recitativo

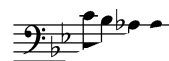
Die Sonderpartie der in **A** und dort zunächst ins Continuosystem. Takt und die *tr*-Einteilung. Vermuten, daß die *tr*-Einteilung nicht geplant hatte. Erst ab T. 151 mit dem neuen System und – wohl zur endgültigen Klärung – schreibt Bach die Takte 1–8 noch einmal neu. Die *tr*-Zeichen (s. die Faksimileseiten 7 und 8) sind in **B** 13 und 14 des Violoncelloparts. Die NBA vermutlich gespielt (?). Wahrscheinlicher ist, daß die *tr*-Zeichen in **B** 13 und 14 die Continuo-Stimme, die das Solo und weitere *tr*-Zeichen haben könnte, verlorenging. So ließen sich die originalen Bc-Varianten in **B** 13 und 14 erklären: *tr*-Zeichen in **B** 13 und 14 erklären: *tr*-Zeichen in **B** 14. Bachs Urheberschaft ist nicht gesichert; die Ziffer spricht allerdings für ihn.

Artikulationsbögen der Oboenstimme stehen (mit einer Ausnahme in T. 19) allein in **A**. Sie kommen nur im ersten Abschnitt des Satzes vor, auch sind sie oft ungenau plziert. Der Herausgeber versucht eine behutsame Zuordnung zu bestimmten Figuren und überläßt weitere Ergänzungen dem Interpreten. Die Balkung in der Continuo-Stimme folgt **A**; **B** faßt stets Vierachtelgruppen zusammen ()

16	Bc 1–4	<b>B</b> 13:
----	--------	--------------



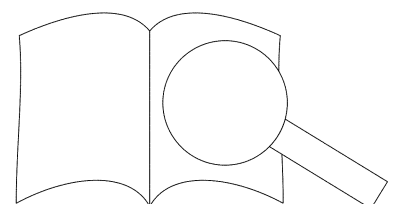
22	B 7	<b>B</b> 4: <i>fo</i>
28	Bc 2	<b>B</b> 13: <i>do</i>
33	B 6–10	<b>A</b> :



36	B 6–10	<b>A</b> :
----	--------	------------



41	Ob 1.–2. ZZ	<b>B</b> 5:
----	-------------	-------------



48	Bc 6	<b>B</b> 13: <i>B</i>
65	Ob 10	<b>B</b> 5: <i>c</i> <sup>2</sup>
74	Bc 1–4	<b>B</b> 13:



77 Ob 3 **A, B** 5: ohne  $\text{♩}$

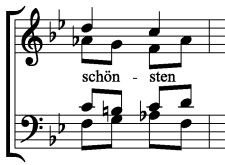
#### 4. Recitativo

**B** 13 wurde vermutlich von Bach revidiert und dabei ab T. 9 mit Artikulationsbögen, wohl auch mit der Tempoangabe *adagio* versehen.

4	<b>B</b>	<b>A, B</b> 4: Text <i>Jesus</i>
9–11,		
13–19	Bc	<b>A</b> : ohne Artikulationsbögen

#### 5. Choral

Die Takte 16–18 werden in **A** durch Wiederholungszeichen und die Beischrift *bis* gekennzeichnet. Takt 21, 3.–4. ZZ: In **A** und allen Stimmen von **B** lautet die ursprüngliche, wieder getilgte Lesart.



PROBE-PARTITUR

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

