

Gottfried August Homilius: Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld HoWV I.2

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart
Carus 37.104/00-010-000
ISMN: M-007-25916-7

Diese Digitalausgabe ist identisch mit der gedruckten Ausgabe Carus 37.104/00
This digital edition is identical to the printed edition Carus 37.104/00
ISMN M-007-09082-1, ISBN 978-3-89948-324-6

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

www.carus-verlag.com

Gottfried August Homilius

Passionskantate

Gottfried August

Homilius

Ausgewählte Werke

Reihe 1: Oratorien und Passionen
Band 2

herausgegeben von Uwe Wolf

In Zusammenarbeit
mit dem Bach-Archiv Leipzig

Carus-Verlag



Gottfried August

Homilius

Passionskantate

Ein Lämmlein geht
und trägt die Schuld
HoWV I.2

für Soli (SATB), Chor (SATB)
2 Querflöten, 2 Oboen, 2 Fagotte
2 Violinen, Viola
und Basso continuo

herausgegeben von Uwe Wolf

Urtext



Homilius.

Gottfried August Homilius (1714–1785)
Radierung von Christian Ludwig Seehas (1753–1785)
aus dem Jahre 1782, 180 x 134 mm.
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz,
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

„Verehren möchte ich ihn manchmal wie einen Heiligen, wenn ich so von seinen Werken zu seinem Bildnisse komme; wie er da in seinem Schlafrocke und seiner Mütze, mit seinem vom Alter ehrwürdigen Kopfe, aber immer noch thätigen Geiste, die Partitur in der Hand hält, und sie mit forschendem Blicke untersucht.“

Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 1. Teil, Leipzig 1790, S. 666.

Inhalt

Vorbericht zur Ausgabe von 1775 Introduction to the 1775 edition Avant-propos à l'édition de 1775	VII	17. Chor Israel, hoffe auf den Herrn	89
Vorwort / Foreword / Avant-propos	VIII	18. Choral Ob bei uns ist der Sünden viel	100
Facsimilia	XV		
Teil 1		Teil 2	
1. Choral Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld	1	19. Choral Ich grüße dich am Kreuzesstamm	101
2. Chor Siehe, das ist Gottes Lamm	2	20. Rezitativ (Tenore) Hier steht das Holz	102
3. Rezitativ (Tenore) Mit väterlicher Stimme rief einst	9	21. Arie (Tenore) Bewaffne dich, Mächtger	104
4. Arie (Tenore) Wie tödlich schrecken die Gerichte	11	22. Chor Unsre Sünden und Missetaten	115
5. Rezitativ (Alto) Du siehst ihn, Mitternacht	24	23. Rezitativ (Alto) Nun ist der Hirte ganz geschlagen	119
6. Arie (Basso) Ich bete, zürne nicht	26	24. Arioso (Basso) Mir hast du Arbeit gemacht	119
7. Choral Seine Liebe, sein Erbarmen	32	25. Rezitativ (Soprano) Ach! unter dieser Last soll ich ihn sterben sehn	122
8. Rezitativ (Soprano) Verflucht von Gott liegt er dort	33	26. Arioso (Basso) Ich tilge deine Übertretung	122
9. Arie (Soprano) Nun sterb ich Sünder nicht	33	27. Arie (Soprano) Getrost, mein Christ, dein Heiland spricht	125
10. Chor Daran ist erschienen die Liebe Gottes	44	28. Choral Nun ich weiß, worauf ich bau	137
11. Rezitativ (Tenore) Die Mörder kommen schon!	52	29. Rezitativ (Tenore) Zerreiße, Golgatha	138
12a. Arie (Tenore) Nun wird mich, Gott, dein Donner fassen	54	30. Arie (Alto) Am Kreuze stirbt er für die Sünden	141
12b. Chor mit Tenor-Solo Wir fallen, Jesu, vor dir nieder	59	31. Chor mit Alt-Solo Hier hängt das Opfer	144
13. Chor Ach Herr, unsre Missetaten	67	Kritischer Bericht	151
14. Rezitativ (Basso) Seht, wie Jerusalem sich wider ihn empöret	72		
15. Arie (Alto) Umgürtet mit Gerechtigkeit	76		
16. Rezitativ (Sopran) Verspottet und verhöhnt	88		

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erschienen:
Partitur (CV 37.104), Klavierauszug (CV 37.104/03),
6 Harmoniestimmen (CV 37.104/09), Violino I (CV 37.104/11),
Violino II (CV 37.104/12), Viola (CV 37.104/13),
Violoncello/Contrabbasso (CV 37.104/14), Organo (CV 37.104/49).

CD-Einspielung mit den Basler Madrigalisten unter Fritz Näf
(CV 83.262)

Vorbericht.

Seit der vortheilhaften Passionscantate des Herrn Ramlers, die der verehrte Graun gleich vortheilhaft componirt hat, und die unter dem Titel: Der Tod Jesu, gedruckt worden, ist diese die zweyte Passionsmusik, die in vollständiger Partitur im Drucke erscheint. Außer England, hat ein Componist selten das Glück, ein ganzes Werk von seiner Arbeit, in Partitur, gedruckt zu sehen. Die deutschen Pressen müssen Auszüge für das Clavier liefern, wenn sie nicht zu ihrem Schaden arbeiten sollen. Unsere Liebhaber sagen immer, daß sie sich in die Partitur nicht finden könnten; gleich als ob es ihnen eine Ehre wäre, sich nicht darein zu finden, und sie es daher auch nie lernen dürften. Dennoch wird der Liebhaber, der Harmonie studiert, diese, ihrem Gebrauche nach, nirgends besser verstehen lernen, als aus den Partituren solcher Meister, die bey der gründlichsten Kenntniß derselben, auch Geschmac und Ueberlegung besaßen; des Vergnügens zu geschweigen, das man bey dem Durchlesen solcher Werke notwendig empfinden muß, wenn man so mancherley Stimmen und Instrumente, alle auf einen gemeinschaftlichen Punct gerichtet, alle nach ihrer Art verschieden, und doch aufs genaueste vereinigt findet. Ich erinnere mich hier eines guten Worts, das ich oft von meinem Lehrer, dem seligen Schöttgen, damaligen Rector an der Kreuzschule zu Dresden, gehört habe, und das hier nicht am unrechten Orte stehen wird, wenn es auch nur dienen sollte, das Andenken dieses gewiß verehrungswürdigen Mannes bey einigen zu erneuern: „Meine Kinder!“, sagte er: „ich habe oft über die Operationen der menschlichen Seele meine Betrachtungen angestellt; aber nie habe ich sie wunderbarer gefunden, als in der Arbeit eines Componisten, der ein Stück aus so viel Stimmen zusammen setzt, jeder ihren eigenen Gang, ihr eigenes Wesen giebt; und dennoch sind sie alle so einträchtig, als ob es nur eine Stimme wäre.“

Auch dem jungen Componisten, der den Kopf immer voll Melodien, und aus Anhörung vieler Musik, die Form gewisser Stücke sich einigermaßen bekannt gemacht hat, nun aber, wenn es zum Schreiben kommt, mit der zweyten Stimme verdirbt, was die erste gut macht; auch diesem kann nicht besser gerathen werden, als weniger zu schreiben, und desto mehr zu lesen; solche Partituren zu lesen, die die musikalische Welt für classische erkennt. Und daß die Partituren unsers Homilius einen Platz unter diesen behaupten, wird wohl niemand, der von Neide und Partheylichkeit frey ist, streitig machen wollen. Nicht also bloß aus Freundschaft für den Verfasser, und aus Achtung gegen seine Verdienste; sondern aus Liebe zur Musik, und aus Begierde, den Liebhabern derselben auf mancherley Weise zu dienen, habe ich die Bekanntmachung dieses Werks unternommen.

Johann Adam Hiller.

Gottfried August Homilius, *Passionscantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“*

Vorbericht Johann Adam Hillers zur Druckausgabe von 1775. Johann Adam Hiller gehörte zu den Schülern von Gottfried August Homilius.

Introduction

Since Herr Ramler's excellent Passion cantata, which the late Graun composed equally excellently, and which was published under the title *Der Tod Jesu*, this is the second Passion setting to be printed in full score. Except in England, a composer is seldom fortunate enough to see a complete work of his printed in full score. German publishers have to supply piano reductions if they are not to work to their disadvantage. Our music lovers always say that they could not find their way in a full score, as though it were to their credit not to be able to do so, and therefore they never learn to do so. Nevertheless the music lover who studies harmony can never understand its use better than from the scores of masters who with thorough knowledge of the same also possessed taste and judgement. Not to mention the pleasure which one must feel when reading such works, finding so many voices and instruments all directed towards the same object, all different in their own ways, yet coming perfectly together. I remember here wise words which I often heard from my teacher, the late Schöttgen, then rector of the Kreuzschule in Dresden, and which are not out of place here, if only to recall that venerable man to mind; "My children!" he said, "I have often contemplated the operation of the human spirit, but I have never found it to be so wonderful as in the work of a composer who puts a work together from many voices, giving each one its own way, its own nature, yet creating from them all such harmony as though they were only one voice."

Also, the young composer whose head is always full of melodies, and from listening to a great deal of music becomes somewhat familiar with the form of certain pieces, but now, when it comes to writing, spoils with the second voice what he did well with the first; he cannot be better advised than to write less and to read more – reading scores which the musical world recognizes as classics. The fact that the scores of our Homilius can claim a place among those will probably be disputed by no one who is free from envy and partisanship. Not only through friendship with the composer and acknowledgement of his achievements, but through love of the music and a desire to serve music lovers in sundry ways, I have undertaken to make this work known.

Johann Adam Hiller

Avant-propos

Depuis l'excellente Cantate de la Passion du sieur Ramler, que l'immortel Graun a superbement composée et qui a été gravée sous le titre : La Mort de Jésus, ceci est la deuxième musique de la Passion qui paraît en gravure en partition complète. Hors de l'Angleterre, un compositeur a rarement le bonheur de voir graver toute une œuvre de son travail en partition. Les presses allemandes doivent fournir des réductions pour le clavier si elles ne veulent pas travailler à perte. Nos mélomanes disent toujours qu'ils ne pourraient pas s'y retrouver dans la partition ; comme s'ils étaient fiers de ne pas s'y retrouver et n'auraient donc pas besoin de jamais apprendre. Pourtant, l'amateur qui étudie l'harmonie n'apprendra jamais à mieux la comprendre selon son usage que dans les partitions de ces maîtres qui possédaient goût et réflexion dans la connaissance approfondie de celles-ci ; sans parler du plaisir que l'on doit éprouver forcément à la lecture de telles œuvres, lorsque l'on trouve réunis de la manière la plus précise mais chacun différent selon sa nature, toutes les voix et instruments, tous tendus vers un but commun. Je citerai ici une phrase que j'ai souvent entendue de mon professeur, le feu sieur Schöttgen, alors recteur de l'école de la Sainte-Croix de Dresde, et qui trouve sa place ici, même si elle ne devait servir qu'à honorer auprès de certains la mémoire de cet homme digne d'admiration : « Mes enfants ! », disait-il : « J'ai souvent fait mes observations sur les opérations de l'âme humaine; mais jamais je ne l'ai trouvée aussi merveilleuse que dans le travail d'un compositeur qui compose un morceau à partir de tant de voix, chacune à sa manière, avec sa propre essence; et pourtant, elles sont toutes aussi unies que si elles ne formaient qu'une seule voix ».

Également au jeune compositeur qui, la tête toujours pleine de mélodies et à l'écoute de beaucoup de musiques, s'est familiarisé quelque peu avec la forme de certaines pièces mais qui, lorsqu'il s'agit de rédiger, gâte avec la deuxième voix ce que la première a fait de bien ; on ne saurait mieux lui conseiller que d'écrire moins et d'étudier d'autant plus ; de lire ces partitions que le monde musical reconnaît comme classiques. Et personne sans doute qui ne connaît ni envie ni parti pris ne contestera le fait que les partitions de notre Homilius tiennent leur rang parmi elles. J'ai donc entrepris la publication de cette œuvre, non seulement par amitié pour l'auteur et par respect de ses mérites ; mais par amour de la musique et par désir de servir les amateurs de celle-ci de toutes les manières possibles.

Johann Adam Hiller

Vorwort

Gottfried August Homilius wurde am 2. Februar 1714 in Rosenthal (Sachsen) als Sohn eines Pastors geboren; bereits kurz nach der Geburt Gottfried Augusts zog die Familie nach Porschen-dorf bei Pirna, wo Homilius die ersten Jahre seines Lebens verbrachte.¹ Nach dem Tod des Vaters wechselte er 1722 – wohl auf Betreiben seiner Mutter – an die von deren Bruder geleitete Annen-Schule nach Dresden. Gegen Ende seiner Schulzeit übernahm Homilius bereits vertretungsweise den Organistendienst an der Annen-Kirche.

Im Mai 1735 wurde Homilius als Jura-Student an der Universität Leipzig immatrikuliert. Auch in Leipzig war er musikalisch aktiv. So berichtet Christian Friedrich Schemelli, er habe seine „Fundamenta in der Music bey [...] Bach in Leipzig und bey [...] damaligem geschickten Musico in Leipzig Homilio gelegt“.² Die durch Johann Adam Hiller³ bezeugte Schülerschaft Homilius' bei Johann Sebastian Bach dürfte in diese Zeit fallen. Außer zu Bach bestand Kontakt zu dem Bach-Schüler und Nicolai-Organisten Johann Schneider, dessen Aufgaben Homilius vertretungsweise übernahm.

Nach einer erfolglosen Bewerbung auf eine Organistenstelle in Bautzen wurde Homilius 1742 als Organist an der Dresdner Frauenkirche angestellt. 1755 trat Homilius schließlich die Nachfolge Theodor Christian Reinholds als Kreuzkantor und Musikdirektor der drei Dresdner Hauptkirchen an, ein Amt, das er bis zu seinem Tod am 2. Juni 1785 inne hatte. Hauptwirkungsstätte war für Homilius jedoch nicht die Kreuz-, sondern die Frauenkirche, wurde die Kreuzkirche doch 1760 im Siebenjährigen Krieg durch preußische Artillerie gänzlich zerstört und der Nachfolgebau erst nach Homilius' Tod eingeweiht (1792). Zu den Schülern Homilius' gehörten neben dem bereits erwähnten Christian Friedrich Schemelli Johann Adam Hiller, Johann Gottlieb Naumann (?), Johann Friedrich Reichardt, Christian Gotthilf Tag und Daniel Gottlob Türk.

¹ Zur Biographie und Rezeptionsgeschichte vgl. Ulrich Leisinger, Uwe Wolf, Art. „Homilius, Gottfried August“, in: *MGG*², Bd. 9 (2003), Sp. 290–298. Dort auch neuere Literatur zu Homilius.

² Bach-Dokumente, Band III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig bzw. Kassel 1984, S. 115, Dokument 686.

³ *Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, Reprint Leipzig 1975, S. 24f.

⁴ Ein thematisches Werkverzeichnis befindet sich derzeit in Vorbereitung.

⁵ *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, 2. Teil, Frankfurt/Oder und Breslau 1776, S. 109f.

⁶ *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 1. Teil, Leipzig 1790, Reprint Graz 1977, Sp. 665.

⁷ Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik, mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Tübingen 1826, Reprint Hildesheim 1980, S. 232.

⁸ Bislang ist die Dresdner Liturgie der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts noch nicht eingehend erforscht worden; einiges dazu bei Hans John, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius*, Tutzing 1980, S. 61f.

⁹ Eine weitere ist in der Autorschaft ungesichert.

¹⁰ Der Terminus „Cantate“ war im deutschsprachigen Raum im 18. Jahrhundert auch für Großformen wie Oratorien gebräuchlich. Eine wirkliche terminologische Scheidung zwischen Passionsoratorium (nur betrachtende Personen) und Passionskantate (auch handelnde Personen), wie etwa im Artikel *Passion*, Abschnitt 2.d. „Passionskantate“ (Werner Braun) in *MGG*², Sachteil, Bd. 7, Sp. 1486ff., postuliert, ist wohl – zumindest für Homilius – nicht zu beobachten: Drei seiner Passionsoratorien werden als „Passions-Cantate“ bezeichnet (die anderen tragen keinerlei entsprechende Bezeichnung), sind jedoch allesamt nur betrachtend.

¹¹ Vgl. John, wie Fußnote 8, S. 62: Aufführung des *Messias* (s. u.) 1776 im Frühgottesdienst.

Homilius hat ein umfangreiches Œuvre hinterlassen. Erhalten sind nach derzeitigem Kenntnisstand⁴ über 60 Motetten, 180 Kirchenkantaten, ein Oster- und ein Weihnachtsoratorium sowie mindestens neun Passionsmusiken, vier unbegleitete *Magnificat*-Vertonungen, zwei umfangreiche Sammlungen mit Choralsätzen, etliche *Gesänge für Maurer*, zahlreiche Orgel-Choralspiele sowohl mit als auch ohne obligatem Melodieinstrument sowie eine Generalbassschule. Etliches weitere ist wohl fälschlicherweise unter seinem Namen überliefert bzw. in der Zuschreibung ungesichert.

Die Kompositionen von Homilius waren zu ihrer Zeit sehr beliebt und außerordentlich verbreitet. Schon zu seinen Lebzeiten schrieb J. F. Reichardt, Homilius sei „jetzt wohl ausgemacht der beste Kirchenkomponist“⁵. Wenige Jahre nach Homilius' Tod kam der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber zu der Einschätzung: „Er war ohne Widerrede unser größter Kirchenkomponist“ (1790).⁶ Noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts schreibt der Züricher Komponist und Musikgelehrte Hans Georg Nägeli überschwänglich:

Er aber, Homilius, war der erste, der dem deutschen Wort in seinen Chören die Kraft zu geben vermochte, die den Chor zu einem noch weit geistigerem Kunstprodukt erhebt, als selbst die J. S. Bach'sche Fugenkunst für sich allein vermag. Auch in seinen Fugen ist das Wort vorzüglich gut behandelt; in seinen nichtfugierten Chören aber tritt es noch bedeutender hervor“.⁷

Seit es im 20. Jahrhundert üblich geworden ist, die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Kirchenmusik als Zeit des Verfalls zu apostrophieren, hat auch das Interesse an der Musik dieser überaus produktiven Epoche zunehmend nachgelassen. Mit der Erklärung der Musik Johann Sebastian Bachs zum Maß aller Dinge in der protestantischen Kirchenmusik wurden die Komponisten dieser Zeit an einem Vorbild gemessen, dem sie nicht folgen, sondern von dem sie sich eher absetzen wollten. Es wäre wünschenswert, wenn diese Ausgabe mit dazu beitragen könnte, den besonderen Reiz der Kirchenmusik aus der Zeit der Empfindsamkeit anzuerkennen; nicht im Vergleich, sondern im Gegensatz zur Musik Bachs.

Passionsaufführungen in Dresden

Über die Passionsaufführungen in Dresden zur Zeit des Kantorats von Gottfried August Homilius ist bislang wenig bekannt. Wie anderen Orten waren Passionsaufführungen in Dresden fester Bestandteil der Karwoche. Soweit wir wissen, fanden sie im Frühgottesdienst statt und nicht – wie etwa in Leipzig – während der Vesper. Belegt sind sowohl mehrteilige Aufführungen innerhalb des Karfreitags-Gottesdienstes (vor und nach der Predigt), als auch eine auf die beiden Tage Gründonnerstag und Karfreitag verteilte Passionsaufführung.⁸

Von Homilius sind mindestens neun Passionen überliefert,⁹ und zwar sowohl oratorische Passionen zu den vier Evangelisten als auch fünf Passionsoratorien, also Passionen ohne biblischen Passionsbericht, darunter die hier vorliegende *Passions-Cantate*.¹⁰ Wie die oratorischen Passionen sind die Passionsoratorien in Dresden – zumindest auch – in den Gottesdiensten, und nicht nur in bürgerlichen Konzerten erklingen.¹¹ Offenbar konnten in Dresden beide Passionsarten nebeneinander bestehen. Jeden-

falls lässt nichts auf einen Wandel von der eher konservativen oratorischen Passion hin zum moderneren Passionsoratorium schließen,¹² kann doch mindestens je eine oratorische Passion und ein Passionsoratorium in die ersten 10 Jahre von Homilius' Kreuzkantorat datiert werden.¹³

Die „Passions-Cantate“

Dass eine Passion gedruckt vorgelegt wurde, gehört im 18. Jahrhundert zu den ganz großen Ausnahmen; vor der *Passions-Cantate* von Homilius ist lediglich die Partitur zu Carl Heinrich Grauns *Der Tod Jesu* im Druck erschienen (Leipzig 1760). Schon die Subskribentenliste zu Homilius' *Passions-Cantate* ist beachtlich: 72 Subskribenten nicht nur aus dem sächsischen Umkreis, sondern auch aus Augsburg, Breslau, Danzig, Friedberg, Göttingen, Halberstadt, Hamburg, Kopenhagen, Landshut, Regensburg, Reval, Riga und anderen Orten hatten die *Passions-Cantate* geordert. Der Druck führte zu einer außerordentlichen Verbreitung der Komposition. RISM¹⁴ verzeichnet allein 31 erhaltene Exemplare des Erstdruckes von 1775 – und dabei ist das dieser Ausgabe zugrunde liegende Exemplar noch nicht dabei! Darüber hinaus sind derzeit fast 70 Handschriften bekannt, die das Werk ganz oder in Auszügen überliefern. Textbücher bezeugen Aufführungen in Berlin (1776), Frankfurt (1776), Schwerin (1777 und o. J.), Neuburg (1784), Chemnitz (1803), und Wolfenbüttel (o. J.),¹⁵ eine Aufführung im Jahr 1777 ist ferner für Danzig bezeugt¹⁶ – und bei dieser Aufstellung handelt es sich bislang lediglich um Zufallsfunde.

Einen nicht geringen Anteil an der Verbreitung einzelner Sätze hatten die Herrnhuter Brüdergemeinen. Mehr als ein Drittel der Handschriften, zum kleineren Teil mit dem vollständigen Oratorium, vor allem aber mit einzelnen, oft bearbeiteten Sätzen, wurde über die Herrnhuter Brüdergemeinen weltweit verbreitet und findet sich heute oft in mehreren Exemplaren unterschiedlicher Provenienz in den Archiven von Herrnhut, Winston-Salem (USA), Bethlehem (USA), Zerbst (Niederlande) und Christiansfeld (Dänemark).

Wenig bekannt war bislang über den Textdichter des Oratoriums. In der älteren Literatur wird jener Buschmann mit Gottlieb August Buschmann, 1762–1793 Kantor an der Dreikönigskirche in Dresden, gleichgesetzt. Erst durch einen im Jahr 2000 publizierten Brief von Homilius an das Verlagshaus Breitkopf vom August 1777¹⁷ wissen wir, dass es sich bei dem Textdichter nicht um Kantor Gottlieb August, sondern um den Pfarrer Ernst August Buschmann handelt.

Ernst August Buschmann wurde 1725 in Waldheim geboren, ging in Freiberg zur Schule und besuchte von 1749 bis 1755 die Universität in Leipzig. Nach 4 Jahren als „Informator“ (Lehrer) war er von 1759 bis zu seinem Tode im Jahr 1775 Pfarrer in Löbnitz nahe Delitzsch.¹⁸ Von Dichtungen Buschmanns wissen wir wiederum nur über Homilius. Dem erwähnten Brief ist zu entnehmen, dass auch ein Jahrgang seiner Kirchenkantaten auf Texten Buschmanns basiert; welche seiner 180 Kantaten nach Texten Buschmanns komponiert wurden, ist allerdings nicht bekannt. Sicher von Buschmann stammen die Texte der beiden zu Lebzeiten gedruckten Oratorien von Homilius: außer dem der vorliegenden *Passions-Cantate* auch derjenige des nicht als solches bezeichneten Oratoriums auf Weihnachten *Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu*.¹⁹

Die Passionsdichtung Buschmanns stellt keine Nachdichtung des Evangelienberichtes dar, wie dies etwa in der bekannten *Brockes-Passion*²⁰ oder in zahlreichen anderen Dichtungen in der Nachfolge Brockes' der Fall ist, sondern das Passionsgesche-

hen wird lediglich von außen betrachtet. Nur zweimal vermischt sich der Blick des Betrachters mit der Handlung, kommen in einzelnen Arien die betrachteten Personen selbst zu Wort: Jesus in „Ich bete, zürne nicht“ (Nr. 6) und Petrus in „Nun wird mich, Gott, dein Donner fassen“ (Nr. 12a) – und jeweils sind es Texte, die die Identifikation des sündigen Hörers mit den Handelnden besonders nahe legen (das flehende Gebet in Gethsemane und der verleugnende Petrus).

Der Chor ist in dieser *Passions-Cantate* – anders als in den oratorischen Passionen – nicht auf die biblischen Turbae festgelegt. Er vertritt vielmehr die dem Passionsgeschehen folgende Christengemeinde und ist damit gegenüber den oratorischen Passionen deutlich aufgewertet. Große Chorszenen prägen die *Passions-Cantate*, mehrfach finden sich Mischformen aus Chor und Arie. Die *Passions-Cantate* beginnt wie fast alle Passionen von Homilius (und vielen seiner Zeitgenossen) mit einem schlichten Chorsatz. Der sich daran anschließende „eigentliche“ Eingangschor aber wurde zu einem der bis in unsere Zeit bekanntesten Chöre von Homilius überhaupt. Er erfreute sich in einer Bearbeitung für vierstimmigen Chor ohne Begleitung großer Verbreitung und findet sich bis heute in verschiedenen Chorbüchern.

Die Texte der reinen Chorsätze (ohne die Mischformen Satz 12b und Satz 31) entstammen allesamt der Bibel; die Textstellen sind in der Edition bei den entsprechenden Sätzen vermerkt. Es handelt sich dabei aber nicht um Texte aus den Passionsberichten, sondern um betrachtende Texte, zu einem guten Teil aus dem Alten Testament.

Auch außerhalb der Chöre wird Bibeltext gelegentlich direkt zitiert. Eine herausgehobene Stellung kommt dabei zwei Ariosen über Jesaja 43,24f. (Satz 24 und 26) zu. Hier entspinnt sich – kurz vor Jesu Tod – ein Dialog mit Christus, wobei die Zitate aus dem Buch Jesaja für die Antworten Christi stehen. Das Ende des Rezitativs Nr. 25 „Unschuldiger, wie wird mir bange! Sprich, ob

¹² Auch die Möglichkeit unterschiedlicher Traditionen in den verschiedenen Kirchen kann erwogen werden; jedenfalls beziehen sich alle bislang bekannten Berichte über Aufführungen von Passionsoratorien auf Aufführungen in der Frauenkirche.

¹³ In einer Rezension der Berliner Aufführung des Passionsoratoriums *Nun, ihr, meine Augen Lider – Wir gingen alle in der Irre* HoWV I.9 im Jahr 1765 wird die *Markus-Passion* erwähnt. Sie lag damals also ebenfalls bereits vor (*Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 2. Jahrgang, Leipzig 1767, S. 261ff.)

¹⁴ *Répertoire international des sources musicales – Internationales Quellenlexikon der Musik*, hrsg. von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken, Serie A/1, Band 4, Kassel 1974, S. 381f., sowie Band 12, Kassel 1992, S. 246.

¹⁵ Näheres im Krit. Bericht.

¹⁶ Walter Lott, „Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden mit Bevorzugung der oratorischen Passionen“, *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1925), S. 300.

¹⁷ Vgl. Ulrich Leisinger, „Carl Philipp Emanuel Bach und Gottfried August Homilius – eine Neubewertung“, in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik*, Bericht über das Internationale Symposium (Teil 1) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Żagań und Zielona Góra, hrsg. von Ulrich Leisinger und Hans-Günther Ottenberg, Frankfurt (Oder) 2000 (= Carl Philipp Emanuel Bach Konzepte, Sonderband 3), S. 253.

¹⁸ *Pfarrerbuch der Kirchenprovinz Sachsen*, hrsg. vom Verein für Pfarrerinnen und Pfarrer in der Evangelischen Kirche der Kirchenprovinz Sachsen e. V. in Zusammenarbeit mit dem Interdisziplinären Zentrum für Pietismusforschung der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg in Verbindung mit den Franckeschen Stiftungen zu Halle (Saale) und der Evangelischen Kirche der Kirchenprovinz Sachsen, Bd. 2, Leipzig 2004, S. 127.

¹⁹ Gedruckt 1777. Neuausgabe in Vorbereitung.

²⁰ Barthold Heinrich Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, Hamburg 1712, zahlreiche Vertonungen.

ich Schrecklicher Barmherzigkeit erlange?“ gibt Anlass zu der beruhigenden Antwort „Ich tilge deine Übertretung um meinetwillen und gedenke deiner Sünden, deiner Übertretung nicht“ (Jesaja 43, 25) und leitet über zu der erlösenden Botschaft der Sopran-Arie Nr. 27 „Getrost, mein Christ, dein Heiland spricht: Ich tilge deine Sünden!“, dem musikalischen Höhepunkt des 2. Teils, dessen herausgehobene Stellung durch die Länge, den Kolloraturenreichtum und eine große Besetzung mit allen sechs Holzbläsern unterstrichen wird.

Zur Edition

Die allein maßgebliche Quelle für unsere Ausgabe ist die 1775 von Homilius' Schüler Johann Adam Hiller bei Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn herausgegebene Druckausgabe. Wie es scheint, sind alle erhaltenen Handschriften von dieser abhängig. Abschriften aus dem Umkreis des Komponisten oder gar ein Autograph haben sich jedenfalls nicht erhalten. Vorgelegen hat ein Exemplar des Druckes aus Leipziger Privatbesitz.

Die Druckausgabe ist überaus genau und vollständig bezeichnet. Lediglich Anweisungen zur Ausführung der Choräle fehlen: Sie sind nur als vierstimmiger Satz mit Text im Bass notiert. Nach zeitgenössischen Stimmenmaterialien lassen wir die Choräle von den Streichern, Oboen und Generalbass colla parte begleiten.

Leipzig, im Dezember 2006

Uwe Wolf

Wir danken dem Kulturfond der VG-Musikedition für die freundliche Unterstützung.

Gottfried August Homilius, the son of a pastor, was born in Rosenthal (Saxony) on 2 February 1714. Shortly after his birth the family moved to Porschendorf near Pirna, where Homilius spent the first years of his life.¹ After his father's death in 1722 Homilius went, probably on the initiative of his mother, to the school directed by her brother, the St. Anne's school in Dresden. Towards the end of his studies Homilius had already begun to substitute as the organist at St. Anne's Church.

In May 1735 Homilius matriculated at Leipzig University as a law student. Homilius was also active musically in Leipzig. Christian Friedrich Schemelli wrote that he had laid down his "foundations in music with [...] Bach in Leipzig and the [...] then skilled Musico in Leipzig Homilio."² According to Johann Adam Hiller,³ Homilius studied under Johann Sebastian Bach, and that may have been at this time. Apart from that direct association with Bach, Homilius was also in contact with Bach's former pupil, the organist of the Nicolaikirche, Johann Schneider, for whom Homilius substituted.

After applying unsuccessfully for a post as organist at Bautzen, Homilius became in 1742 organist at the Frauenkirche in Dresden. Finally, in 1755, Homilius succeeded Theodor Christian Reinhold as Cantor at the Kreuzkirche and director of music at the three principal churches in Dresden, a position which he held until his death on 2 June 1785. Homilius's work became centered not on the Kreuzkirche but on the Frauenkirche, because the Kreuzkirche was totally destroyed by Prussian artillery in 1760 during the Seven Years' War, and the rebuilt church was not consecrated until 1792, after the death of Homilius.

The compositions of Homilius – including over 60 motets, 180 church cantatas, 11 oratorios, 4 Magnificats, 2 collections of chorale settings, "Gesänge für Maurer" (the Freemasons) and many organ preludes (some of them with obbligato melody instrument)⁴ – were very popular in his time and were widely disseminated. Even during his lifetime Johann Friedrich Reichardt wrote that Homilius was "now probably without doubt the best church composer."⁵ A few years after Homilius's death the lexicographer Ernst Ludwig Gerber wrote that "He was without question our greatest church composer" (1790).⁶

Passion performances in Dresden

Until now little has been known about the Passion performances given in Dresden during the time when Gottfried August Homilius was a choirmaster there. As elsewhere, Passion performances were a regular part of Holy Week services in Dresden. So far as we know, they took place during the morning service, not – as in Leipzig, for example – during Vespers. We know that performances in several parts took place during the Good Friday service (before and after the sermon), and also that a performance of a Passion was divided between Maundy Thursday and Good Friday.⁷

At least nine Passions by Homilius have survived,⁸ and in fact these include oratorio Passions after the four evangelists, as well as five Passion oratorios, in other words Passions not based on a biblical account of the Passion, including the present *Passions-Cantate*.⁹ Like the oratorio Passions, the Passion oratorios were

heard in Dresden – at least on occasion – in church services as well as in public concerts.¹⁰ Evidently both types of Passion could exist side by side in Dresden, since nothing points to the more conservative oratorio Passion being replaced by the more modern Passion oratorio.¹¹ At least one oratorio Passion and one Passion oratorio can be dated from Homilius's first 10 years as choirmaster at the Kreuzkirche.¹²

The „Passions-Cantate“

For a Passion to be printed during the 18th century was a rare exception; before this *Passions-Cantate* by Homilius only the score of Carl Heinrich Graun's *Der Tod Jesu* had appeared in print (Leipzig 1760). The subscription list just for Homilius's *Passions-Cantate* is most impressive: 72 subscribers, not only from Saxony but also from Augsburg, Breslau, Danzig, Friedberg, Göttingen, Halberstadt, Hamburg, Copenhagen, Landshut, Regensburg, Reval, Riga and other towns had ordered the *Passions-Cantate*. Its publication led to this composition being very widely disseminated. RISM¹³ lists 31 extant copies of the first edition of 1775 – and the copy on which this present edition has been based is not even among them! In addition almost 70 manuscript copies, of the complete work or parts of it, are currently known to exist. Librettos document performances in Berlin (1776), Frankfurt (1776), Schwerin (1777 and undated), Neuburg (1784), Chemnitz (1803), and Wolfenbüttel

¹ Concerning the composer's biography and the reception of his works, see Ulrich Leisinger, Uwe Wolf, article "Homilius, Gottfried August," in: *MGG*², vol. 9 (2003), cols. 290–298. Also refer to this article for new literature on Homilius.

² Bach-Dokumente, Vol. III: Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig and Kassel, 1984, p. 115, document 686.

³ *Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig, 1784. Reprint Leipzig, 1975, p. 24f.

⁴ A thematic catalog is in preparation.

⁵ *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, 2nd part, Frankfurt/Oder and Breslau, 1776, p. 109f.

⁶ *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 1st part, Leipzig, 1790, reprint Graz, 1977, col. 665.

⁷ Until now the Dresden liturgy of the 2nd half of the 18th century has not been examined in detail; some facts are given in: Hans John, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius*, Tutzing, 1980, p. 61ff.

⁸ Another Passion is of doubtful authenticity.

⁹ The term "Cantate" was also used in German-speaking countries during the 18th century for large-scale works such as oratorios. A precise terminological differentiation between the Passion oratorio (in which observers only contemplate the events in the Passion) and the Passion cantata (in which persons take part in the events), e.g. as postulated in the article *Passion*, section 2.d., "Passionskantate" (Werner Braun) in *MGG*², Sachteil, Vol. 7, column 1486ff, probably cannot be made, at least in the case of Homilius: three of his Passion oratorios are described as "Passions-Cantate" (the others bear no corresponding description), but they are all purely contemplative.

¹⁰ See John, as in Footnote 7, p. 62: performance of *Der Messias* (see below), 1776, in the morning service.

¹¹ There is also the probability of different traditions in the various churches; all known accounts of performances of Passion oratorios refer to performances in the Frauenkirche.

¹² In a review of the Berlin performance of the Passion oratorio *Nun, ihr, meine Augen Lider – Wir gingen alle in der Irre*, HoWV I.9 from 1765 the *St. Mark Passion* is mentioned, so that was evidently already in existence (*Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 2nd year, Leipzig, 1767, p. 261ff).

¹³ *Répertoire international des sources musicales – International lexicon of music sources* published by the Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft and the Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken, Series A/I, Vol. 4, Kassel, 1974, p. 381f., and Vol. 12, Kassel, 1992, p. 246.

(undated),¹⁴ and one performance is also known to have taken place in Danzig in 1777¹⁵ – this list consists of information found simply by chance.

The Herrnhut Brüdergemeinen played a considerable role in the dissemination of separate movements. More than a third of the manuscripts, a few of them containing the complete oratorio but mostly individual movements, which were often arranged, were spread throughout the world by the Herrnhut Brüdergemeinen. They are to be found today, often in several copies made in different places, in the archives at Herrnhut, Winston-Salem (USA), Bethlehem (USA), Zerbst (Netherlands) and Christiansfeld (Denmark).

Little was known until recently concerning the librettist of this oratorio. Earlier writers identified “Buschmann” as Gottlieb August Buschmann, who was choirmaster at the Dreikönigskirche in Dresden from 1762–1793. However, it was only from a letter, sent by Homilius to the publishers Breitkopf in August 1777, which was first published in 2000,¹⁶ that we know the librettist was not choirmaster Gottlieb August, but Pastor Ernst August Buschmann.

Ernst August Buschmann was born in Waldheim in 1725, went to school in Freiberg, and studied at Leipzig University from 1749 until 1755. After 4 years as an “informator” (teacher) there, from 1759 until his death in 1775 he was a pastor at Löbnitz near Delitzsch.¹⁷ We know of Buschmann’s writings only through Homilius. The letter mentioned above shows that an annual cycle of his church cantatas was also based on texts by Buschmann, but we do not know which of the 180 cantatas are to words by Buschmann. Undoubtedly by Buschmann are the words of the two oratorios by Homilius which were printed during the composer’s lifetime: apart from this *Passions-Cantate* there is the Christmas oratorio, not described as such, *Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu*.¹⁸

Buschmann’s Passion does not follow the accounts of the evangelist as, for example, in the familiar *Brockes-Passion*¹⁹ or in the many other works which followed the example of Brockes, rather here the events of the Passion are viewed solely from outside. Only on two occasions is the observer’s view blended with the action, when in individual arias the persons concerned express themselves: Jesus in “Ich bete, zürne nicht” (No. 6) and Peter in “Nun wird mich, Gott, dein Donner fassen” (No. 12a) – and these are always arias in which the sinful listener is closely identified with the subject (the imploring prayer in Gethsemane and the denying Peter).

In this *Passions-Cantate* – unlike the oratorio Passions – the chorus is not limited to the biblical turbas. Instead it represents the Christian community which follows the events of the Passion and thus, in contrast to the oratorio Passion, its role is enhanced. The *Passions-Cantate* is characterized by great choral scenes; forms which combine the choir and aria occur repeatedly. Indeed, the *Passions-Cantate*, like almost all the Passions of Homilius (and many by his contemporaries) begins with a straightforward chorus, but it was the following, “actual” opening chorus, which to this day has been one of the best known of all Homilius’s choruses. In an arrangement for unaccompanied four-part choir it became very widely known, and it is still to be found in various choir books.

The words of the purely choral movements (excluding the mixed-from movements 12b and 31) are all from the Bible; in this edition they are identified at the appropriate points. They

are not quotations from the accounts of the Passion, but contemplative passages, many of them from the Old Testament.

Also, apart from the choruses, biblical texts are sometimes quoted directly. Two ariosi stand out which are settings of Isaiah 43:24f. (movement Nos. 24 and 26). Here – shortly before the death of Jesus – occurs a dialogue with Christ, the quotations from the Book of Isaiah forming Christ’s answer. The end of the recitative No. 25 “Unschuldiger, wie wird mir bange! Sprich, ob ich Schrecklicher Barmherzigkeit erlange?” is answered consolingly “Ich tilge deine Übertretung um meinetwillen und gedenke deiner Sünden, deiner Übertretung nicht” (Isaiah 43:25), and this leads to the redeeming message of the soprano aria, No. 27, “Getrost, mein Christ, dein Heiland spricht: Ich tilge deine Sünden!”, the musical high point of the 2nd part, whose eminence is underlined by its length, its richness of coloratura, and its scoring with all six woodwind instruments.

Concerning the present edition

The sole basic source for our edition is the score produced by Homilius’s pupil Johann Adam Hiller, which was published by Bernhard Christoph Breitkopf and Son in 1775. All existing manuscripts appear to have derived from this one; no copies from the circle around the composer, or his autograph, have survived. Use has been made of a copy of the printed score owned privately in Leipzig.

The printed edition is precisely and completely notated. Only instructions for the performance of the chorales are omitted: these are written in four parts, with the words given in the bass. In accordance with contemporary instrumental parts, in the present edition the chorales are accompanied *colla parte* by the strings, oboes and continuo.

Leipzig, December 2006
Translation: John Coombs

Uwe Wolf

¹⁴ For further details see the Critical Report.

¹⁵ Walter Lott, “Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden mit Bevorzugung der oratorischen Passionen,” *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1925), p. 300.

¹⁶ See Ulrich Leisinger, “Carl Philipp Emanuel Bach und Gottfried August Homilius – eine Neubewertung,” in: *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik, Bericht über das Internationale Symposium* (Part 1) of 12–16 March 1998 in Frankfurt (Oder), Żagań and Zielona Góra, ed. by Ulrich Leisinger and Hans-Günther Ottenberg, Frankfurt (Oder) 2000 (= *Carl Philipp Emanuel Bach Konzepte*, special edition 3), p. 253.

¹⁷ *Pfarrerbuch der Kirchenprovinz Sachsen*, ed. by the Verein für Pfarrerrinnen und Pfarrer in der Evangelischen Kirche der Kirchenprovinz Sachsen e.V., together with the Interdisziplinäres Zentrum für Pietismusforschung der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, together with the Franckesche Stiftungen zu Halle (Saale) and the Evangelische Kirche der Kirchenprovinz Sachsen, Vol. 2, Leipzig, 2004, p. 127.

¹⁸ This was printed 1777. A new edition in preparation.

¹⁹ Barthold Heinrich Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, Hamburg, 1712, in numerous settings.

Avant-propos (abrégé)

Gottfried August Homilius est né le 2 février 1714 à Rosenthal en Saxe. Son père était pasteur et peu de temps après la naissance de Gottfried August, la famille s'installa à Porschendorf près de Pirna où Homilius passa les premières années de son existence.¹ A la mort de son père, il partit en 1722 – sans doute sur l'initiative de sa mère – pour l'École Saint-Anne que dirigeait le frère de celle-ci à Dresde. Déjà vers la fin de ses années de scolarité Homilius assura le remplacement de l'organiste de l'église Ste-Anne.

En mai 1735, Homilius fut inscrit sur les registres de la faculté de droit de l'université de Leipzig. Homilius exerçait plusieurs activités musicales à Leipzig. Ainsi, Christian Friedrich Schemelli rapporte qu'il avait lui-même fait son « apprentissage en musique chez [...] Bach à Leipzig et auprès de [...] l'habile musicien Homilius alors à Leipzig ».² C'est sans doute à cette époque aussi que Homilius fut l'élève de Jean Sébastien Bach ainsi qu'en témoigne Johann Adam Hiller³. En dehors de Bach, il était aussi en relation avec l'élève de celui-ci et organiste de l'église Saint-Nicolas, Johann Schneider dont Homilius remplit les tâches à titre de remplaçant.

Après une candidature infructueuse à un poste d'organiste à Bautzen, Homilius obtint en 1742 la charge d'organiste à la Frauenkirche de Dresde. En 1755 enfin, il succéda à Theodor Christian Reinhold en tant que cantor de la Kreuzkirche et directeur de la musique des trois principales églises de Dresde, charge qu'il occupa jusqu'à sa mort le 2 juin 1785. Homilius exerçait toutefois son activité principale à la Frauenkirche et non à la Kreuzkirche. Cette dernière, en effet, avait été détruite en 1760 par l'artillerie prussienne durant la Guerre de Sept ans et la reconstruction ne fut bénite qu'après la mort d'Homilius (1792).

Homilius a laissé une œuvre considérable : selon l'état actuel des connaissances⁴ outre les 60 motets, il est l'auteur d'environ 180 cantates sacrées, d'un oratorio de Pâques et d'un oratorio de Noël ainsi que de au moins neuf compositions pour la Passion, de quatre *Magnificat* pour voix seules, deux importantes collections de chorals, quelques « Gesänge für Maurer » (Chants pour des Maçons), de nombreux préludes de choral pour orgue avec et sans instrument mélodique obligé, ainsi qu'un traité de la basse continue. D'autres œuvres nous ont été transmises sous son nom seulement par erreur ou sont d'attribution incertaine.

Les compositions de Homilius furent très appréciées de leur temps et connurent une large diffusion. Encore du vivant du compositeur, J. F. Reichardt rapporte que Homilius serait « maintenant certainement le meilleur compositeur de musique sacrée ».⁵ Peu de temps après sa mort, le lexicographe Ernst Ludwig Gerber indiquait qu'« il était sans conteste le plus grand de nos compositeurs de musique sacrée » (1790).⁶

Représentations de passions à Dresde

On sait peu de choses sur les représentations de passions à Dresde au temps où Gottfried August Homilius y était chef de chœur. Comme ailleurs, les représentations de passions faisaient partie intégrante de la semaine sainte à Dresde. Pour autant que nous le sachions, elles avaient lieu lors du premier service religieux et non pas au cours des vêpres, comme à Leipzig par

exemple. Sont attestées autant des représentations en plusieurs parties au sein de l'office religieux du vendredi saint (avant et après le prêche) qu'une représentation de la passion répartie sur deux jours, le jeudi saint et le vendredi saint.⁷

D'Homilius ont été conservées au moins neuf Passions,⁸ et ce, autant des passions-oratorios relatives aux quatre évangélistes que cinq Oratorios de la Passion, donc des passions sans récit biblique de la Passion, parmi elles, la Cantate de la Passion ici présente.⁹ Comme les passions-oratorios, les Oratorios de la Passion étaient donnés à Dresde – tout au moins aussi – lors des offices religieux et pas seulement au cours de concerts profanes.¹⁰ Manifestement, les deux types de passions pouvaient coexister à Dresde, en tout cas, rien ne laisse supposer une évolution de la passion-oratorio plutôt traditionnelle à l'oratorio de la Passion plus moderne.¹¹

La « Cantate de la Passion »

Le fait qu'une Passion ait été présentée en gravure est une exception de taille au 18^{ème} siècle ; avant la *Cantate de la Passion* d'Homilius, seule la partition de *Der Tod Jesu* (La Mort de Jésus) de Carl Heinrich Graun était parue en gravure (Leipzig 1760). La liste des souscripteurs pour la *Cantate de la Passion* d'Homilius est à elle seule digne d'intérêt : 72 souscripteurs non seulement de la région saxonne mais aussi d'Augsbourg, Breslau, Dantzig, Friedberg, Göttingen, Halberstadt, Hambourg, Copenhague, Landshut, Ratisbonne, Reval, Riga et d'ailleurs avaient commandé la *Cantate de la Passion*. La gravure entraîna une extraordinaire diffusion de la composition. RISM¹² n'enregistre pas

¹ Pour la présentation biographique et l'histoire de la réception cf. Ulrich Leisinger, Uwe Wolf, art. « Homilius, Gottfried August », dans : *MGG*², Vol. 9 (2003), col. 290–298. Vous y trouverez aussi des parutions récentes concernant Homilius.

² Bach-Dokumente, Vol. III : Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800, vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim Schulze, Leipzig ou Kassel 1984, p. 115, document 686.

³ *Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784, réimpression Leipzig 1975, p. 24 et s.

⁴ Un catalogue thématique de l'œuvre de Homilius est en préparation.

⁵ *Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*, 2^{ème} partie, Frankfurt/Oder et Breslau, 1776, p. 109 et s.

⁶ *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 1^{ère} partie, Leipzig, 1790, réimpression Graz, 1977, col. 665.

⁷ Jusqu'à présent, la liturgie de Dresde de la 2^{ème} moitié du 18^{ème} siècle n'a pas été recherchée en détail ; voir à ce propos Hans John, *Der Dresdner Kreuzkantor und Bach-Schüler Gottfried August Homilius*, (Le chef de chœur de l'église de la Sainte-Croix de Dresde et élève de Bach Gottfried August Homilius), Tutzing 1980, p. 61sq.

⁸ Il en existe encore une dont l'authenticité n'est pas certifiée.

⁹ Le terme « Cantate » était aussi utilisé dans l'espace germanophone du 18^{ème} siècle pour les grandes formes comme les oratorios. On n'observe pas, tout au moins chez Homilius, de distinction vraiment terminologique entre oratorio de la Passion (personnes observant uniquement) et cantate de la Passion (personnes agissantes aussi), comme par exemple postulé dans l'article *Passion*, paragraphe 2.d. « Passionskantate » (Werner Braun) dans *MGG*², Sachteil, Vol. 7, col. 1486sq. : trois de ses oratorios de la Passion sont désignés comme « Cantate de la Passion » (les autres ne comportent aucun titre correspondant), mais ont tous une attitude d'observation.

¹⁰ Cf. John, comme note 8, p. 62 : représentation du *Messie* (cf. plus bas) en 1776 lors du premier service religieux.

¹¹ On peut aussi évoquer la possibilité de traditions diverses dans les différentes églises ; en tous les cas, tous les témoignages connus jusqu'ici se réfèrent à des représentations d'oratorios de la Passion dans l'église notre-Dame.

¹² Répertoire international des sources musicales, éd. par la Société internationale de musicologie et d'association internationale des bibliothèques musicales, Série A/I, volume 4, Kassel 1974, p. 381sq., ainsi que volume 12, Kassel 1992, p. 246.

moins de 31 exemplaires conservés de la première gravure de 1775 – et l'exemplaire sur lequel repose cette édition n'en fait même pas partie ! De plus, on connaît à ce jour presque 70 manuscrits qui transmettent l'œuvre dans son intégralité ou en extraits. Des livrets attestent des représentations à Berlin (1776), Francfort (1776), Schwerin (1777 et s.a.), Neuburg (1784), Chemnitz (1803), et Wolfenbüttel (s.a.),¹³ tandis qu'une représentation en l'an 1777 est attestée pour Dantzig¹⁴ – signalons que cette énumération est le fruit de trouvailles purement fortuites.

Les confréries de Herrnhut contribuèrent ici largement à la diffusion des mouvements isolés. Plus d'un tiers des manuscrits, dont très peu avec l'oratorio intégral, mais surtout avec des mouvements isolés souvent remaniés, fut diffusé dans le monde entier par les confréries de Herrnhut et se retrouve aujourd'hui souvent dans plusieurs exemplaires de provenance diverses dans les archives de Herrnhut, Winston-Salem (USA), Bethlehem (USA), Zerbst (Pays-Bas) et Christiansfeld (Danemark).

On savait peu de choses jusqu'ici sur l'auteur du texte de l'Oratorio. Dans la littérature ancienne, on identifie ce Buschmann à Gottlieb August Buschmann, chef de chœur de 1762 à 1793 à l'église des rois mages de Dresde. En l'an 2000, une lettre d'Homilius d'août 1777¹⁵ publiée et adressée aux éditions Breitkopf nous a révélé que l'auteur n'était pas le chef de chœur d'église Gottlieb August, mais le pasteur Ernst August Buschmann.

Ernst August Buschmann naquit en 1725 à Waldheim, fréquenta l'école à Freiberg et l'Université de Leipzig de 1749 à 1755. Après avoir été « informateur » (professeur) pendant 4 ans, il exerça la fonction de pasteur de 1759 jusqu'à sa mort en l'an 1775 à Löbnitz près de Delitzsch.¹⁶ Nous ne connaissons les créations de Buschmann que par l'intermédiaire d'Homilius. Il ressort de la lettre citée qu'un cycle de ses cantates d'église repose lui aussi sur des textes de Buschmann ; on ignore toutefois lesquelles de ses quelques 180 cantates furent composées d'après des textes de Buschmann. Il est sûr que les textes des deux oratorios gravés du vivant d'Homilius sont de Buschmann : en dehors de celui de la *Cantate de la Passion* présente, également aussi celui de l'Oratorio de Noël non désigné comme tel *Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu* (La joie des bergers sur la naissance de Jésus).¹⁷

Le texte de la Passion de Buschmann n'est pas une adaptation du récit de l'Évangile, comme c'est le cas par exemple dans la célèbre *Passion Brockes*¹⁸ ou dans de nombreux autres textes dans le sillage de Brockes, mais le déroulement de la Passion est observé uniquement de l'extérieur. A deux reprises seulement, le regard de l'observateur se mêle à l'action, les personnes observées prenant la parole dans des arias isolées : Jésus dans « Ich bete, zürne nicht » (n° 6) et Pierre dans « Nun wird mich, Gott, dein Donner fassen » (n° 12a) – arias qui chacune suggèrent l'identification de l'auditeur en état de péché aux protagonistes (la prière implorante de Gethsemani et le reniement de Pierre).

Contrairement à d'autres passions-oratorios, le chœur, dans cette *Cantate de la Passion*, ne se cantonne pas aux turbae bibliques. Il représente plus tôt la communauté des chrétiens suivant le déroulement de la Passion et joue donc un rôle plus valorisant que dans les passions-oratorios. La *Cantate de la Passion* comporte de grandes scènes chorales, on retrouve sans cesse des formes mixtes, mêlant chœur et aria. Certes, la *Cantate de la Passion* s'ouvre, comme presque toutes les passions d'Homilius (et de beaucoup de ses contemporains) sur un simple mouvement choral, tandis que le chœur d'entrée qui suit

devait devenir l'un des chœurs les plus connus d'Homilius jusqu'à notre époque. Il connut une vaste diffusion dans un remaniement pour chœur à quatre voix sans accompagnement et figure aujourd'hui encore dans différents livres de chœur.

Les textes des mouvements choraux (sans les formes mixtes Mouvement 12b et 31 Mouvement) viennent tous de la Bible ; les passages de texte sont notifiés dans l'Édition aux mouvements correspondants. Mais il ne s'agit pas ici de textes des récits de la Passion mais de textes contemplatifs, pour une bonne partie de l'Ancien Testament.

Aussi en dehors de chœurs, le texte biblique est cité directement à l'occasion. Deux arioso sur Isaïe 43, 24 sq. (versets 24 et 26) sont ici particulièrement mis en valeur. Ici se déroule – peu avant la mort de Jésus – un dialogue avec le Christ, les citations du Livre d'Isaïe figurant pour les réponses du Christ. La fin du récitatif n° 25 « Unschuldiger, wie wird mir bange ! Sprich, ob ich Schrecklicher Barmherzigkeit erlange ? » est l'occasion d'une réponse apaisante « Ich tilge deine Übertretung um meinetwillen und gedenke deiner Sünden, deiner Übertretung nicht » (Isaïe 43, 25) et fait la transition au message salvateur de l'air de soprano n° 27 « Getrost, mein Christ, dein Heiland spricht : Ich tilge deine Sünden ! », point culminant musical de la 2^{ème} partie, dont la mise en valeur est encore soulignée par la longueur, la richesse des coloraturas et la grande orchestration avec les six instruments à vent en bois.

A propos de l'édition

La seule source déterminante pour notre édition est l'édition gravée de 1775 de l'élève d'Homilius, Johann Adam Hiller, éditée chez Bernhard Christoph Breitkopf et Fils. Il semble que tous les manuscrits conservés dépendent de cette version ; des copies dans l'entourage du compositeur voire un autographe n'ont en tout cas pas été conservés. Le modèle a été un exemplaire de la gravure d'une propriété privée de Leipzig.

L'édition gravée est extrêmement précise et complète. Seules manquent des indications pour l'exécution des chorals : ils ne sont notés qu'à la basse en tant que composition à quatre voix avec le texte. Selon du matériel de voix de l'époque, nous faisons accompagner les chorals par les cordes, hautbois et basse chiffrée colla parte.

Leipzig, en décembre 2006

Uwe Wolf

Traduction : C. Henri Meyer et Sylvie Coquillat

¹³ Plus de détails dans le Rapport critique.

¹⁴ Walter Lott, *Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden mit Bevorzugung der oratorischen Passionen*, (De l'histoire des musiques de la Passion sur le territoire de Dantzig avec préférence pour les passions-oratorios), archives de musicologie 7 (1925), p. 300.

¹⁵ Cf. Ulrich Leisinger, « Carl Philipp Emanuel Bach und Gottfried August Homilius – eine Neubewertung », dans : *Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik*, (La musique spirituelle de Carl Philipp Emanuel Bach), Bericht über das Internationale Symposium (partie 1) vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Żagań und Zielona Góra, éd. par Ulrich Leisinger et Hans-Günther Ottenberg, Frankfurt (Oder) 2000 (= Carl Philipp Emanuel Bach Konzepte, Sonderband 3), p. 253.

¹⁶ *Pfarrerbuch der Kirchenprovinz Sachsen* (Livres des pasteurs de la province ecclésiastique de Saxe), éd. par l'Association des pasteurs de l'église protestante de la province ecclésiastique de Saxe en collaboration avec le Centre interdisciplinaire de recherche sur le piétisme de l'Université Martin-Luther de Halle-Wittenberg en liaison avec les fondations Francke de Halle (Saale) et l'église protestante de la province ecclésiastique de Saxe, vol. 2, Leipzig 2004, p. 127.

¹⁷ Gravé en 1777. Nouvelle édition en cours.

¹⁸ Barthold Heinrich Brockes, *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, (Jésus martyrisé et mourant pour les péchés de ce monde) Hamburg 1712, nombreuses compositions.

Passions = Kantate,

nach der Poesie

des Herrn Buschmann,

componirt

von

Gottfried August Homilius,

Cantor und Musicedirector an der Kreuzkirche zu Dresden.

Zum Besten

der neuen Armenschule zu Friedrichstadt bey Dresden.



Leipzig,

in Commission bey Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn.

1775.

1/2 for G. Bernhardt

Gottfried August Homilius, *Passionskantate „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“*
Titelblatt der Druckausgabe von 1775. Exemplar in Privatbesitz.
(Querformat 312 x 272 mm)

Passions = Cantate.

Erster Theil.

I

Ein Lämm = lein geht und trägt die Schuld der Welt und ih = rer Kin = der; } es geht da = hin, wird matt und krank,
 Es geht und büß = fet in Ge = duld die Sün = den al = ler Sün = der; }

er = giebt sich auf die Wür = ge = bank, ent = zieht sich al = ler Freu = den; es nimmt an sich Schmach, Hohn und Spott, Angst, Wunden, Strie = men,
 Kreuz und Lob, und spricht: Ich wills — gern lei = = den.

Homil. Pass. Cantate. 21

Erste Notenseite der Druckausgabe von 1775.
 Wie bei allen anderen Chorälen auch, gibt es keinerlei Hinweise zur instrumentalen Besetzung.
 Der Vokaltext wurde zeitüblich nur zum Bass notiert.

das ist Gottes Lamm, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt,
 das ist
 das ist
 das ist Gottes Lamm, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt.
 das ist Gottes Lamm, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt.

Seite 4 der Druckausgabe von 1775 mit den Takten 21–30 des Chores „Siehe, das ist Gottes Lamm“ (Nr. 2).
 Dieser Chor ist in Bearbeitung ohne Orchester seit dem späten 18. Jahrhundert sehr verbreitet
 und wird in dieser Form als „Motette“ noch heute oft musiziert.

135

Flöten.

Oboen. *c. Canto.*

Fagotte. *c. Ten. cant.*

Violinen. *unis.*

Hier hängt das Op-fer für die Sünden, das Op-fer für die Sünden, das Blut, das Blut des Weltversch = ners fließt, das

Hier hängt das Op-fer für die Sünden, das Op-fer für die Sünden, das Blut, das Blut des Weltversch = ners fließt, das

Hier hängt das Op-fer für die Sünden, das Op-fer für die Sünden, das Blut, das Blut des Weltversch = ners fließt, das

Hier hängt das Op-fer für die Sünden, das Op-fer für die Sünden, das Blut, das Blut des Weltversch = ners fließt, das

Seite 135 der Druckausgabe von 1775 mit dem Anfang von Satz 31.

Wie oft innerhalb der Partitur sind Unisono-Stimmführungen nicht ausnotiert, sondern nur mit Colla-parte-Angaben angedeutet.

So findet sich bei den Holzbläsern nach den ersten Noten der Verweis auf die Vokalstimmen (*c. = con = mit*).

Da mit *c. Basso* häufig eine Verdopplung des Basso continuo angezeigt wird, steht hier *c. Bas. cant.* (*con Basso cantando*).

In der Violine II in Takt 3 hingegen genügt allein ein *unis.*, um das Colla-parte-Spiel mit Violine I anzuzeigen.

3362/3

Passions-Cantate,

nach der Poesie

des Herrn Buschmann,

componirt von

Gottfried August Homilius,

Cantor und Music-Director an der Kreuzkirche zu Dresden,

welche alhier

zu Frankfurt am Mayn

den 5ten Aprill

als

am Heiligen Char-Frentage

in

Dem Scharfischen Saale

aufgeführt werden soll.



Im Jahr 1776,

(Art. ff.
652)

Mus W 288

Schon bald nach der Drucklegung wurde die Passionskantate in weiten Teilen des deutschsprachigen Raumes aufgeführt. Zu den frühesten erhaltenen Textheften gehören diejenigen für die Aufführung 1776 in Frankfurt am Main und Berlin. Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Abteilung Musik, Theater, Film. Signatur Mus. W. 288. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek

2

25.

Passions- Oratorium.

Musik

~~1157~~

In Musik gesetzt

von

~~Goldfr. Aug.~~

Herrn Homilius,

Musik-Director in Dresden.

Aufgeführt

im Concert der Musik-Liebhaber
zu Berlin.

Gedruckt bey Christian Sigismund Spener.

1776.

1157



Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz.
Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv. Signatur Th 955/1 Mus.
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek.

Passionskantate

Teil 1

Gottfried August Homilius
1714–1785

1. Choral

Text: Ernst August Buschmann

Soprano
Violino I
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II

Tenore
Viola

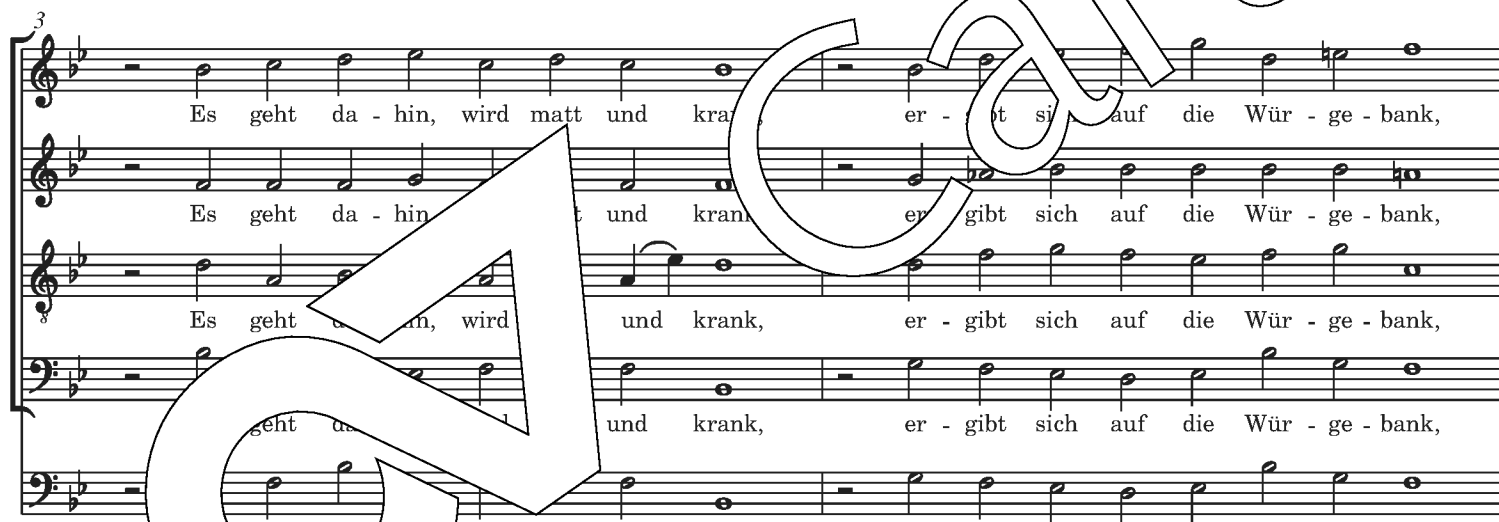
Basso

Basso
Continuo



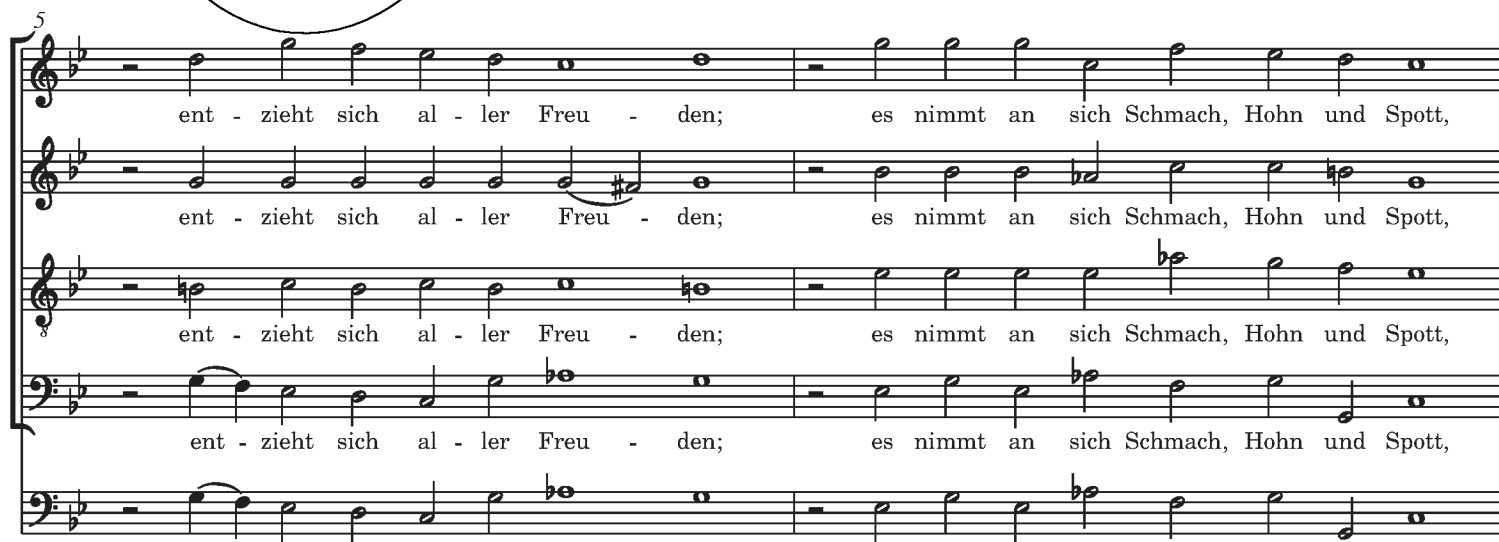
Ein Lämm - lein geht und trägt die Schuld der Welt und ih - rer Kin - der.
Es geht und bü - ßet in Ge - duld die Sün - den al - ler Sün - der.

3



Es geht da - hin, wird matt und krank, er - gibt sich auf die Wür - ge - bank,
Es geht da - hin, wird matt und krank, er - gibt sich auf die Wür - ge - bank,
Es geht da - hin, wird matt und krank, er - gibt sich auf die Wür - ge - bank,
Es geht da - hin, wird matt und krank, er - gibt sich auf die Wür - ge - bank,

5



ent - zieht sich al - ler Freu - den; es nimmt an sich Schmach, Hohn und Spott,
ent - zieht sich al - ler Freu - den; es nimmt an sich Schmach, Hohn und Spott,
ent - zieht sich al - ler Freu - den; es nimmt an sich Schmach, Hohn und Spott,
ent - zieht sich al - ler Freu - den; es nimmt an sich Schmach, Hohn und Spott,

Aufführungsdauer / Duration: ca. 95 min.

© 2007 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 37.104

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

Urtext
edited by Uwe Wolf

7

Angst, Wun-den, Strie - men, Kreuz und Tod, und spricht: Ich wills _____ gern lei - den.

Angst, Wun-den, Strie - men, Kreuz und Tod, und spricht: Ich wills _____ gern lei - den.

Angst, Wun-den, Strie - men, Kreuz und Tod, und spricht: Ich wills _____ gern lei - den.

Angst, Wun-den, Strie - men, Kreuz und Tod, und spricht: Ich wills _____ gern lei - den.

Angst, Wun-den, Strie - men, Kreuz und Tod, und spricht: Ich wills _____ gern lei - den.

2. Chor
Johannes 1,29

Langsam und angenehm

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

7

f *p* *ten.* *p*

f *p* *ten.* *p*

14

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

Sie - he,
Sie - he,
Sie - he,
Sie - he,

f *p* *f* *p*

20

sie - he, das ist Got - tes Lamm, das ist
 sie - he, das ist Got - tes Lamm, das ist
 sie - he, das ist Got - tes Lamm, das ist
 sie - he, das ist Got - tes Lamm, das ist

26

Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de trägt, wel - ches der
 Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de trägt, wel - ches der
 Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de trägt, wel - ches der
 Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de trägt, wel - ches der

32

Welt Sün - de trägt, sie - he, sie - he, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der

Welt Sün - de trägt, sie - he, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der

Welt Sün - de trägt, sie - he, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der

Welt Sün - de trägt, sie - he, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der

39

Welt Sün - de trägt, Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de

Welt Sün - de trägt, Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de

Welt Sün - de trägt, Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de

Welt Sün - de trägt, Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de

ten. ten.

45

trägt. Sie he,
trägt. Sie - he,
trägt. Sie - he,
trägt. Sie - he,

51

sie - he, das ist
sie - he, das ist
sie - he, das ist
sie - he, das ist

57

Got - tes Lamm, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de
 Got - tes Lamm, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der W Sün - de
 Got - tes Lamm, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de
 Got - tes Lamm, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de

63

trägt, das, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de trägt,
 trägt, das, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de trägt,
 trägt, das, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de trägt,
 trägt, das, das ist Got - tes Lamm, wel - ches der Welt Sün - de trägt,
 ten. ten.

69

wel - ches der Welt Sün - de trägt; sie - he, sie - he, das ist Got - tes

wel - ches der Welt Sün - de trägt; sie - he, sie - he, das ist Got - tes

wel - ches der Welt Sün - de trägt; sie - he, sie - he, das ist Got - tes

wel - ches der Welt Sün - de trägt; sie - he, sie - he, das ist Got - tes

76

Lamm, ——— wel - ches der Welt Sün - de trägt.

Lamm, ——— wel - ches der Welt Sün - de trägt.

Lamm, ——— wel - ches der Welt Sün - de trägt.

Lamm, ——— wel - ches der Welt Sün - de trägt.

ten.

3. Rezitativ

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Continuo

Mit vä - ter-li-cher Stim-me rief einst der E - wi-ge: Dies ist mein lie - ber

4

Sohn, dies ber Sohn! Die Stim-me schweigt! In sei-nem gan - zen

7

Grim-me ruft nun der E - - - - - wi-ge von sei-nem Thron: Mein

9

p

8 Sohn soll ster - - ben, mein Sohn soll

10

f

8 ster - ben! Ein fürch - te - li - c - h - e - r - e - n - T - o - n!

12

p ten.
p ten.
p ten.
f

8 ...igkeit uns Sün - d - e - r - n zu er - wer - ben, will Got - tes Sohn itzt ster - ben,

15

p *f*

8 die Him - mel fliehn, die Wet - ter Got - tes drohn.

4. Arie

Drohend und sehr geschwind

Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Violino I
Violino II
Viola
Tenore
Continuo

3 Ob
VI I
VI II
Va

6

9

Musical score for measures 9-11. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The vocal line consists of a few notes with rests.

12

Musical score for measures 12-14. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with similar rhythmic patterns. The vocal line has more notes, including some with accents.

15

Musical score for measures 15-17. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part maintains the established rhythmic patterns. The vocal line continues with notes and rests.

18

21

24

Wie tödlich schrecken die Ge-

Fine

27

rich - te, die in des Va - - - - ters An - ge -

30

si - dem Soh drohn, die den Tod dem Soh - ne

33

drohn! Wie töd - - - - lich schre - cken die Ge -

36

f *p* *f* *p* *f* *p*

rich - te, die Ge - rich - te, die in des Va - ters

39

f *p*

An ge sich - te den Tod dem Soh - ne drohn,

42

46

die den Tod dem Soh - ne drohn, den Tod, den

50

a 2

f

f

f

f

drohn.

53

tr.

tr.

56

59

62

Wie tödlich schrecken die Ge-

65

rich - te, die in des Va - ters An - ge - sich - te den Tod dem

68

ne drohn! Wie töd - - - lich

71

schre - cken die Ge - rich - te, die in des Va - - -

74

- - ters An - ge - sich - te den Tod dem Soh - ne drohn, die den

77

Tod

81

85

die den Tod dem Soh - ne drohn, die den Tod

88

Soh - ne drohn, den Tod

91

dem Soh - - - - - ne drohn.

* Als dynamische Zwischenstufe zwischen piano (*p*) und forte (*f*) verwendet Homilius selten mezzo forte (*mf*), meist hingegen poco forte mit der ungewöhnlichen Abkürzung *pf*.
 Homilius seldom employs mezzo forte (*mf*), as an intermediate dynamic level between piano (*p*) and forte (*f*).
 However, for poco forte he uses the unusual abbreviation *pf*.

95

98

101

104

107

Die

110

ch

Ob

Fag

pp

pp

VII

VI II

Va

p

p

p

Him - mel za - gen! Er - de, za - ge! klag in der Him - mel ban - ge

117

pp

Kla - ge! Er ist nicht mehr, nicht mehr sein Sohn; die Him - mel len!

124

pp

pp

Er de, za ge. in der Him - mel ban - ge Kla - ge! Er

131

ist nicht mehr, nicht mehr sein Sohn, nicht mehr sein Sohn, nicht mehr sein Sohn.
ten.

Da Capo

5. Rezitativ

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo

Du siehst ihn, Mit - ter - nacht, du siehst, wie Got - tes Sohn dort im Ge - be - te wacht!

4

Dich, Gött - li - cher, vom Lei - den ganz um - ge - ben, dich siehst du - se ma - ne im To - des - schwei - ße

7

be - ben! Gott Va - ter! ach, — er stirbt, dein Sohn!

11

Und du kannst ihn ver - las - sen? Er be - tet, sinkt in

14

Staub, er blu - tet schon. Die Er - de wei - gert sich, sein hei - lig Blut zu fas - sen. - Sie zagt - und ten.

18

Gott, dein Sohn liegt, be tet auf der Er - de, dass er vom Fluch er - ret - tet wer - de! Der gan - ze Wel - t schweigt, dein Ge - lieb - ter klagt, der kaum noch ei - nen Blick zu dir, o Va - ter, wagt; Gott, geht vor dei - nem Sohn dein Zorn - kelch nicht vo - rü - ber? Ist dir denn ei - ne Welt voll Sün - der lie - ber? Wa - rum er - greift jetzt dein Ge - richt mich, ei - nen Gräu - l vor dir, mich Mis - se - tä - ter nicht?"

22

geht vor dei - nem Sohn dein Zorn - kelch nicht vo - rü - ber? Ist dir denn ei - ne Welt voll Sün - der lie - ber? Wa - rum er - greift jetzt dein Ge - richt mich, ei - nen Gräu - l vor dir, mich Mis - se - tä - ter nicht?"

26

geht vor dei - nem Sohn dein Zorn - kelch nicht vo - rü - ber? Ist dir denn ei - ne Welt voll Sün - der lie - ber? Wa - rum er - greift jetzt dein Ge - richt mich, ei - nen Gräu - l vor dir, mich Mis - se - tä - ter nicht?"

29

geht vor dei - nem Sohn dein Zorn - kelch nicht vo - rü - ber? Ist dir denn ei - ne Welt voll Sün - der lie - ber? Wa - rum er - greift jetzt dein Ge - richt mich, ei - nen Gräu - l vor dir, mich Mis - se - tä - ter nicht?"

6. Arie

Sehulich und angenehm

Flauto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Continuo

5 a 2

9 tr a 2

tr

tr

tr

Ich

14 a 2

be - - - - - te, ich be - te, zür - net nicht, —

19

ich bin ein Mann voll Schmerzens, ich be - - - te, sei von mir nicht

23 a 2

fern, mein Va - ter, dein Ge - setz, dein Ge - setz hab ich in mei - nem Her - zen, und

28

dei - nen Wil - len tu ich gern, mein Va - ter, mein Va - ter, dei - nen

33

Wil n, dei en tu ich gern.

37

n, dei en tu ich gern.

42

Ich be - te, zür - ne nicht, — ich bin der Mann voll

47

Schmer - voll Schmer - zen, der Mann — voll Schmer - zen, ich

52

be - te, sei von mir nicht fern, nicht fern, von mir nicht fern. Mein

57 a 2

Va - ter, dein Ge - setz, dein Ge - setz hab ich in mei - nem Her - zen und

61

dei Wi - en tu — ich gern, mein Va - ter, mein

65

Va - ter, dein — Ge - setz — hab ich in mei - nem Her - zen und

69 a 2

dei - - nen Wil - len, dei - nen Wil - len tu ich gern.

73

77

7. Choral

Soprano
Violino II
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II

Tenore
Viola

Basso

Basso
Continuo

Sei - ne Lie - be, sein Er - bar - - men sie - het un - ser E - lend an,
und er - ret - tet uns, die Ar - - men, die sonst nie - mand ret - ten kann.

Sei - ne Lie - be, sein Er - bar - - men sie - het un - ser E - lend an,
und er - ret - tet uns, die Ar - - men, die sonst nie - mand ret - ten kann.

Sei - ne Lie - be, sein Er - bar - - men sie - het un - ser E - lend an,
und er - ret - tet uns, die Ar - - men, die sonst nie - mand ret - ten kann.

Sei - ne Lie - be, sein Er - bar - - men sie - het un - ser E - lend an,
und er - ret - tet uns, die Ar - - men, die sonst nie - mand ret - ten kann.

3

Dass der Mensch nicht soll ver - der - - ben, will Gott selbs - lie - ber ster - ben.
Dass der Mensch nicht soll er - - ben, will Gott selbs - ten - lie - ber ster - ben.
Dass der Mensch nicht soll ver - - ben, will Gott selbs - ten - lie - ber ster - ben.
Dass der Mensch nicht soll er - - ben, will Gott selbs - ten - lie - ber ster - ben.

5

Se - het sei - ne Lie - be an; a - ber auch, was Sün - de kann.
Se - het sei - ne Lie - be an; a - ber auch, was Sün - de kann.
Se - het sei - ne Lie - be an; a - ber auch, was Sün - de kann.
Se - het sei - ne Lie - be an; a - ber auch, was Sün - de kann.

6 6 6 5 #

8. Rezitativ

Soprano



Ver-flucht von Gott liegt er dort auf der Er - de! und sei - ne See - le ist bis an den

Continuo



4




Tod be-trübt! Der Mäch - ti - ge, der einst zur Welt sprach: Wer - - - de! wie tief er - nied - rigt



8



liegt er auf der Er - de! Ein En - gel kömmt, dass er ge - stär - ket we - ße! U - Gottes Sohn, der



11



je - den Sün - der liebt, der sol - ab in das Ver - der - ben - sen - ken, will Got - tes Zorn - kelch trin - ken.



9. Arie

Oboe I, II



Violino I



Violino II



Viola



Soprano



Continuo



7

Musical score for measures 7-12. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the upper voice with trills (tr) and accents (a 2). The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

13

Musical score for measures 13-18. The score continues in G major and 3/4 time. It features a melody in the upper voice with trills (tr) and accents (a 2). The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

19

Musical score for measures 19-24. The score continues in G major and 3/4 time. It features a melody in the upper voice with trills (tr) and accents (a 2). The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A large watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

25

Nun sterb ich Sün - der nicht, der Va - ter will ver - zeihn, — der Va - ter will ver -

31

zeih, — das Ge - richt, vom Fluch mich zu be - frein, —

37

42

der

47

Sohn richt, vom Fluch mich zu be - frein, der Sohn geht ins Ge -

52

richt, vom Fluch mich zu be - frein, mich zu be - frein.

58

64

70

Nun sterb ich Sün - der nicht; der Va - ter will ver -

76

zeihn, — der Va - ter will ver - zeihn, — sein Sohn geht ins Ge - richt, vom Fluch mich zu be -

82

87

94 a 2

vom Fluch mich zu be-frein. Nun sterb ich Sün - der nicht; der

100

Va-ter will ver - zeihn, sein Sohn geht ins Ge - richt, vom

106

Fluch mich zu be-frein, vom Fluch mich zu be - frein, vom Fluch mich zu be -

111

frein, mich zu be - frein, mich zu - be -

116

122

128

a 2

Wie soll ich, Va - ter, dich und dei - nen Sohn er - höhn,

133

wie soll ich, Va - ter, dich, dich und dei - nen Sohn er -

138

höhn? Mein gan - zes Herz freut sich, ich

143

soll den Tod nicht sehn, mein gan - zes Herz freut

148

sich, ich

153

soll den Tod nicht sehn, ich soll den Tod nicht sehn, mein Herz freut sich, mein gan-zes Herz freut

159

sich, ich soll den Tod, den Tod nicht sehn, den Tod nicht sehn!

166

a 2

172

10. Chor
1. Johannesbrief 4,9

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Da - ran ist er - schie - nen die Lie - be Got - tes ge - gen uns, die

Da - ran ist er - schie - nen die Lie - be Got - tes ge - gen uns, die

Da - ran ist er - schie - nen die Lie - be Got - tes ge - gen uns, die

Da - ran ist er - schie - nen die Lie - be Got - tes ge - gen uns, die

3

Lie - - be Got - tes, die Lie - - be Got - tes, die Lie - - be Got - tes ge - gen

Lie - - be Got - tes, die Lie - - be Got - tes, die Lie - - be Got - tes ge - gen

Lie - - be Got - tes, die Lie - - be Got - tes, die Lie - - be Got - tes ge - gen

Lie - - be Got - tes, die Lie - - be Got - tes, die Lie - - be Got - tes ge - gen

6

uns, dass Gott sei-nen ein-ge-bor-nen Sohn ge-sandt hat in die Welt, dass
 uns, dass Gott sei-nen ein-ge-bor-nen Sohn ge-sandt — hat in die Wel dass
 uns, dass Gott sei-nen ein-ge-bor-nen Sohn ge-sandt hat in die lt, dass
 uns, dass Gott sei-nen ein-ge-bor-nen Sohn ge-sandt hat in elt, dass

9

Gott sei-nen Sohn, sei-nen ein-ge-bor-nen Sohn ge-sandt hat in die
 Gott sei-nen Sohn, sei-nen ein-ge-bor-nen Sohn ge-sandt — hat in die
 Gott sei-nen Sohn, sei-nen ein-ge-bor-nen Sohn ge-sandt hat in die
 Gott sei-nen Sohn, sei-nen ein-ge-bor-nen Sohn ge-sandt hat in die

12

Welt, dass wir durch ihn le - - - - - ben sol -

Welt,

Welt,

Welt,

18

len, dass wir durch ihn, — durch ihn le - - - - -

dass wir durch ihn, durch ihn le - - - - -

22

- ben sol - - len, le - - - - -

- ben sol - - - len, dass wir durch ihn ____ le - - - - -

dass wir durch ihn le - - - - -

Violoncelli

27

- - - ben sol - len, durch ihn le - - - - - ben,

- ben sol - - - len, durch ihn le - - - - -

- ben sol - - - len, dass wir durch ihn, ____ durch ihn ____ le - - -

dass wir durch ihn le - - - - -

Tutti Bassi

31

dass wir durch ihn le - - -
 - - - ben sol - - - len, dass wir durch ihn le - - -
 - - - ben sol - - - len, dass wir durch ihn le - - -
 - - - ben sol - - - len, dass wir durch ihn le - - -

35

- - - ben sol - - - len, durch ihn le - - -
 - - - ben sol - - - len, durch ihn le - - -
 - - - ben, le - ben sol - - - len, durch ihn le - - -
 - - - ben sol - - -

40

ben, dass wir durch ihn, durch ihn, durch ihn le - ben sol - - - len, le - - -

ben, dass wir durch ihn, durch ihn, durch ihn le - - - - -

ben, dass wir durch ihn, durch ihn _____ le - ben sol - - - len, - - -

len, dass wir durch ihn le - - - - - ben sol - - - len

44

- - - - - ben sol - - - len,

- - - - - ben, dass wir durch ihn le - - - - -

- - - - - ben - sol - len, dass wir durch ihn le - - - - -

dass wir durch ihn le - - - - -

58

ihn le - - - - - ben, le - - - - -
 le - - - - - ben, le - - - - -
 ben, durch ihn le - - - - - ben, le - - - - -
 ben, durch ihn le - - - - - ben, le - - - - -

62

- ben sol - - - - - len, le - - - - - ben sol - - - - - len.
 - ben sol - - - - - len, le - - - - - ben sol - - - - - len.
 - ben sol - - - - - len, le - - - - - ben sol - - - - - len.
 - ben sol - - - - - len, le - - - - - ben sol - - - - - len.

11. Rezitativ

Tenore

Die Mör - der kom - men schon! Ach, Jün - ger, wollt ihr län - ger schla - fen? Den in Geth -

Continuo

4

se - ma - ne die Wet - ter Got - tes tra - fen, ach! Jün - ger, Got - tes Sohn er - grei - fen die - se Mör - der schon! Wacht,

8

wacht und be - tet al - le, dass kei - ner un - ter euch jetzt in An - fech - gung ist! Ach,

11

Ju - das, eu - er Freund, der den Ka - ri - o - typ ver - zerrt den Gött - li - chen, ver - kauf - te sei - nen

14


Gott Ach, un - sem Mör - der - hee - re ist eu - er Freund I - scha - ri - oth! Wenn er doch

17

nicht ge - bo - ren wä - re! der Bö - se - wicht, auf sei - ne Schand - tat kühn, wagt sich zu Je - su hin, und

20

küs - set ihn! Ge - bun - den führt man ihn zu sei - nen Rich - tern, und al - le Jün - ger



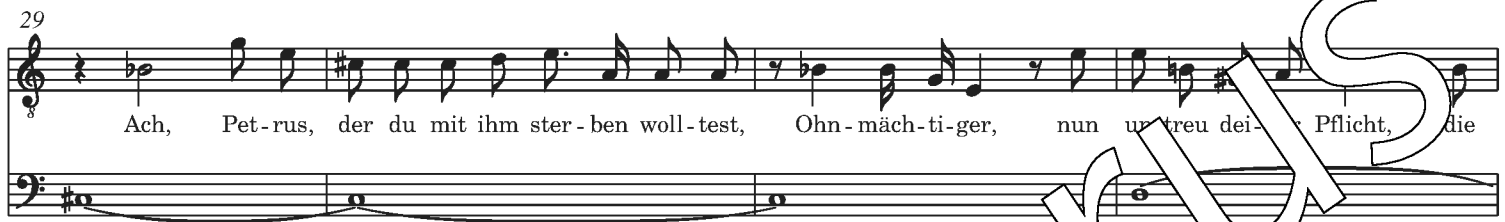
23
fliehn. Doch Pet - rus folgt den Bö - se - wick - tern in Ca - i - phas Pa - last. Hier sitzt das



26
Chor ehr - würd - ger Vä - ter und je - der ist ein Mis - se - tä - ter, der Je - sum Chris - tum hasst.



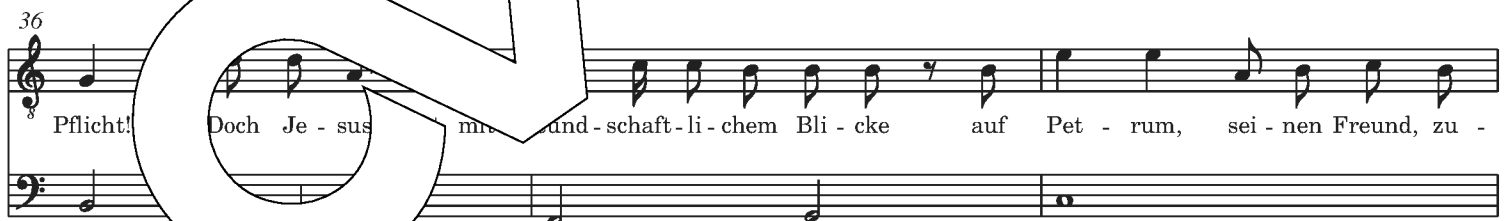
29
Ach, Pet - rus, der du mit ihm ster - ben woll - test, Ohn - mäch - ti - ger, nun un - treu dei - ner Pflicht, die



33
du nun zei - gen soll - test, d - nest Je - s - nicht? Was leicht ver - gisst der Mensch doch sei - ne



36
Pflicht! Doch Je - sus mit - t - schaft - li - chem Bli - cke auf Pet - rum, sei - nen Freund, zu -



39
rü - cke. Der Blick durch - dringt sein Herz, und
Tutti Bassi



42
Pet - rus ängs - tet sich, und geht hi - naus und wei - net bit - ter - lich.



12a. Arie

Ängstlich und langsam

Flauto I, II *a 2*

Violino I *con sordino*

Violino II *con sordino*

Viola

Tenore

Continuo

4

ten.

9

13

ten.

17

Nun wird — mich,

p

21

Gott, dein Don - - ner fas - sen, ver - leug - net hab ich dich, ver-leug - -

f *p*

25

- net hab ich dich! — Gott, mei - ne Kraft

29

hat - sen, ich Sün - der fürch - te mich, ich fürch - te mich, ich Sün - der

33

fürch - te mich! Nun wird — mich, Gott, dein Don - - - ner

36

fas - - sen, ver - leug - net_ hab_ ich_ dich, ver - leug - net,

39

Gott, mei - ne Kraft

43

hat mich ver - - las - sen, ich

46

a 2

tr

f

f

f

8

Sün - der fürch - te mich.

f

50

tr

53

attacca

12b. Chor mit Tenor-Solo

57 a 2

Flauto I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Wir fal - len, Je - su, vor dir nie - der, was ha - ben wir ge -

Wir fal - len, Je - su, vor dir nie - der, was ha - ben wir ge -

Wir fal - len, Je - su, vor dir nie - der, was ha - ben wir ge -

Wir fal - len, Je - su, vor dir nie - der, was ha - ben wir ge -

simile

61

tan? — Er - heb uns aus dem Stau - be wie - der,

tan? Er - heb uns aus dem Stau - be wie - der,

tan? — Er - heb uns aus dem Stau - be wie - der,

tan? Er - heb uns aus dem Stau - be wie - der,

65

nimm dich der Sün - der an!

nimm dich der Sün - der an!

nimm dich der Sün - der an! Wir fal - len,

nimm dich der Sün - der an! Wir fal - len,

70 a 2

Wir fal - len, Je - su, vor dir nie - der, was ha - ben wir ge - tan, was -

Wir fal - len, Je - su, vor dir nie - der, was ha - ben wir ge - tan, -

Je - - su, Je - su, vor dir nie - der, was ha - ben wir ge - tan, was -

Je - - su, Je - su, vor dir nie - der, was ha - ben wir ge - tan, ten.

75

ha - ben wir ge - tan, was ha - ben wir ge - tan? Er -
 was ha - ben wir ge - tan, was ha - ben wir ge - tan? Er -
 ha - ben wir ge - tan, was ha - ben wir ge - tan? Er -
 was ha - ben wir ge - tan, was ha - ben wir ge - tan? Er -

79

heb uns aus dem Stau - be, er - heb uns wie - der, nimm
 heb uns aus dem Stau - be, er - heb uns wie - der, nimm
 heb uns aus dem Stau - be, er - heb uns wie - der, nimm
 heb uns aus dem Stau - be, er - heb uns wie - der, nimm

83

dich der Sün - der an, nimm dich der Sün - der an!
dich der Sün - der an, nimm dich der Sün - der an!
dich der Sün - der an, nimm dich der Sün - der an!
dich der Sün - der an, nimm dich der Sün - der an!

88

Tenore

ten.

92 *a 2* *tr*

96 *Fine*

p

Solo

Fine

ten.
ten.

Ach nicht a - - ne Sün - den, ver - wirf mich Frev - ler

100

f *p*

f *p*

f *p*

nicht! Lass mich dein gnä - - - dig Ant - - - litz

104

fin - den, und geh nicht ins Ge - richt, und

108

geh Ge - richt! Ach, den - - - ke

112

ten.
ten.
nicht an mei - ne Sün - den, ver - wirf mich Frev - ler nicht.

116

p

Lass mich dein gnä - - - dig Ant - litz fin - den, dein gnä - - - dig

p

121

p

Ant lass r ein gnä - - - - -

125

p

dig Ant-litz

fin - den, und geh nicht ins Ge - richt, und geh nicht ins Ge - richt und

Soprano
Alto
Tenore
Basso

Wir fal - len, Je - su, vor dir
Wir fal - len, Je - su, vor dir
geh nicht ins Ge - richt!
Wir fal - len, Je - su, vor dir
Wir fal - len, Je - su, vor dir

Tutti

Dal Segno

13. Chor
Jeremias 14,7

Betrübt

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Ach, Herr, ach,

Ach, Herr, ach,

Ach, Herr,

Ach, Herr, ach,

Herr, uns - re Mis - se - ta - ten ha - bens ja ver - die - net,

Herr, uns - re Mis - se - ta - ten ha - bens ja ver - die - net,

Herr, uns - re Mis - se - ta - ten ha - bens ja ver - die - net,

Herr, uns - re Mis - se - ta - ten ha - bens ja ver - die - net,

6

ach, Herr, ach, Herr, uns - re Mis - se - ta - ten ha - bens ja ver -
 ach, Herr, ach, Herr, uns - re Mis - se - ta - ten ha - bens ja ver -
 ach, Herr, ach, Herr, uns - re Mis - se - ta - ten ha - bens ja ver -
 ach, Herr, ach, Herr, uns - re Mis - se - ta - ten ha - bens ja ver -

9

die - net; a - ber hilf doch, hilf doch, hilf
 die - net; a - ber hilf, hilf doch, a - ber hilf doch, a - ber hilf
 die - net; a - ber hilf doch, hilf doch, hilf
 die - net; a - ber hilf doch, hilf doch, hilf

13

doch, hilf doch um dei-nes Na - mens wil - - len, um dei - nes Na - mens
 doch, hilf doch um dei-nes Na - mens wil - - len, um dei - nes Na - mens
 doch, hilf doch um dei-nes Na - mens wil - - len,
 doch, hilf doch um dei-nes Na - mens wil - - len,

16

wil - len, hilf doch, hilf doch um dei-nes Na-mens
 wil - len, hilf doch, hilf doch um dei-nes Na-mens
 hilf doch um dei - nes Na-mens wil - len, hilf doch, hilf doch um dei-nes Na-mens
 um dei - nes Na-mens wil - len, hilf doch, hilf doch um dei-nes Na-mens
 ten.

19

musical score for measures 19-21, including piano accompaniment and vocal staves.

wil - len! denn un - ser Un - ge - hor - sam ist groß, da - mit wir wi - der
wil - len! denn un - ser Un - ge - hor - sam ist groß, da - mit wir wi - der
wil - len! denn un - ser Un - ge - hor - sam ist groß, da - mit wir wi - der
wil - len! denn un - ser Un - ge - hor - sam ist groß, da - mit wir wi - der

vocal staves with lyrics for measures 19-21.

22

musical score for measures 22-24, including piano accompaniment and vocal staves.

dich ge - sün - di-get ha - - ben, un - ser Un - ge - hor - sam ist groß, un - ser Un - ge - hor - sam ist
dich ge - sün - di-get ha - - ben, un - ser Un - ge - hor - sam ist groß, un - ser Un - ge - hor - sam ist
dich ge - sün - di-get ha - - ben, un - ser Un - ge - hor - sam ist groß, un - ser Un - ge - hor - sam ist
dich ge - sün - di-get ha - - ben, un - ser Un - ge - hor - sam ist groß, un - ser Un - ge - hor - sam ist

vocal staves with lyrics for measures 22-24.

25

groß, da - mit wir wi - der dich ge - sün - di - get ha - ben, da - mit wir wi - der dich ge - sün - di - get

groß, da - mit wir wi - der dich ge - sün - di - get ha - ben, da - mit wir wi - der dich ge - sün - di - get

groß, da - mit wir wi - der dich ge - sün - di - get ha - ben, da - mit wir wi - der dich ge - sün - di - get

groß, da - mit wir wi - der dich ge - sün - di - get ha - ben, da - mit wir wi - der dich ge - sün - di - get

28

ha - - ben.

ha - - ben.

ha - - ben.

ha - - ben.

ten.

ten.

14. Rezitativ

Unter Verwendung von Matthäus 27,25

Violino I, II

Viola

Basso

Continuo

unis.

Seht, wie Je - ru - sa - lem sich wi - der ihn em - pö - ret!

3

Hier wird kein Ho - si - na mehr ge - hö - rt sein. Ein g - ter Freund ist jetzt ein Bö - se -

6

wicht. von ihm so treu ge - leh - ret, will Je - su Tod, kennt sei - nen Leh - rer

9

nicht.

11

Sein Blut komm ü - ber uns und uns - re Kin - der, ü - ber uns, ü - ber

13

uns, ü - ber uns, sein Blut komm ü - ber uns ü - ber uns und uns - re

15

Kin - So ru - fen die - se fre - chen Sün - der. Es ist um ihn ge - sehn! — Dort

18

seht ihr ihn den Hei - den ü - ber - ge - ben, vor Pon - ti - us Pi - la - tus' Richt - stuhl stehn. Ach, Gött - li - cher, sollst du nicht län - ger ten.

23

le - ben? Was hast du denn ge - tan? Das Mord - ge - schrei hebt sich vom neu - en an:

26

Sein

28

Blut ü - ber uns - re Kin - der, ü - ber uns, ü - ber uns, ü - ber

30

uns, sein Blut komm ü - ber uns, ü - ber uns und uns - re Kin - - - der!

32

Und Pon-ti-us, der heuch-le-ri-sche Sün-der, an An-sehn und an Bos-heit groß, spricht Bar-ra-bam, den Mör-der, los, und Je-sus

36

soll am Kreu-ze ster-ben. Wie un - ge-recht ist doch mens - li-che Ge - richt!

39

r - schmet - terst du den Rich-ter nicht?

41

Nein, du kamst nicht, die Sün-der zu ver - der-ben, du willst den Tod der Mis - se - tä - ter ster-ben.

15. Arie

Lebhaft
a 2

Oboe I, II

Violino I

Violino II

Viola

Alto

Continuo

5

8

12

15

18

22

tr

tr

tr

3

3

3

p

p

p

Um - gür - tet mit Ge -

26

tr

tr

tr

3

3

3

tr

rech

Held in mächt - - gen - Streit, der Tod muss

30

3

3

3

3

fliehn, der Tod muss fliehn, die Höl - - le be - ben; um -

33

gür - tet mit Ge - rech - tig - keit, eilt nun der Held, der Held in mächt - gen

37

Streit, ... mus ... n, die Höl - le be - ben, der Tod muss

40

fliehn, die Höl - le be - ben, der Tod muss

43

a 2 tr

tr

pf

f

tr

pf

f

tr

pf

f

fliehn, die Höl - le — be - - - - ben.

pf

f

47

51

55

Um -

59

gür - tet h - keit, eilt nun der Held, der Held in mächt - gen

63

Streit, in mächt - gen Streit, um - gür - tet mit Ge - rech - tig - keit, eilt

67

nun der Held in mächt - gen Streit, der Tod muss fliehn, der Tod muss

71

fliehn, he - - - - - ben; der Held eilt nun in

75

mächt - - - - - gen Streit, der Tod muss fliehn, die

78

Höl - - - le be - ben; der Held eilt nun in

81

mächt - der Tod muss fliehn, die Höl - le

84

be - ben, der Tod muss fliehn, die Höl - le - - be - ben, der

87

Tod muss fliehn, die Höle be

90

ben. die Höle

93

be - - - - - ben.

96

3

3

3

99

tr

3

tr

3

tr

3

103

tr

tr

tr

tr

tr

Fine

Nun

Fine

107

wird des Sa - tans Reich zer - - - stört, das wi - der

110

Je - - em hört, des Sa - - tans Reich,

113

das wi - der Je - sum sich em - hört. Er stirbt, er

117

stirbt, er stirbt als Sie - ger, er stirbt als Sie - ger, als

122

Sie

126

ben, er stirbt als

130

Sie-ger und wird le-ben, und wird le - - - - - ben.

tr

ff Dal Segno

16. Rezitativ

Soprano

Ver-spot-tet und ver-höhnt, ge-gei-elt u-ber-s- geht nun der Herr der

Continuo

4

Herr-lich-keit dem - ga-tha sei-nem Tod ent-ge-gen, Bar-ba-ren, kann euch denn zum

7

Mit-le- en? Nichts, Je-sus, schon dem To-de nah, trägt das ver-fluch-te Holz zum

10

Gol-ga-tha! Hier soll der Gött-li-che sich lang-sam quä-len! Ach, weint, ihr from-men See-len, und

14

flie-ße, mei-ne Trä-ne, hin, weil ich durch mei-ne Schuld auch Je-su Mör-der bin.

4+
3

17. Chor
Psalm 130, 7-8

Munter

The image displays a musical score for a choir and instrumental ensemble. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Oboe I, II; Violino I and Violino II (grouped); Viola; Soprano; Alto; Tenore; Basso; and Continuo. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system begins with a measure number '6' and contains measures 6 through 10. A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid across the vocal staves (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and the beginning of the second system. A large, white, stylized letter 'C' is also overlaid on the first system, partially covering the Oboe and Violino parts.

11

Is - ra - el, hof - fe auf den Herrn, denn bei dem
 Is - ra - el, hof - fe auf den Herrn, denn bei dem
 Is - ra - el, hof - fe auf den Herrn, denn bei dem
 Is - ra - el, hof - fe auf den Herrn, denn bei dem

16

Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm, Is - ra - el,
 Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm, Is - ra - el,
 Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm, Is - ra - el,
 Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm, Is - ra - el,

21

hof - - fe auf den Herrn, denn bei dem Herrn ist die Gna - de, denn bei dem
 hof - - fe auf den Herrn, denn bei dem Herrn ist die
 hof - - fe auf den Herrn, denn bei dem Herrn ist die
 hof - - fe auf den Herrn, denn bei dem Herrn ist die

25

Herrn ist die Gna - de, die Gna - - - - de und viel Er - lö - - - -
 Gna - de, die Gna - de, die Gna - - - - de und viel Er - lö - - - -
 Gna - de, die Gna - de, die Gna - - - - de und viel Er - lö - - - -
 Gna - de, die Gna - de, die Gna - - - - de und viel Er - lö - - - -

30

- sung, denn bei dem Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm.
- sung, denn bei dem Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm.
- sung, denn bei dem Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm.
- sung, denn bei dem Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm.

35

tr
tr
tr
tr

40

Er wird Is - ra-el er - lö - - - - sen aus al - len sei - nen Sün - den, aus al - len sei - nen

Er wird Is - ra-el er -

44

Er wird Is - ra-el er -

lö - - - - sen aus al - len sei - nen Sün - - den, aus al - len sei - - nen

Sün - - - - den, aus al - len sei - nen Sün - den, er, er wird Is - - ra -

47

Er wird Is-ra-el er-lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den, er wird er-lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den, er wird Is-ra-el er-lö-sen aus al-len Sün-den,

Violoncelli

50

lö-sen aus al-len sei-nen Sün-den, aus al-len, al-len, lö-sen aus al-len, al-len Sün-den, er wird er-lö-sen, er-lö-sen, aus al-len sei-nen Sün-den, Is-ra-el wird er wird Is-ra-el er-

Tutti Bassi

53

al - - len sei - - nen Sün-den, aus al - len sei-nen Sün-den, aus al - len sei-nen
 lö - - - - - sen aus al - len sei-nen Sün-den, aus al - len sei-nen
 er er - lö - - - - - sen aus sei-nen Sün-den, aus al - len sei-nen Sün-den,
 lö - - - - - sen aus al - len sei-nen Sün-den, aus al - len sei-nen Sün-den,

56

Sün - den. Er wird Is - ra-el er - lö - - - - - sen aus
 Sün - den, aus al - - - - - len Sün - - - - - den, aus
 er wird er - lö - - - - - sen aus Sün - - - - - den, aus
 er wird Is - ra-el er - lö - - - - - sen aus al - len sei - nen Sün - den, aus

59

al - len sei - nen Sün - - den, er wird er - lö - - - -

al - len sei - nen Sün - - den. Er wird Is - ra - el er -

al - len sei - nen Sün - den. Er wird Is - ra - el er - lö - - - - sen aus

al - len sei - nen Sün - - den wird er er - lö - - - - sen

Violoncelli

62

- - - sen, er wird Is - ra - el er - lö - - - - sen aus

lö - - - - sen, er - lö - - - - sen, er - lö - - - - sen aus

al - len sei - nen Sün - - - - den, er, er wird Is - ra - el er - lö - - - -

Er wird

Tutti Bassi

65

al - - len sei - nen Sün - den er - lö - sen, er - lö - - - sen.
 al - - - - len sei - nen Sün - den. Er wird Is - ra-el er -
 sen, er wird er - - lö - sen, er - lö - - - sen. Er wird
 Is - ra-el er - lö - - - - sen aus al - len sei - nen Sün - - - den.

Vc

68

er wird Is - ra-el er - lö - - - - sen aus al - len, al - - - len,
 lö - - - - sen, er wird Is - ra-el er - lö - - - - sen aus
 Is - ra-el er - lö - sen aus sei - nen Sün - - - - den, er, er, aus
 Er wird Is - ra-el er - lö - - - - sen, er - lö - sen aus

Tutti Bassi

71

al - len sei - nen Sün - - den, aus al - - - - -

al - len sei - nen Sün - - den, aus al - - - - -

al - len sei - nen Sün - - den, aus al - - - - -

al - - len sei - nen Sün - den, aus al - - - - -

74

- len sei - nen Sün - - den. Is - ra - el, hof - fe auf den Herrn, denn bei dem

- len sei - nen Sün - - den. Is - ra - el, hof - fe auf den Herrn, denn bei dem

- len sei - nen Sün - - den. Is - ra - el, hof - fe auf den Herrn, denn bei dem

- len sei - nen Sün - - den. Is - ra - el, hof - fe auf den Herrn, denn bei dem

79

Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm. Is - ra - el,
 Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm. Is - ra - el,
 Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm. Is - ra - el,
 Herrn ist die Gna - de und viel Er - lö - sung bei ihm. Is - ra - el,

84

hof - fe, hof - - fe, hof-fe auf den Herrn, auf den Herrn!
 hof - fe, hof - - fe, hof-fe auf den Herrn, auf den Herrn!
 hof - fe, hof - - fe, hof-fe auf den Herrn, auf den Herrn!
 hof - fe, hof - - fe, hof-fe auf den Herrn, auf den Herrn!

18. Choral

Soprano
Violino I
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Ob bei uns ist der Sün-den viel, bei Gott ist viel-mehr Gna - de.
Sein Hand zu hel - fen hat kein Ziel, wie groß auch sei der Scha - de:

Ob bei uns ist der Sün-den viel, bei Gott ist viel-mehr Gna - de.
Sein Hand zu hel - fen hat kein Ziel, wie groß auch sei der Scha - de:

Ob bei uns ist der Sün - den viel, bei Gott ist viel-mehr Gna - de.
Sein Hand zu hel - fen hat kein Ziel, wie groß auch sei der Scha - de:

Ob bei uns ist der Sün-den viel, bei Gott ist viel-mehr Gna - de.
Sein Hand zu hel - fen hat kein Ziel, wie groß auch sei der Sch - de:

3

Er ist al - lein der gu - te Hirt, der Is - ra - el

Er ist ein der gu - - Hirt, der Is - ra - el

Er al ein der gu - te Hirt, der Is - ra - el

Er in der gu - te Hirt, der Is - ra - el

5

er - lö - sen wird aus sei - nen Sün - den al - - - len.

er - lö - sen wird aus sei - nen Sün - den al - - - len.

er - lö - sen wird aus sei - nen Sün - den al - - - len.

er - lö - sen wird aus sei - nen Sün - den al - - - len.

Teil 2

19. Choral

Soprano
Violino I
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Ich grü - ße dich am Kreu - zes - stamm, du hoch - ge - lob - tes Got - tes - lamm,
Hier hängst du zwar in lau - ter Not, und bist ge - hor - sam bis zum Tod,

3

mit an - dachts - vol - lem Her - - - zen. Doch sieht mein Glau - be wohl an dir,
ver - gehst in tau - send Schmer - - - zen. }
mit an - dachts - vol - lem Her - - - zen. } Doch sieht mein Glau - be wohl an dir,
ver - gehst in tau - send Schmer - - - zen. }
mit an - dachts - vol - lem Her - - - zen. } Doch sieht mein Glau - be wohl an dir,
ver - gehst in tau - send Schmer - - - zen. }
mit an - dachts - vol - lem Her - - - zen. } Doch sieht mein Glau - be wohl an dir,
ver - gehst in tau - send Schmer - - - zen. }

5

dass Got - tes Ma - jes - tät und Zier in die - sem Lei - be woh - ne
dass Got - tes Ma - jes - tät und Zier in die - sem Lei - be woh - ne
dass Got - tes Ma - jes - tät und Zier in die - sem Lei - be woh - ne
dass Got - tes Ma - jes - tät und Zier in die - sem Lei - be woh - ne

7

und dass du hier so wür-dig seist, dass man dich Herr und Kö-nig heißt, als auf dem Eh-ren-thro - ne.

und dass du hier so wür-dig seist, dass man dich Herr und Kö-nig heißt, als auf dem Eh-ren-thro - ne.

und dass du hier so wür-dig seist, dass man dich Herr und Kö-nig heißt, als auf dem Eh-ren-thro - ne.

und dass du hier so wür-dig seist, dass man dich Herr und Kö-nig heißt, als auf dem Eh-ren-thro - ne.

20. Rezitativ

Tenore

Hier steht das Holz wo Je-sus u - ten soll. Auf dem Gol - ga-tha, sei du er - bar-mungs-

Continuo

4

voll dein Schöp-fer sei und der Skla - ven lei - den! Im Blut-durst sucht der Sün - der sei - ne

7

Freu-den! Ach, welch ein Trau - er-spiel! Man reißt ihn fort nun an das Kreuz zu schla-gen, und

10

Je-sus geht mit gött - li-chem Ge - fühl, die Las-ten uns-rer Schuld und Got-tes Fluch zu tra-gen! Ach, welch ein

14

Trau - er-spiel! Die Hän-de, die die Welt so oft ge-seg-net ha-ben, sind nun mit Nä-geln ganz durch-

Musical notation for measures 14-16, including treble and bass staves.

17

gra-ben! Ihr Red-li-chen, was fühlt jetzt eu-er Herz? Aus dir, o Mut-ter, weint der

Musical notation for measures 17-19, including treble and bass staves.

20

müt-ter-li-che Schmerz; dort muss dein Sohn mit Tod und Höl-le rin-gen! Welch Schwer-mag nicht durch

Musical notation for measures 20-22, including treble and bass staves.

23

dei-ne See-le drin-gen! Jün-ger, er Herr und er Gott ist der Ge-wal-ti-gen und

Musical notation for measures 23-25, including treble and bass staves.

26

ist d... -bels Spott! dies sehn wir gern, nun muss er un-ter-lie-gen, am Kreu-ze

Musical notation for measures 26-28, including treble and bass staves.

29

quält er sich, dies sehn wir mit Ver-gnü-gen. Un-mensch-li-ches Ge-fühl! Bar-ba-ren,

Musical notation for measures 29-31, including treble and bass staves.

32

könnt ihr denn die Ra-che nicht be-sie-gen? Ach, Welch ein Trau-er-spiel!

Musical notation for measures 32-34, including treble and bass staves.

21. Arie

Eifrig und geschwind

Oboe I, II *a 2* *simile*

Violino I *simile*

Violino II *simile*

Viola

Tenore

Continuo

6

11 *a 2*

16

21

25

Be - waff - ne dich, Mächt - ger, mit Schre - cken und

31

Grim - me, ge - bie - te den Don - nern mit tö - ten - der Stim - me, den

36

Er - re - cke erns - tes Ge - richt! Be - waff - ne dich,

41

Mächt - ger, mit Schre - cken und Grim - me, ge - bie - te den

45

Don - nern mit tö - ten - der Stim - me, den Erd - kreis be - de - cke dein

50

erns - ten Erd - kreis be - de - cke dein erns - tes Ge - richt!

57

62

Be -

68

waff Mächt - ger t Schre - cken und Grim - me, ge - bie - te den

73

Don - nern mit tö - - ten - der Stim - me, ge - bie - te den

77

Don - nern mit tö - ten - der Stim - me, den Erd - kreis be - de - cke dein erns - tes Ge -

83

richt! ... ne Mächt - ger, mit Schre - cken und Grim - me, ge - bie - te __ den

89

Don - nern mit tö - ten - der Stim - me, den Erd - kreis be - de - cke dein

94

erns - tes Ge - richt! Be - waff - ne dich, Mächt - ger, mit Schre - cken und

99

Grün den n - nern mit tö - ten - der Stim - me, den Erd - kreis be - de - cke dein

106

erns - tes Ge - richt, den Erd - kreis be - de - cke dein erns - tes Ge -

111 a 2

richt, dein erns - tes Ge - richt, dein erns - tes Ge - richt.

pf *ff* *pf* *ff* *pf* *ff*

116

121 a 2

126 *Fine*

Der Hei - li - ge lei - det die Stra - fe der Knech - te, die Stra - fe der Knech - - te! Ver -

Fine *p*

134

til das - schen - ge - schlech - te, die Sün - der ver - til - ge, ver - scho - ne_ sie

141

nicht, ver - scho - ne_ sie_ nicht. Der Hei - li - ge lei - det die Stra - fe der Knech - te, die

f *p*

148

Stra - fe der Knech - te, ver - til - ge, Ge - rech - ter, das Men - schen - ge - schlech - te, ver -

155

til - der, v scho - ne sie nicht, ver - til - ge, Ge -

160

rech - ter, das Men - schen - ge - schlech - te, ver - til - ge die

164

Sün - der, ver - scho - ne sie nicht.

169

a2

174

Be -

Dal Segno

22. Chor
Hesekiel 33,10

Traurig

Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Continuo

Uns - re Sün - den und Mis - se - ta - ten lie - gen auf uns, dass wir da -
Uns - re Sün - den und Mis - se - ta - ten lie - gen auf uns, dass wir da -
Uns - re Sün - den und Mis - se - ta - ten lie - gen auf uns, dass wir da -
Uns - re Sün - den und Mis - se - ta - ten lie - gen auf uns, dass wir da -

8

run - ter ver - ge - - - hen, ver - ge - hen, wie kön - nen wir denn le - ben,
run - ter ver - ge - - - hen, ver - ge - hen, ver - ge - hen, wie kön - nen wir denn le - ben,
run - ter ver - ge - - - hen, ver - ge - hen, ver - ge - hen, wie kön - nen wir denn le - ben,
run - ter ver - ge - - - hen, ver - ge - hen, wie kön - nen wir denn le - ben,

15

wie kön-nen wir denn le - ben, wie kön - nen wir denn le - -
wie kön - nen wir denn le - - wie kön - nen wir denn le - -
wie kön - nen wir denn le - - wie kön - nen wir denn le - -
wie kön - nen wir denn le - - wie kön - nen wir denn le - -

21

ben?
ben?
ben?
ben?

27

Uns - re Sün - den und Mis - se - ta - ten lie - gen auf uns, dass wir da - run - ter ver -
 Uns - re Sün - den und Mis - se - ta - ten lie - gen auf uns, dass wir da - run - ter v -
 Uns - re Sün - den und Mis - se - ta - ten lie - gen auf uns, dass wir da - run - ter ver -
 Uns - re Sün - den und Mis - se - ta - ten lie - gen auf uns, dass wir da - run - ter ver -

35

ge - - - hen, dass wir da - run - ter ver - ge - - - hen;
 ge - - - hen, dass wir da - run - ter ver - ge - - - hen;
 ge - - - hen, dass wir da - run - ter ver - ge - - - hen;
 ge - - - hen, dass wir da - run - ter ver - ge - - - hen;

42

a 2

p

wie kön-nen wir denn le-ben, wie kön-nen wir denn le-ben, wie kön-nen

wie kön-nen wir denn le-ben, wie kön-nen wir denn le-ben, wie n-nen

wie kön-nen wir denn le-ben, wie kön-nen wir denn ben, wie kön-nen

wie kön-nen

49

pf

wir denn le-ben, wie kön - nen wir denn - le - ben?

wir denn le-ben, wie kön - nen wir - denn - le - ben?

wir denn le-ben, wie kön - nen wir denn - le - ben?

wir denn le-ben, wie kön - nen wir denn - le - ben?

23. Rezitativ

Alto

Nun ist der Hir - te ganz ge - schla - gen! Ver - häng - nis - vol - ler Tag, sag es den künft - gen

Continuo

4

Ta - gen, dass jetzt der Hel - den größ - ter Held, dass auf dem Gol - ga - tha der Sohn des Ew - gen fällt!

7

Ein un - nenn - ba - rer Schmerz durch - fol - tert Je - su Glied - er! Dort fließt sein Blut am Kreuz er -

10

nie - der! Mit je - dem Trop - fen nimmt sein gött - lich Le - be ab! Sie kömmt, die fu - ba - re, sie kömmt, die To - des -

14

stun - de, Tod auf sei - nem Mun - de, wie matt haucht Got - tes Sohn, der uns den O - dem gab.

24. Arie Jesaia 43,24

Sehr beweglich

Fagotto

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Continuo

Mir hast du Ar - beit ge - macht, mir hast du Ar - beit ge - macht

5

mit dei - nen Sün - den, und hast mir Mü - he ge - macht mit dei - nen Mis - se -

10

ta - ten mit Mü - he, mit dei - nen Mis - se - ta - ten.

15

Mir hast du Ar - beit ge - macht,

19

mir hast du Ar-beit ge-macht mit dei-nen Sün-den, und hast mir

24


Mü-he ge-macht dei-nen Mis-se-ta-ten, Ar-beit und Mü-he mit dei-nen

29

Mis-se-ta-ten.

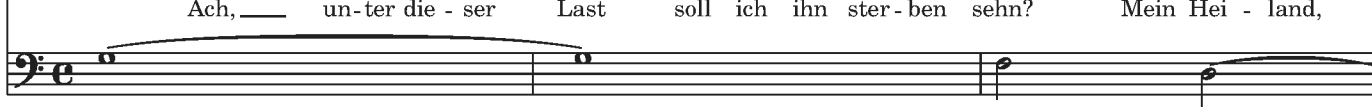
25. Rezitativ

Soprano



Ach, un-ter die-ser Last soll ich ihn ster-ben sehn? Mein Hei-land,

Continuo



4



soll ich nicht den Weg des To-des gehn? Ich füh-le je-de mei-ner Sün-den, wo soll ich Trost und Ru-he



7



fin-den? Ach, sprich zu mei-ner Ruh mir ei-nen Trost vom Kreu-ze zu! Un-schul-di-ger, wie wird mir



10



ban-ge! Sprich, ob Schreck-licher Barm-her-zig-keit er-lan-ge?



26. Aria

Jesaja

Basso



Violino I, II
Viola all' octava
Continuo



6



11



Ich, ich

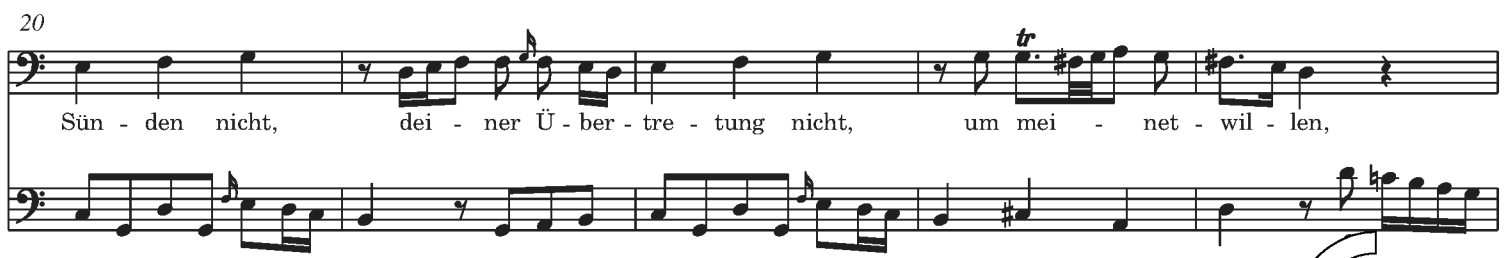


p

16
til - ge dei - ne Ü - ber - tre - tung um mei - net - wil - len, und ge - den - ke dei - ner



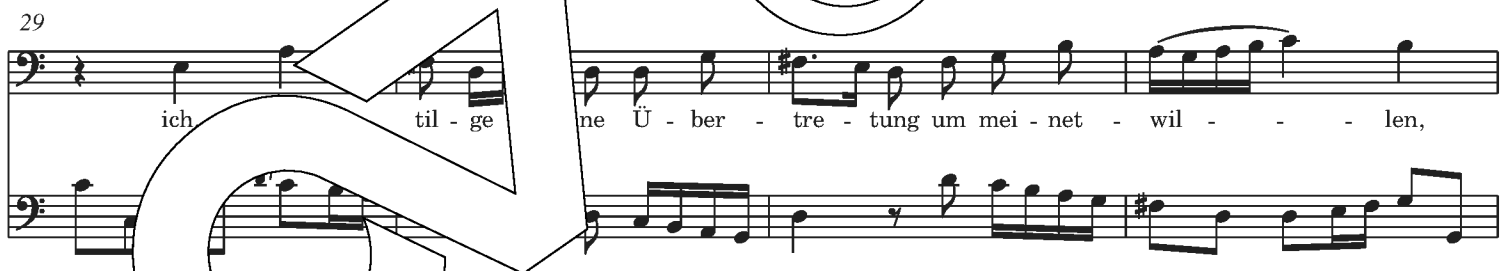
20
Sün - den nicht, dei - ner Ü - ber - tre - tung nicht, um mei - net - wil - len,



25
ich ge - den - ke dei - ner Sün - den nicht, dei - ner Ü - ber - tre - tung nicht,



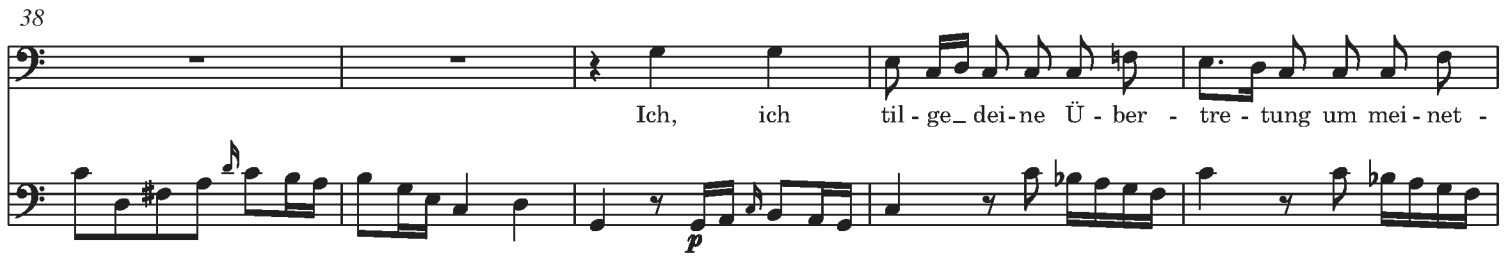
29
ich til - ge dei - ne Ü - ber - tre - tung um mei - net - wil - len,



33
und ge - den - ke dei - ner Sün - den nicht.



38
Ich, ich til - ge dei - ne Ü - ber - tre - tung um mei - net -



43

wil - len, und geden - ke dei - ner Sün - den nicht, dei - ner Ü - ber -

47

tre - tung nicht um mei - - net - wil - len. Ich, ich

51

til - ge dei - ne Ü - ber - tre - tung um mei - net - wil - len und geden - ke nicht,

56

tre - tung nicht, ich geden - ke nicht, dei - ner

61

Sün - den nicht, ich ge - den - - - ke dei - ner Sün - den nicht.

66

27. Arie

Vergnügt

Flauto I, II
Oboe I, II
Fagotto I, II
Violino I
Violino II
Viola
Soprano
Continuo

7

a 2

Solo

13

Solo

a 2 Solo

20

40

Solo

3

3

3

3

a 2 Solo

pf

pf

pf

tr

tr

tr

Sün - den, ich til - ge, ich til - ge dei - ne Sün -

46

p

p

p

Ach, wel - cher Trost! ach, _____ wel - cher Trost, nun zag ich nicht, ich soll Ver - ge - bung

p

p

p

Ach, wel - cher Trost! ach, _____ wel - cher Trost, nun zag ich nicht, ich soll Ver - ge - bung

52

Musical score for measures 52-56. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 57-61. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics markings include *f* and *p*.

fin - den, ich soll Ver-ge - bung fin - den, ach, wel - cher Trost, zag

59

Musical score for measures 59-61. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 62-66. The system includes piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

66

Musical score for measures 66-71. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex textures with trills (tr) and triplets (3) in both hands. The vocal line has lyrics: "ich nicht, ich soll Ver-ge-bung fin-den, ich Ver-ge-g fin-".

Musical score for measures 72-76. The piano part continues with trills and triplets. The vocal line has lyrics: "den. Ver-ge-g fin-".

72

Musical score for measures 77-81. The piano part features a 'Solo' section with a more rhythmic accompaniment. The vocal line has lyrics: "den.".

Musical score for measures 82-86. The piano part continues with a 'Solo' section. The vocal line has lyrics: "den.".

79

Ge - trost, — ge-trost mein

86

Ge - trost, — ge-trost mein

92

Christ, ge - trost mein Christ, dein Hei - land spricht: Ich til - ge dei - ne Sün - den, ich

99

til - ge dei - ne Sün - den, ich til - ge, ich til - ge dei - ne Sün - - - den.

105

ten.

ten.

Tutti

a 2 Solo

Tutti

Ach, — wel - cher Trost, nun zag ich nicht, nun zag ich nicht, soll Ver - ge - bung

112

fin - den, ich soll Ver - ge - bung fin - den, ach, wel - cher Trost, ich soll Ver - ge - bung

pf

118

Solo

p *pf* *pf* *pf*

fin-den. , wel cher Trost, nun

125

p *p* *p*

zag_ ich nicht, nun zag_

132

Musical notation for measures 132-137, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) with rests.

Musical notation for measures 138-143, featuring piano accompaniment with three staves (treble, alto, and bass clefs).

Musical notation for measures 144-149, featuring a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves.

138

Musical notation for measures 150-155, featuring piano accompaniment with three staves (treble, alto, and bass clefs).

Musical notation for measures 156-161, featuring piano accompaniment with three staves (treble, alto, and bass clefs).

Musical notation for measures 162-167, featuring a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves.

ich nicht, ich soll Ver-ge - bung fin - den, ich soll Ver-ge - bung

145

fin - den, ach, wel - cher Trost! ich soll Ver - ge - bung fin - den, nun zag ich nicht nun zag ich

152

nicht, ich soll Ver - ge - bung fin - den, ich soll Ver - ge - bung fin - - - den.

Dal Segno

28. Choral

Soprano
Violino I
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Nun ich weiß, wo - rauf ich bau, und bei wem ich blei - be,

Nun ich weiß, wo - rauf ich bau, und bei wem ich blei - be,

Nun ich weiß, wo - rauf ich bau, und bei wem ich blei - be,

Nun ich weiß, wo - rauf ich bau, und bei wem ich blei - be,

3

wel - chem Vor - sprach ich mich trau, und an wen glä - be; Je - su, du bist es al - lein,

wel - chem Vor - sprach ich mich trau, und an wen ich glä - be; Je - su, du bist es al - lein,

wel - chem Vor - sprach ich mich trau, und an wen ich glä - be; Je - su, du bist es al - lein,

wel - chem Vor - sprach ich mich trau, und an wen ich glä - be; Je - su, du bist es al - lein,

6

der mich hält und schüt - zet, wenn gleich al - le Höl - len - pein auf mich schießt und blit - zet.

der mich hält und schüt - zet, wenn gleich al - le Höl - len - pein auf mich schießt und blit - zet.

der mich hält und schüt - zet, wenn gleich al - le Höl - len - pein auf mich schießt und blit - zet.

der mich hält und schüt - zet, wenn gleich al - le Höl - len - pein auf mich schießt und blit - zet.

29. Rezitativ

Violino I
Violino II
Viola
Tenore
Continuo

Zer-rei-ße, Gol - ga - tha, und Er - de, be - be,

3

du, und Son - ne, sieh nicht mehr dem Trau - spie - le zu; ver - lö - sche, flieh!

6

Nacht, eil mit dei - nen Schre - cken, die Welt der Sün - der zu be -

8

de - cken! Ihr Don - ner,

10

heu - let fürch-ter-lich und Ab-grund, öff - ne dich, die Mör-der zu ver-

13

schlin - gen! Mit Blu - te ü - b strömt, von Schmer-zen ga ent-stellt, hängt hier der

16

Gött-li-che, Welt! Doch sei-ne Lie-be kann kein Schmerz, kein Tod be-zwin-gen. Lass,

20

ten. Va - ter, dei - ne Don - ner ruhn, die Men-schen wis - sen nicht, die Men-schen wis - sen nicht, was

23

sie jetzt an mir tun, was sie jetzt an mir tun. Ihr En - gel, könnt ihr die ge -

27

hei-men Lei - den fas - sen? Nein, be - an, und weint! Laut, laut ruft Got - tes

31

Sohn, der - sund: Mein Gott, mein Gott, wa - rum hast du mich so - ver -

35

las - sen? Und nun ist Gott ver - söhnt, wir sind ge - recht ge - macht, der Ret - ter ruft: Es

40

ist voll-bracht! Nimm, Va-ter, da- ich nun das gro-ße Werk voll-en-

44

de, nimm mei-ne See-le hin in dei-ne Hande!

48

Dies spricht er um die Selig-keit er-wirbt, und neigt sein Haupt und stirbt.

30. Arie

Langsam

Violino I con sordino

Violino II con sordino ten.

Viola

Alto

Continuo *fp* *fp* *p*

3

6

Alto

Am - ze stirbt er_ für die

9

n Mis - se - tä - - ter hin, wo flieh ich Mis - se - tä - - ter

11

hin, wo-hin, wo-hin, wo flieh ich hin? Nun wird mich Got-tes Ra-che

13

fin - den, weil ich des To - des schul - dig bin, weil ich des

15

To - des schul - dig bin; nun weis ich Gottes Ra - che

16

fin - den, weil ich des schul - dig bin, weil ich des To - des

19

schul - dig bin.

attacca

31. Chor mit Alt-Solo

Flauto I, II

Violino I *con sordino*

Violino II *con sordino*

Viola

Soprano, Oboe I

Alto, Oboe II

Tenore, Fagotto I

Basso, Fagotto II

Continuo

Hier hängt das Op - fer für die Sün - den, das Op - fer für die

Hier hängt das Op - fer für die Sün - den, das Op - fer für die

Hier hängt das Op - fer für die Sün - den, das Op - fer für die

Hier hängt das Op - fer für die Sün - den, das Op - fer für die

Sün - den, das Blut, das Blut des Welt - ver - söh - - ners fließt, das

Sün - den, das Blut, das Blut des Welt - ver - söh - - ners fließt, das

Sün - den, das Blut, das Blut des Welt - ver - söh - - ners fließt, das

Sün - den, das Blut, das Blut des Welt - ver - söh - - ners fließt, das

5

Op - fer für die Sün - den, das Blut des Welt - ver - söh - - - ners
Op - fer für die Sün - den, das Blut des Welt - ver - söh - - - ners
Op - fer für die Sün - den, das Blut des Welt - ver - söh - - - ners
Op - fer für die Sün - den, das Blut des Welt - ver - söh - - - ners

7

fließt! Nun kann der Christ den Trost emp - fin - den, dass
fließt! Nun kann der Christ den Trost emp - fin - den, dass
fließt! Nun kann der Christ den Trost emp - fin - den, dass
fließt! Nun kann der Christ den Trost emp - fin - den, dass

10

Chris - tus sein Er - lö - ser ist. Nun kann der Christ den Trost emp - fin - den, den
 Chris - tus sein Er - lö - ser ist. Nun kann der Christ den Trost emp - den den
 Chris - tus sein Er - lö - ser ist. Nun kann der Christ den Trost emp - n - den, den
 Chris - tus sein Er - lö - ser ist. Nun kann der Christ den Trost emp - fin - den, den

13

Trost, den Trost, dass Chris - tus sein Er - lö - ser, sein Er - lö - ser ist, dass
 Trost, den Trost, dass Chris - tus sein Er - lö - ser, sein Er - lö - ser ist, dass
 Trost, den Trost, dass Chris - tus sein Er - lö - ser, sein Er - lö - ser ist, dass
 Trost, den Trost, dass Chris - tus sein Er - lö - ser, sein Er - lö - ser ist, dass

16 Fine

Chris - tus, Chris - - tus sein Er - lö-ser ist. Solo

Chris - tus, Chris - - tus sein Er - lö-ser ist.

Chris - tus, Chris - - tus sein Er - lö-ser ist.

Chris - tus, Chris - - tus sein Er - ser ist. Fine

19 Sehr *md*

dan - - - - - ke dir für dei - ne

27

Lei - - - den, mein Le - ben soll - dir hei -

35

- - - - - lig sein, mein Le - ben soll - - - - dir hei - - - - lig

44

sein. Einst geh ich ein zu dei - nen Freu - - - -

53

- - - - - den, in dei - nen Him - mel

60

senza sordino

f *p*

senza sordino

f *p*

geh ich ein, in dei - nen Him - - mel geh ich

f *p*

69

f *tr*

f *tr*

f *tr*

ein.

f

Kritischer Bericht

QZ Carus

I. Die Quellen

Die vorliegende *Passions-Cantate* erfreute sich im 18. Jahrhundert einer großen Beliebtheit. Ausgangspunkt hierfür dürfte die Leipziger Druckausgabe aus dem Jahr 1775 gewesen sein. Noch heute sind mindestens 32 Exemplare dieser Ausgabe nachweisbar. Hinzu kommt eine fast unüberschaubare Anzahl von Abschriften. Nur ein Teil dieser Abschriften enthält allerdings das ganze Oratorium. Von diesen geben sich viele bereits auf den ersten Blick als Druckabschrift zu erkennen – etwa durch genaue Wiedergabe des Drucktitels oder des Vorwortes. Andere Abschriften überliefern nur Teile oder auch nur einzelne Sätze der *Passions-Cantate*. Auch diese dürften aber allesamt direkt oder – wohl überwiegend – indirekt auf den Druck zurückgehen. Zeitgenössische Dresdner Quellen hingegen sind von diesem Oratorium keine erhalten, so dass nach heutigem Kenntnisstand keiner der zahlreichen Handschriften dieselbe oder gar eine größere Authentizität zukommt als dem Druck. Dieser ist somit auch alleinige Quelle für unsere Edition. Um einen Überblick über die handschriftliche Überlieferung zu geben, seien wenigstens einige Orte und Besonderheiten hier erwähnt.¹

Vollständige oder einigermaßen vollständige Abschriften des Gesamtwerkes werden heute in Augustusburg, Annaberg-Buchholz, Bautzen, Berlin (Sing-Akademie), Breslau, Dresden, Herrenhut, Kempten, Leipzig, Lübeck, Müllenburg, Regensburg, Schwerin, Winston-Salem (USA) (Archiv verwahrt). Augsburg existiert eine Sammlung von Passionskantaten, die allesamt aus Sätzen des Oratoriums zusammengestellt sind, in Dresden heute zur vollständigen Abschrift eine aus Grimma stammende Cantate zu Mariae Verkündigung, die sich ebenfalls als Zusammenstellung des Oratoriums erweist.

Besonders verbreitet sind die Motetten der Chöre des Oratoriums. Solche Motetten sind in Berlin, Bethlehem (USA), Christiansfeld (Dänemark), Hamburg, Herrnhut, Köln, Oxford (GB), Wien, Linz Tenbrunn (Österreich), Wabingen, Washington (USA), Weimar, Winston-Salem (USA) verwahrt. Besonders die Herrnhuter Gemeinden haben zur Verbreitung dieser „Pseudo-Motetten“ beigetragen; auf sie geht die meist aus etlichen Handschriften bestehende Überlieferung in Bethlehem, Christiansfeld, Hamburg, Herrnhut und Winston-Salem zurück.

Ab ca. 1850 erschienen solche aus Sätzen des Passionsoratoriums gebildete Motetten auch in zahlreichen Chorsammlungen, wobei sich besonders die Bearbeitung des Chores „Siehe, das ist Gottes Lamm“ (Satz 2) als Motette großer Beliebtheit erfreute und erfreut: Bis heute hat sie sich in den Repertoiren der Chöre behaupten können und wird bis in jüngste Zeit immer wieder in Sammlungen aufgenommen und häufig musiziert. Ein vollständiger Überblick über die vielen, in Chorsammlungen versteckten Einzelveröffentlichungen ist kaum zu gewinnen. Die bislang früheste bekannte Sammlung mit Sätzen aus der *Passions-Cantate* als Motetten sei hier stellvertretend für die vielen nachfolgenden genannt: *Kirchliche Chorgesänge aus alter und neuer Zeit*, zusammengetragen von Friedrich Krauß und Johann Christian Weeber, erstes Heft, Stuttgart (Ebner) 1850[?],² 1860 (mit

Satz 1, 12b und 17 [ohne Fuge]), zweites Heft, Stuttgart (Ebner) 1850 (mit Satz 13 und 22). Unter der Überlieferung einzelner Sätze sei schließlich noch ein in Berlin verwahrtes Choralbuch des „Gesang Verein zu Danzig“ erwähnt, das u. a. Choralsätze aus der *Passions-Cantate* enthält. Von der weiten Verbreitung der Passion zeugen heute auch etliche gedruckte Libretti zu Aufführungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts; vgl. dazu die Faksimiles auf S. XX und XXI. Auch diese können allerdings zur Textredaktion nichts beitragen.

Der Originaldruck von 1775

Der Originaldruck diente der vorliegenden Edition als alleinige Quelle; er erschien 1775 bei Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn in Leipzig, herausgegeben von Hommel's Schüler Johann Adam Hiller.² Titelblatt und Praenuntianten sowie einige Notenseiten sind auf S. XV ff. im Faksimile wiedergegeben, eine Transkription erübrigt sich hier somit. Das Vorwort Hillers ist auf S. VII faksimiliert. Vorgelegen hat ein Exemplar aus dem Besitz

Zur Edition

Bereits der Druck von 1775 erweist sich als ausgesprochen gründlich revidiert. Eingriffe in den Notentext waren nur wenige notwendig. Umgekehrt veranlasste uns der gründliche Druck sogar, schwerwiegende Ungereimtheiten (wie etwa die Generalbass-Artikulation in Satz 1) zu übernehmen.

Die Besetzung ist stets sorgfältig angegeben (s. u.), lediglich bei den vierstimmigen Chorälen fehlen Angaben zur instrumentalen Verstärkung. Entsprechend der Praxis der Zeit lassen wir die Choräle durch Oboen, Streicher und Continuo verstärken; andere Modelle (etwa – zusätzlich – beide Flöten mit dem Sopran) sind ebenfalls denkbar und je nach Besetzungsstärke und Raum zu prüfen.

Unklar bleibt – wie so oft – die Besetzung des Basso continuo. Sicher kann man von Streichbässen und einer Orgel ausgehen; zumindest das Violoncello ist auch eindeutig bezeugt, da es mitunter allein geführt wird.³ Das Ende dieser Cello-Partien ist stets mit *Tutti Bassi* markiert; ob diese Angabe sich nur auf den Violone und das Tasteninstrument bezieht oder auch die Fagotte mit einbezieht, ist nicht zu entscheiden. Überhaupt ist unklar, ob auch die beiden Fagotte am Continuo beteiligt sind; unsere Stimmen lassen dies jedenfalls zu, ob man so verfährt, ist ebenfalls von Fall zu Fall zu entscheiden. Es ist davon auszugehen, dass der Continuo in den Rezitativen sparsamer besetzt war als in den übrigen Sätzen; nur in Ausnahmefällen ist auch dort die ganze Bassgruppe gefragt, wie der Zusatz *tutti Bassi* in Satz 11, T. 39 belegt.

¹ Für genaue Nachweise der einzelnen Handschriften sei auf das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis verwiesen.

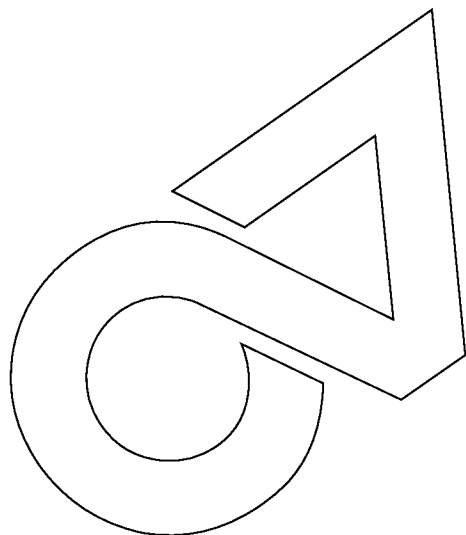
² Vgl. RISM A/I H 6433.

³ Z. B. in Satz 10.

Die Vorschläge sind überwiegend „halbzeitig“ notiert, das heißt, sie haben die Hälfte des Wertes der darauf folgenden Hauptnote.⁴ Damit folgt Homilius dem Standard der Zeit, wie er etwa von Carl Philipp Emanuel Bach formuliert wurde.⁵ Die Regel ist allerdings im Druck von 1775 nicht streng durchgehalten; Parallelstellen mit regelgerechten und regelwidrigen Vorschlägen zeigen jedoch, dass hier nur Unachtsamkeiten vorliegen. Wir haben die Vorschläge entsprechend der Praxis der Zeit vereinheitlicht, Abweichungen zwischen unserer Ausgabe und der Quelle sind in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Lediglich bei einer Stelle allerdings könnte es sich bei der – auffallend konsequenten – Notation ♩ doch um eine bewusste Abweichung von der Regel handeln: In Satz 4 ist davon auszugehen, dass der Achtel-Vorschlag tatsächlich auf einen kurzen Vorschlag hindeuten soll (siehe dort).

Die häufigen Colla-parte-Führungen sind im Druck von 1775 in der Regel nicht ausnotiert, sondern nur durch Colla-parte-Angaben angedeutet, häufig zusätzlich mit Kustoden (vgl. die Faksimiles). Wir haben diese in unserer Ausgabe aber heutigen Gepflogenheiten entsprechend ausnotiert und mit den Noten auch die Artikulation übertragen.

Als dynamische Zwischenstufe wird in der Passions-Cantate die ungewöhnliche Abkürzung *pf* für die in dieser Zeit beliebte Stufe *poco forte* notiert; nicht zu verwechseln mit der in Satz 30 ebenfalls vorkommenden Bezeichnung *fp* = *fortepiano*. Die Vokalstimmen sind im Druck von 1775 in „alten Schlüsseln“, also im Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel notiert.



III. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, Bg. = Bogen, Bc = Basso continuo, Fl = Flauto, Ob = Oboe, T = Tenore, T. = Takt, S = Soprano, VI = Violino
Die Anmerkungen erfolgen in der Reihenfolge Takt – Stimme, Zeichen im Takt – Bemerkung.

Alle Anmerkungen beziehen sich auf den Druck von 1775.

Über Satz 1 die Überschrift *Passions-Cantate I Erster Theil*.

Satz 1
Keine Satzüberschrift, notiert auf vier Systemen ohne Besetzungsangaben, nur Basso textiert.

Satz 2
Keine Satzüberschrift, Besetzungsangaben: zwischen System 1 und 2: *Oboen*, zwischen System 3 und 4: *Violinen*, keine weiteren Angaben.
65 S Vorschlag zu 1 ♩ (in den Instrumenten ♩)

Satz 3
Satzüberschrift: *Recitativ*. Violine I und II auf einem System notiert, darunter die einzige Besetzungsangabe *Violinen*.
17 VI I ♩ (gefolgt von ♩ -, also 1 ♩ zu wenig)

Satz 4
Keine Satzüberschrift, Oboe I und II auf einem System, darunter *Oboen*, zwischen System 2 und 3 *Violinen*. Ab T. 110 neue Systemaufteilung: System 1 mit Flöte I, II und Oboe I, II, über dem System *Flöten*, darunter *Oboen*, System 3 mit Fagott I, II, darunter *Fagotte*, System 4 mit Violinen I, II, darunter *Violinen*. Im Druck fehlt die Fermate, die das Ende des *Da capo* anzeigt. Wir haben diese in T. 24 ergänzt; möglich wäre auch T. 109.
Die Vorschläge zu den ♩ in Ob. I und VI I in T. 20, 22, 49 und 107 sind konsequent als ♩ notiert und wurden in der Ausgabe belassen, da der Satz hier einen kurzen Vorschlag nahe legt.
Die Haltebögen ♩ in den Bassstimmen sind aus Platzgründen in der Quelle jeweils zur 1. bzw. zur 2. Stimme textiert.

Satz 5
Satzüberschrift *Recitativ*, Stimme erst ab T. 6 mit eigenen Systemen, Besetzungsangabe zwischen System 1 und 2: *Violinen*.
Vorschläge in VI I und VI II in T. 11, 13, 14 als ♩ notiert (beim ersten Auftreten in T. 8 aber als ♩), ebenso im A in T. 13 als ♩ (statt ♩ , wie in T. 9).

Satz 6
Satzüberschrift. Gemeinsames System für Flöte I, II, darunter *Flöten*, zwischen System 2 und 3 *Violinen*.
Das kurze *Da capo* T. 73–81 ist im Druck von 1775 nicht ausnotiert, dort findet sich in T. 72 lediglich ein *Da capo*-Verweis.
18 Fl/VI 2. Bg. von 3.–5. Note (vgl. aber T. 66)

Satz 7
Satzüberschrift *Choral*, notiert auf 4 Systemen ohne Besetzungsangaben, nur Basso textiert.

Satz 8
Satzüberschrift *Recitativ*.

Satz 9
Keine Satzüberschrift, gemeinsames System mit Oboe I, II, darunter *Oboen*, zwischen System 2 und 3 *Violinen*.
Das *f* in VI I, II, T. 96 sowie 107 ist zur 1. statt 2. Note notiert.
Die Vorschläge in T. 146, 148 ♩ statt ♩

Satz 10
Keine Satzüberschrift, lediglich zwischen System 1 und 2 die Besetzungsangabe: *Oboen*.

Satz 11
Satzüberschrift *Recitativ*. Zum Zusatz *Tutti Bassi* in T. 39 vgl. oben.

Satz 12 (a, b)
Keine Satzüberschrift, gemeinsames System mit Flöte I, II, darunter *Flöten*, zwischen System 2 und 3 *Violinen*, mit *Sordinen*. T. 57 (Beginn Satz 12b) keine erneuten Besetzungsangaben, aber Vermehrung der Systeme von 6 auf 10, nun also mit getrennten Systemen für Flöte I und II.
21 VI I, II Bg. nur bis Taktende (vgl. aber T. 35f.)
100 T Vorschlag nur ♩
120 Fl I, II Bg. bis Taktende
VI I, II Bg. bis Taktende
T Bg. nur bis zur 3. Note, jeweils angeglichen an Textverteilung

Satz 13
Keine Satzüberschrift, lediglich zwischen System 1 und 2 die Besetzungsangabe *Oboen*.

⁴ Bei Punktierungen sind sowohl Vorschläge in Dauer von einem Drittel als auch von Zweidritteln der Hauptnote zu beobachten (also z. B. ♩ ebenso wie ♩ .)
⁵ „Nach der gewöhnlichen Regel wegen der Geltung dieser Vorschläge finden wir, daß sie die Hälfte von einer folgenden Note, welche gleiche Theile [d. h. durch zwei teilbar ist, also unpunktiert] hat ... und bey den ungleichen Theilen [d. h. nicht durch zwei teilbar, also punktiert] zwey Drittheile bekommt“ (C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, zweites Hauptstück, zweite Abteilung, § 11). In den Beispielen kennt Bach aber bei punktierten Noten beide in Fußnote 4 angesprochenen Varianten.

Satz 14
Satzüberschrift *Recitativ.*, Violine I, II auf einem gemeinsamen System, ohne Besetzungsangaben

Satz 15
Keine Satzüberschrift, Oboe I, II auf einem gemeinsamen System, darunter *Oboen.*
117 A Vorschlag ♯ statt ♮

Satz 16
Satzüberschrift *Recitativ.*

Satz 17
Keine Satzüberschrift, lediglich zwischen System 1 und 2 die Besetzungsangabe *Oboen.*
28 VI I, Fl I ♯ vor *d²* statt *h²*
50f. T Text ab T. 50, letzter Note: „er, er wird er-lö-sen“

Satz 18
Satzüberschrift *Choral.*, notiert auf 4 Systemen ohne Besetzungsangabe, nur Basso textiert.
Darunter: *Ende des ersten Theils.*

Über Satz 19: *Passions-Cantate. | Zweyter Theil.*

Satz 19
Satzüberschrift *Choral.*, notiert auf 4 Systemen ohne Besetzungsangabe, nur Basso textiert.

Satz 20
Satzüberschrift *Recitativ.*

Satz 21
Keine Satzüberschrift, lediglich zwischen System 1 und 2 die Besetzungsangabe: *Oboen.*
144ff. Bc Bg. nur bis T. 144, vgl. aber T. 127ff.

Satz 22
Keine Satzüberschrift, Besetzungsangaben unter System 1 (Flauto I, II) *Flöten.*, unter System 2 (Fagotto I, II) *Fagotte.*, zwischen System 3 und 4 *Oboen.*, zwischen System 5 und 6 *Violinen.*

Satz 23
Satzüberschrift *Recitativ.*
Text in T. 16: *Oden* statt *Odem*

Satz 24
Keine Satzüberschrift, lediglich unter System 3 die Besetzungsangabe *Fagott.*
16 VI Bg. 3–4

Satz 25
Satzüberschrift *Recitativ.*

Satz 26
Keine Satzüberschrift, Besetzungsangaben: *Violinen und Bratschen* (unter System 1), *Violinen* (unter System 2), *Violinen und Bratschen* (unter System 3), *Violinen* (unter System 4), *Violinen und Bratschen* (unter System 5), *Violinen* (unter System 6), *Violinen und Bratschen* (unter System 7). Das hiermit bezeichnete Instrumentarium ergibt sich aus dem Druckes (in Collaparte-Anfertigung) des Basses: c. B. (häufig) *cant.* (so Satz 31).

Satz 27
Keine Satzüberschrift, Besetzungsangaben zwischen System 1 und 2 *Flöten.*, zwischen System 3 und 4 *Oboen.*, unter System 5 (Fagotto I, II) *Fagotte.* und zwischen System 6 und 7 *Violinen.*
31 Fl I, VI ♯ statt ♮
41 S Ebenso

Satz 28
Satzüberschrift *Choral.*, notiert auf 4 Systemen ohne Besetzungsangabe, nur Basso textiert.

Satz 29
Satzüberschrift *Recitativ.*, keine Besetzungsangaben.

Satz 30
Keine Satzüberschrift, Besetzungsangabe zwischen System 1 und 2 *Violinen, mit Sordinen.*

Satz 31
Keine Satzüberschrift, Besetzungsangaben zwischen System 1 und 2 *Flöten.*, zwischen System 3 und 4 *Oboen.*, unter System 5 (Fagotto I, II) *Fagotte.*, zwischen System 6 und 7 *Violinen.* Ab T. 19 neue Systemaufteilung mit nur mehr 6 statt zuvor 12 Systemen, Besetzungsangaben unter System 1 (Flauto I, II) *Flöten.*, zwischen System 2 und 3 *Violinen.*
17 VI II Vorschlag ♯ statt ♮
41 A 1 *g¹* statt *as¹*
71 Fl I, II 1 *b* statt *b¹*
Unter dem Ende des Satzes *Ende des zweyten Theils.*

