

Johann Sebastian
BACH

Jesus nahm zu sich die Zwölfe

Jesus calling then the Twelve to him

BWV 22

Kantate zum Sonntag Estomihi

für Soli (ATB), Chor (SATB)

Oboe, 2 Violinen, Viola und Basso continuo

herausgegeben von Ulrich Leisinger

Cantata for Estomihi

for soli (ATB), choir (SATB)

oboe, 2 violins, viola and basso continuo

edited by Ulrich Leisinger

English version by Henry S. Drinker

Stuttgarter Bach-Ausgaben · Urtext

In Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig

Partitur / Full score



Carus 31.022

Inhalt

Vorwort	3
Foreword	4
1. Arioso e Coro	5
Jesus nahm zu sich die Zwölfe	
<i>Jesus calling then the Twelve to him</i>	
2. Aria (Alto)	15
Mein Jesu, ziehe mich nach dir	
<i>My Saviour take thou me</i>	
3. Recitativo (Basso)	19
Mein Jesu, ziehe mich	
<i>Lord Jesus, bid me go</i>	
4. Aria (Tenore)	22
Mein alles in allem, mein ewiges Gut	
<i>My blest benefactor, forever my friend</i>	
5. Chorale	27
Ertöt uns durch dein Güte	
<i>Transform us by thy kindness</i>	
Kritischer Bericht	31

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

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

Vorwort

Die Kantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* BWV 22 ist eines der beiden Probestücke, mit denen sich Johann Sebastian Bach im Februar 1723 um das Leipziger Thomaskantorat bewarb. Ein Vergleich der Texte mit denen der Bewerbungskompositionen Christoph Graupners, der wenige Wochen zuvor, am 17. Januar, seine Probe abgelegt hatte, lassen vermuten, dass den Kandidaten um die Nachfolge Johann Kuhnaus die Texte von der Leipziger Geistlichkeit gestellt wurden, um gleichwertige Prüfungsbedingungen zu schaffen. Bachs Kantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* diente offenbar am Sonntag Estomihi, der im Jahre 1723 auf den 7. Februar fiel, als Hauptmusik vor der Predigt, wohingegen die Kantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn* BWV 23 nach der Predigt, während der Austeilung des Abendmahls, erklingen sein dürfte. Durch einen Textdruck zur Leipziger Kirchenmusik¹ ist eine Wiederaufführung bereits für den entsprechenden Sonntag des Folgejahres, den 20. Februar 1724, belegt. Da die Originalstimmen verschollen sind, lassen sich für weitere Aufführungen keine zuverlässigen Anhaltspunkte gewinnen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Leipzig, im Juli 2000

Ulrich Leisinger

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

² Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: Mus. ms. Bach P 119.

³ Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: Mus. ms. Bach P 46.

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

Foreword

The cantata *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* ("Jesus took unto him the twelve"), BWV 22, is one of the two test pieces which Johann Sebastian Bach submitted in February 1723 when applying for the position of cantor of St. Thomas in Leipzig. Comparison between the texts and those of the test pieces submitted by Christoph Graupner, who had completed his examination for the same post a few weeks earlier, on the 17th January, suggests that the texts to be set by the candidates for the position of successor to Johann Kuhnau had been selected by the Leipzig clergy, so that the conditions would be the same for each candidate. Bach's cantata *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* was intended for use on the Sunday Estomihi, the last Sunday before Lent, which in 1723 fell on the 7th February. It was suitable as the principal music performed before the sermon, whereas the cantata *Du wahrer Gott und Davids Sohn*, BWV 23, was probably sung after the sermon, during the Communion. A publication of the texts of the church music used at Leipzig¹ shows that BWV 22 was performed again on the corresponding Sunday of the following year, the 20th February 1724. As the original performance parts have disappeared, we have no reliable information concerning any further performances during Bach's lifetime.

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

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

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

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

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

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

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

Leipzig, July 2000
Translation: John Coombs

Ulrich Leisinger

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

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

³ Staatsbibliothek zu Berlin, Shelf no.: *Mus. ms. Bach P 46*.

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

Jesus nahm zu sich die Zwölfe

Jesus calling then the Twelve to him

BWV 22

Johann Sebastian Bach

1685–1750

I. Arioso e Coro

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violoncello*
Continuo

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

3

9 8 7 7 6 6 4 2 #

* Zur Herkunft der Bezifferung siehe Vorwort und Kritischen Bericht.

Aufführungsdauer/Duration: ca. 20 min.

© 2001 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.022

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

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

urte.
edited by Ulrich Leisinger
English version by
Henry S. Drinker

6

Tenore *solo**

Basso

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

Se

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

10

tr

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

5 4 2 6 4 3 6 4 2 6 8 3 7 5 # 6 4 2 7 5 #

13

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

6 4 2 8 5 3 7 5 6 5 4 2 5 7 6 8 6 5

* Zur Differenz von Solo und Tutti siehe Vorwort.

16

den, das ge-schrie-ben ist von des Men-schen Sohn, von des Men-schen

plished which were pro-phe-sied of the Son of man, of the Son of

4 6/4 7 6

18

Sohn, das ge-schrie-ben ist schen

man, which were pro-phe-sied of

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

20

Sohn, das ge-schrie-ben ist schen

man, which were pro-phe-sied of

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

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

5 6 6 5 2 6 6 7 5 4 4 9 7 6 8 5 7

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

9 8 8 7 8 5 7 8 8 7 8 [6]

gehn hin - auf gen Je - ru - sa - lem, gen Je - ru -
we go up hence to Je - ru - sa - lem, to Je - ru -

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

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

7 6#8 6 9 8 8 7 7 9 8 9

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

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

schen Sohn.
of man.

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

7 # 9 8 7 7 6 6 7 6 6

6 4 2 1 # 5 5 5 6 5

allegro

Soprano solo

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

Alto

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

6 6 6 5 6 6 7 7 6 5 6

4 # 4 4 # 4 5 b 4 4 4 4 2

Soprano solo

nicht, was
know what

Alto solo

kei -
m-

ge - sa - - - - - get
he spoke to

und wuß - ten nicht, was das, was das ge -
nor did they know what things, what things he

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

Soprano solo

Sie a -
But they

6 6 7 6 # 6 # 6 7 6 # 6 6

5 4 # 2 4 # 2

7 # 6 # 4 5 6 4 # 2

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

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

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

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

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

nah - - men der kei - n ch* wuß - ten nicht, was das ge - sa - get
 stood not his mean - ing, but they un - der - stood not his mean - ing, but they un - der - stood not his mean -

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

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

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

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

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

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

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

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

6 6 $\frac{4}{5}$ 6 5 5 2 6 4 6 $\frac{4}{5b}$ 7 5

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

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

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

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

7 7 6 6 8 7 7 5 5

4 2 2 4 2 5 3

The musical score is written for voice and piano. It features a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score includes vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, as well as piano accompaniment staves. The lyrics are in German and English. The music includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings like 'f' (forte).

Vocal Parts:

- Soprano:** ge - sa - get war, was, was das ge - sa - - - get war, was das ge - sa - get
he spoke to them, what, what things he spoke _____ to them, what things he spoke to
- Alto:** nah - - men der kei - nes und wuß-ten nicht, was das ge - sa - get war, was das ge -
stood_ not his mean-ing, nor did they know what things he spoke to them, what things he
- Tenor:** ge - sa - get war, was das, was das ge - sa - get war, wa'
he _ spoke to them, what things, what things he spoke to them.
- Bass:** wuß-ten_ nicht, was das ge - sa - get war, was, was das
did they_ know what things he spoke to_ them, what, what th

Piano Accompaniment:

The piano part consists of right and left hand staves. It includes chords, arpeggios, and other instrumental textures that support the vocal melody.

Lyrics:

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

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

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

wuß-ten_ nicht, was das ge - sa - get war, was, was das
did they_ know what things he spoke to_ them, what, what th

get to

may be reduced • Carus-Verlag

85

war.
them.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality

6 6 9 7 6 7 7 6 # 6 6 6

6 6 5 6 4 5

2. Aria

Oboe solo

Alto

Continuo

5

10

Mein Je - su,
My Sav - iour

14

zie - he - mir
take me,

18

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

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

Figured Bass: $\sharp$ $\frac{4}{2}$ $\flat$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{\sharp$ $\frac{6}{\flat}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{\flat}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{2}$

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

Figured Bass: $\frac{6}{\flat}$ $\frac{5}{\flat}$ $\frac{6}{\flat}$ $\frac{6}{5\flat}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{\flat}$

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

Figured Bass: $\frac{6}{\flat}$ $\frac{5\flat}{\flat}$ $\frac{6}{\flat}$ $\frac{6}{\flat}$ $\frac{6\flat}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6\flat}{\flat}$ $\frac{6}{5\flat}$

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

Figured Bass: $\frac{6\flat}{4}$ $\frac{3}{\flat}$ $\frac{6}{\flat}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{\sharp}$ $\frac{6}{\flat}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{3}{\flat}$

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

Figured Bass: $\sharp$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{\sharp}$ $\frac{6\sharp}{4}$ $\frac{6\flat}{4}$ $\frac{5}{\sharp}$ $\frac{6\sharp}{4}$ $\frac{4}{2\sharp}$ $\frac{7}{\sharp}$

Illustration of an open book with a magnifying glass over it, with the word 'ste' written below.

43

kann_ durch-ge - hends wohl ver - stehn,
dise, __ ah! this were well for me, durch - ge -

47

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

51

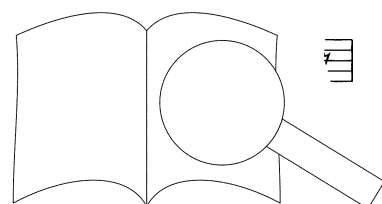
- he_ mich nach
.ake me, take thou

55

dir,
me, mein
my

59

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



63

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

67

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

71

- - - den gehn.
 with thee.

75

80

3. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Continuo

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

3

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

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

6

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

9

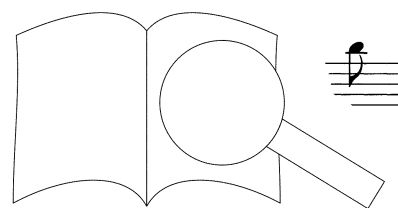
wol - len bei - der-seits, wenn du ver - klä - ret bist, zwar ei - ne fe - ste Burg auf
 hoped that thou might rear, when thou art glo - ri - fied, a might - y for - tress here on

12

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

15

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



18

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

21

Lust, so werd ich, was du sagst, voll- und nach Je - ru - sa - lem mit
fruit! Then will I, un-like them, 3, and seek Je - ru - sa - lem, thy

24

den ge - hen.
o - bey - ing.

4. Aria

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

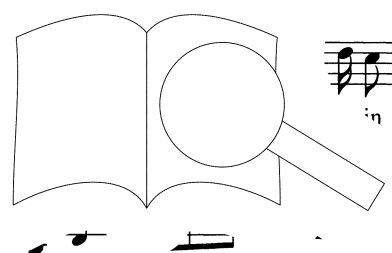
Violoncello

9

Mein al - les in
My blest be-ne-

18

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



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

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

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

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

Frie - de da - hin, im Frie - - - - - so zie - he _ mich nach dir im
 peace with thee there, to heav - - - - - then _ take me to _ heav - en in

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

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

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

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

100

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

107

- wi-ges Gut.
- er my friend.

116

e - - - - -

5. Chorale

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

4 (13)

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

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

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

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

7 (16)

er - weck uns durch dein
daß - der neu le - ben

a - wake old us
the old man's

er - weck
daß - der

a the thy
ef -

10 (19)

Gnad;
mag

na

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

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

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

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

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

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

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

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

und G'dan - ken
 our trust in

und G'dan
 our trust

und an zu
 ze we

dir.
 place.

tr

tr

Fine

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

II. Zur Edition

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

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

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

III. Einzelanmerkungen

Aufgrund der beschriebenen Quellenlage ist für die Erstausgabe außer der Originalpartitur **A** nur die wenigstens teilweise revidierte Kopie **B** als Vergleichsquelle von P. Die P. der Ausgabe entstammt Quelle **B**, individuelle Abkürzungen: A = Alto, a. corr. = a. Basso, Bc = Basso continuo, Bez. = Haltebogen, korr. = korrigiert Viola, VI = Violino, Vc = Violoncello, St. = Stimme – Zeichen im Takt nicht gezählt – Quelle = Zeichen im Takt be.

1. *Arioso e Coro*
In den Quellen findet sich folgende Besetzung: Hautbois / Violino 1 / Viola / Violoncello / Kontrabaß / Fagott / Trompete / Trommel / Orgel / Chorus.
Bis

32
38
41 Bc
B: mit Beziff. $\frac{7}{5}$,
B: mit Beziff. $\frac{5}{3}$ bzw. $\frac{7}{3}$,
B: mit zusätzlicher Beziff. 3
B: ursprünglich jeweils mit Beziff. $\frac{7}{5}$, vgl. T. 31
B: Beziff. schon über Viertelpause, zur Note irrtümlich Beziff. der 1. Note von T. 39 (nachträglich korr.)
B: mit autographem Vermerk: NB.

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

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

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

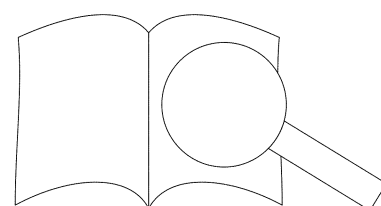
71 Bc 2–3 A (a. corr.)

3. *Recitativo accompagnato*
A ohne Satzbezeichnung
il Recit: col' accomp

8 T
11 T B: *anzung feste*

4. *Aria*
oder f. B, C: g; nur A auch als f lesbar
statt *alle*
statt *im*
ale, Vorausvermerk am Ende von Satz 4: Seq[uitur]
lussvermerk: *Fine*.

er statt *der*
A, B: als 2.1. geschrieben, obwohl identisch mit T. 19; Bögen fehlen teilweise; in B keine Textunterlegung
T: hier statt *hie*
T: *Begierden, und Gedancken haben*
A, B: nach Seitenwechsel überwiegend paarweise gebunden außer Bögen über T. 30, 10.–12. Note, T. 31, 9.–12. Note, T. 32, 1.–4. und 5.–8. Note, T. 33, 9.–12. und 13.–16. Note.



⁵ *Editionsrichtlinien Musik*, hg. von b. d. R. App. d. R. Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Kassel usw. 2000.