

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Osteroratorium**

Easter Oratorio  
Oratorium Festo Paschali  
BWV 249

für Soli (SATB), Chor (SATB)  
2 Blockflöten, Flöte (Violine solo), 2 Oboen / Oboe d'amore, Fagott  
3 Trompeten, Pauken  
2 Violinen, Viola und Basso continuo  
herausgegeben von Ulrich Leisinger

for soli (SATB), choir (SATB)  
2 recorders, flute (violin solo), 2 oboes / oboe d'amore, bassoon  
3 trumpets, timpani  
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 31.249

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 31.249), Studienpartitur (Carus 31.249/07),  
Klavierauszug mit Anhang I (Carus 31.249/03),  
Chorpartitur mit Anhang I (Carus 31.249/05),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.249/19).

Dieses Werk ist mit dem *Kammerchor Stuttgart* und dem *Barockorchester Stuttgart* unter der Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 83.290).

The following performance material is available for this work:  
full score (Carus 31.249), study score (Carus 31.249/07),  
vocal score with appendix I (Carus 31.249/03),  
choral score with appendix I (Carus 31.249/05),  
complete orchestral material (Carus 31.249/19).

Available on CD with *Kammerchor Stuttgart* and *Barockorchester Stuttgart*, conducted by Frieder Bernius (Carus 83.290).

# Inhalt

|  |    |
|--|----|
| Vorwort / Foreword / Avant-propos  | IV |
| 1. Sinfonia  | 1  |
| 2. Adagio  | 15 |
| 3. Duetto (Tenore/Basso)<br>Kommt, eilet und laufet<br><i>Come, hasten and show us</i>       | 17 |
| 4. Recitativo (SATB)<br>O kalter Männer Sinn<br><i>O man, thy heart is cold</i>              | 27 |
| 5. Aria (Soprano)<br>Seele, deine Spezereien<br><i>Christian myrrh and precious spices</i>   | 28 |
| 6. Recitativo (ATB)<br>Hier ist die Gruft<br><i>Here is the tomb</i>                         | 34 |
| 7. Aria (Tenore)<br>Sanfte soll mein Todeskummer<br><i>Sweet will be my death and gentle</i> | 35 |
| 8. Recitativo (Soprano/Alto)<br>Indessen seufzen wir<br><i>And so we sob and sigh</i>        | 45 |
| 9. Aria (Alto)<br>Saget, saget mir geschwinde<br><i>Tell me, tell me, quickly hear me</i>    | 46 |
| 10. Recitativo (Basso)<br>Wir sind erfreut<br><i>We all rejoice</i>                          | 53 |
| 11. Chorus (SATB)<br>Preis und Dank<br><i>Thanks and praise</i>                              | 54 |
| Anhang I   |    |
| 3. Coro – Späteste Fassung von Satz 3  | 70 |
| Anhang II  |    |
| 5. Aria – Späteste Fassung   | 83 |
| Anhang III   |    |
| 9. Aria – Ältere Fassung des Mittelteils   | 89 |
| Kritischer Bericht   | 92 |

## Vorwort

Das *Osteroratorium* von Johann Sebastian Bach BWV 249 steht wie das *Himmelfahrtsoratorium* BWV 11 zu Unrecht ganz im Schatten der beiden großen Passionen und des *Weihnachtsoratoriums*. Es wurde am 1. April 1725, drei Tage nach der 2. Fassung der *Johannespassion*, zum ersten Mal aufgeführt. Danach hat Bach das Werk noch wenigstens dreimal den Leipziger Gottesdienstbesuchern an einem Ostersonntag zu Gehör gebracht und dabei stets erneut an der Komposition gefeilt. Ausgangspunkt für das *Osteroratorium* bildet eine zum 23. Februar 1725 entstandene Huldigungsmusik, die Schäferkantate *Entfliehet, entweichet, entschwindet, ihr Sorgen* BWV 249a für den Herzog Christian von Sachsen-Weißenfels, bei deren Vertonung Bach wahrscheinlich von vornherein eine Weiterverwendung als Festmusik im Auge hatte. Als Dichter des geistlichen Parodietextes kommt daher in erster Linie Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, in Frage, der nicht nur den Text zur Huldigungsmusik verfasst hatte, sondern Bach auch ein Jahr später behilflich war, das Werk mit einem neuen Text (*Veragget, zerstreuet, zerrüttet ihr Sterne* BWV 249b) für den Geburtstag des Leipziger Gouverneurs und Kommandanten der Pleißenburg, den Grafen Joachim Friedrich von Flemming, einzurichten. Erfahrungsgemäß war es einfacher, Rezitative neu zu komponieren als mit einer neuen Textunterlegung zu versehen, so dass vom Verlust der ursprünglichen weltlichen Rezitative auszugehen ist, während eine Rekonstruktion der Arien und Chorsätze auf der Basis des *Osteroratoriums* im Prinzip möglich ist.<sup>1</sup>

Die Entstehung als musikalisches Drama schlägt sich in der geistlichen Fassung im Auftreten biblischer Personen (Petrus, Johannes, Maria Jacobi und Maria Magdalena) als Träger der Handlung nieder, die sich an das Evangelium nach Lukas 24,1–13, anlehnt: Der Textdichter berichtet, wie Petrus und Johannes zum Grab eilen, wo ihnen die Frauen (hier Maria Magdalena und Maria Jacobi) begegnen, die den Leichnam Jesu salben wollten. Ein Engel hat ihnen aber bereits von der Auferstehung Jesu berichtet, nur sein Schweißtuch erinnert noch an sein irdisches Dasein. In typisch barocker Metaphorik schöpft Petrus aus dem Schweißtuch die Hoffnung, dass auch sein Tod nur ein Schlaf sein werde, aus dem er zum ewigen Leben erweckt werden wird, während die Frauen, vor allem Maria Magdalena in ihrer Arie „Saget, saget mir geschwinde“, in Ans pie lung auf das Hohelied die Sehnsucht nach Jesus, den ihre Seele liebt, aussprechen. Es ist Johannes, der die Überzeugung, dass Jesus lebt, zum Ausdruck bringt und damit zum Schlusschor, einem Lobpreis Gottes, überleitet.

Mit seinen elf Sätzen, darunter – entgegen Bachs sonstiger Gewohnheit – kein einziger Choralsatz, ist das Werk seinem Umfang nach nicht größer als die größt dimensionierten unter den Leipziger Kirchenkantaten.<sup>2</sup> Die Eröffnung bilden zwei auch sonst separat überlieferte Sätze eines Orchesterwerks. Eine Rekonstruktion des zugrunde liegenden Werks – unter Heranziehung des nachfolgenden Duets für Tenor und Bass – als dreisätzliches Concerto ist problemlos möglich.<sup>3</sup> Zu bedenken ist allerdings, dass eine Abfolge von drei Sätzen im Tripeltakt in Bachs Schaffen ohne Parallelen ist, zumal die Sätze 1 und 3 einander in Affekt und Charakter ausgesprochen ähnlich sind. Die auf Satz 3 folgenden Sätze sind als Paare angelegt, wobei die Rezitative Aspekte der biblischen Osterhandlung in Dialogen paraphrasieren und die Arien diese Botschaften personalisieren. Der zweiteilige Schlusschor greift in seiner zweiten Hälfte die Fanfarenthematik und den Dreiertakt der eröffnenden Sätze wieder auf.

Entgegen dem ersten Augenschein stellt das *Osteroratorium* keine Verlegenheitslösung dar, sondern eines jener Werke, das Johann Sebastian Bach selbst besonders schätzte und aktuell zu halten versuchte. Der hohe Stellenwert als Repertoirestück zeigt sich am Deutlichsten daran, dass Bach um 1738, wenige Jahre nach Anfertigung der reinschriftlichen Revisionspartitur zur *Matthäuspassion* und etwa zeitgleich zu einer (nie beendeten) Neufassung der *Johannespassion*, eigenhändig eine reinschriftliche Partitur des Werks anlegte. Erst in dieser Fassung ist die Bezeichnung als „Oratorium“ belegt, wobei Bach merkwürdigerweise gleichzeitig darauf verzichtete, die Rollennamen aus den Stimmen in die Partitur zu übertragen. Für die Bezeichnung als Oratorium spielt es aus der Sicht des 18. Jahrhunderts übrigens keine Rolle, ob die „Handlung“ wortgetreu der Bibel entnommen oder wie hier frei nachgedichtet ist.

Im Zuge des Revisionsprozesses nahm Bach zahlreiche Änderungen vor. Von größerer Tragweite sind aber nur die folgenden vier:

1. In Satz 1 wurde T. 163 eingefügt, um den Harmonieverlauf zu glätten.
2. Die Solostimme des instrumentalen *Adagio*-Satzes (Nr. 2) ist nunmehr der Querflöte, nicht mehr der Oboe zugewiesen.
3. In der Altarie „Saget, saget mir geschwinde“ (Satz 9) wurden im Mittelteil die Textunterlegung verbessert und am Ende zugunsten der Proportion fünf Takte hinzugefügt.
4. Statt der regulären Oboe wird in dieser Arie nunmehr die Oboe d'amore verlangt.

Ähnlich wie im Fall der abgebrochenen Revision der *Johannespassion* blieb die Revision, die auf eine neue Werkfassung abzielt, die die älteren Stadien der Komposition ablösen sollte, auf halbem Weg stehen; denn Bach hat sich nicht die Mühe gemacht, den Stimmensatz in allen Details genau an die neu erstellte Partitur anzugeleichen.

Die Anfertigung der reinschriftlichen Partitur um 1738/39 bildete überdies noch nicht den letzten Schritt einer verwickelten Werkgeschichte. Zwischen 1743 und 1746 unterzog Bach das Werk einer erneuten Revision, wobei er nunmehr die bereits 1738 geforderte Umbesetzung von Satz 2 mit Querflöte statt Oboe vollzog, die Textunterlegung der Sopranstimme zu Satz 5 änderte und als größten Eingriff das Duett „Kommt, eilet und laufet“<sup>4</sup> um zwei zusätzliche Vokalstimmen erweiterte. Diese Änderung hat offenbar rein musikalische Gründe, denn die Dramaturgie des Werks wird durch die Erweiterung des Duetts zum Chorsatz nicht verbessert. Allerdings sah Bach seit der Revision von 1738 eine feste Zuord-

<sup>1</sup> Rekonstruktionsversuche haben Friedrich Smend (Leipzig 1943) und Paul Brainard im Rahmen der NBA (Bd. II/7) vorgelegt.

<sup>2</sup> Man vergleiche beispielsweise die Kantaten *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 20 oder *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21.

<sup>3</sup> Siehe die Einrichtung von Diethard Hellmann: J. S. Bach, *Concerto D-Dur* nach BWV 249, Stuttgarter Bach-Ausgaben, Serie C: Supplement. Rekonstruktionen und Vervollständigungen von Werken Johann Sebastian Bachs, Stuttgart 1994.

<sup>4</sup> Die älteste Fassung der Stimmen enthielt ursprünglich den sprachlich wenig überzeugenden Textbeginn „Kommt, gehet und eilet“, der möglicherweise noch vor der ersten Aufführung in „Kommt, eilet und laufet“ abgeändert wurde.

nung der Singstimmen zu biblischen Figuren (Sopran = Maria Jacobi, Alt = Maria Magdalena, Tenor = Petrus, Bass = Johannes) ohnehin nicht mehr als verständnisfördernd an.

Aufgrund des mehrschichtigen Revisionsprozesses ist die Quellenlage außerordentlich komplex. Die reinschriftliche Partitur ist, wie bereits erwähnt, etwa 15 Jahre jünger als große Teile des Aufführungsmaterials. Es ist anzunehmen, dass für die Aufführung an Ostern 1725 die Konzeptpartitur der Huldigungsmusik verwendet wurde, in die Bach die neue Textunterlegung zusätzlich eingetragen hat und bei der die geistlichen Rezitative auf Einlageblättern notiert waren. Denkbar ist, dass die geplante Neufassung von Satz 7, die eine dritte Textunterlegung zu den beiden bereits bestehenden erfordert hätte, Bach zur Anfertigung einer neuen Partitur veranlasst hat. Die reinschriftliche Partitur zählt zu den schönsten Notenhandschriften Bachs und wird im Carus-Verlag erstmals als Faksimileausgabe erscheinen (herausgegeben von Martin Petzoldt). Die Titelseite der Handschrift lautet: *Oratorium / Festo Paschali / a / 4 Voci / 3 Trombe / Tamburi / 2 Hautbois / 2 Violini / Viola / Bassono / e / Continuo / di Joh: Seb: Bach*. Die Querflöte als Besetzungsvariante in Satz 2 und 5 sowie die colla parte geführten Blockflöten in Satz 7 bleiben dort unerwähnt.

Die erhaltenen Stimmen dokumentieren vier verschiedene Stadien der Werk- und Aufführungsgeschichte:

1. Zur ältesten Quellschicht von 1725 gehört ein vollständiger Stimmensatz von 14 Stimmen, von denen die Instrumentalstimmen (mit Ausnahme der Basso-continuo-Stimme, die wegen der veränderten Rezitative neu anzufertigen war) wohl aus der Weißenfelser Huldigungsmusik übernommen wurden. Hierauf deutet die Beobachtung, dass die Blockflötenstimmen zu Satz 7 in den Oboenstimmen eingetragen sind, die Partien von Flauto I / Oboe I bzw. Flauto II / Oboe II also von jeweils einem Spieler ausgeführt wurden, während Bach in Leipzig für Blockflötenpartien eigene Spieler heranziehen konnte und daher regelmäßig eigene Blockflötenstimmen ausschreiben ließ.
2. Im Zusammenhang mit der Revision wurden um 1738 zusätzliche Kopien für die beiden Violinstimmen angefertigt sowie eine neue Fagottstimme. Die Angabe „pizzicato“ in Satz 4 macht deutlich, dass die Stimme gleichzeitig von einem Violoncellospieler benutzt wurde. Es stellt sich daher die Frage, ob das Fagott wirklich in allen Sätzen oder nur in den mit Oboe besetzten mitspielen soll. Eine größere Änderung nahm Bach in der ursprünglichen Altstimme durch eine Einlage mit der Neufassung des Mittelteils von Satz 7 vor.
3. Für die in der ersten Hälfte der 1740er Jahre anzusetzende Wiederaufführung (mit der Erweiterung von Satz 3 vom Duett zum Chorsatz) schrieb Bach die Vokalstimmen erneut aus. Gleichzeitig wurde in der alten Stimme für die Traversflöte Satz 2 autograph nachgetragen und damit die in der Revisionspartitur vermerkte Besetzungsvariante für Satz 2 umgesetzt.
4. Wahrscheinlich als Ersatz für eine verlorene gegangene dritte Trompetenstimme hat Bach in seinen letzten Lebensjahren eine neue *Principale*-Stimme angefertigt. Sie dokumentiert eine Aufführung am 6. April 1749; wie schon 1725 war dieser am Karfreitag eine Aufführung der *Johannespassion* vorausgegangen.

Die vorliegende Neuausgabe gibt erstmals den von Bach als Repertoirefassung angesehenen Notentext der reinschriftlichen Partitur aus den späten 1730er Jahren wieder. Diese ist ungewöhnlich genau mit Vortragsbezeichnungen versehen; einzige Generalbassziffern sind im Autograph wie üblich nicht eingetragen. Als wichtige aufführungspraktische Information wird die Bezifferung der Continuostimme von 1725 in der Edition nicht nur im Aufführungsmaterial bei der Aussetzung berücksichtigt, sondern in der Partitur mit abgedruckt. Wo die Aufführungsstimmen von

1725 hinsichtlich der Artikulation und Dynamik von Bachs autographen Partitur abweichen, wird dieser grundsätzlich der Vorzug eingeräumt; wichtige Varianten werden im Kritischen Bericht (siehe vor allem Satz 7) erwähnt. Die Originalpartitur ist insgesamt nur spärlich mit Vorschlägen versehen; da deren Ausführung vom Sänger erwartet wurde, konnte Bach in der Partitur auf ihre Notierung verzichten. Als Dokument der zeitgenössischen Aufführungspraxis werden auch die nur in den Stimmen überlieferten Vorschläge in die Edition integriert; ihre Herkunft wird im Kritischen Bericht im Einzelnen nachgewiesen.

Der Ausgabe sind drei Anhänge beigegeben: Der ursprüngliche Mittelteil der Alt-Arie „Saget, saget mir geschwinde“ ermöglicht eine Wiedergabe der älteren Werkfassung sowie ein Studium des bis in die Disposition des Satzes eingreifenden Revisionsprozesses. Satz 3 wird für die Praxis alternativ in der Chorfassung aus der Zeit um 1743/46 mitgeteilt. Schließlich sind auch die Änderungen in der Deklamation und Melodieführung von Satz 5 so gravierend, dass ein Abdruck der Arie in der spätesten Fassung geboten ist.

Ausdrücklich hingewiesen sei noch auf die Notierung des zweiten Teils des Schlusschores: Während die Stimmen im regulären 3/8-Takt notiert sind, hat Bach in der Originalpartitur die paarweise Taktgliederung durch eine Notierung in Großtakten sinnfällig gemacht, bei der nur jeder zweite Taktstrich durchgezogen ist. Diese Notationsweise, die bei Bach auch in anderen Werken anzutreffen ist (etwa der Kantate BWV 43), wird übernommen, zugleich aber der herkömmlichen Taktzählung durch Zählung der Großtakte als zwei Takte Rechnung getragen.

Das *Osteroratorium* wurde in einer für ihre Zeit philologisch vorbildlichen Edition erstmals 1874 von Wilhelm Rust in Band 21.1 der Ausgabe der Bach-Gesellschaft vorgelegt, und zwar in der spätesten Werkfassung.<sup>5</sup> Eine Neuausgabe nach den Quellen unternahm 1962 Diethard Hellmann (Neuhäusen-Stuttgart); diese Edition wird durch die vorliegende Neuausgabe ersetzt.<sup>6</sup> Im Rahmen der Neuen Bach-Ausgabe ist das *Osteroratorium* 1977 erschienen, herausgegeben von Paul Brainard (NBA II/7). Als Haupttext ist in der NBA die späteste Fassung wiedergegeben (S. 1–90), die Fassung von 1725 wird unter Verzicht auf die Rezitative und mit zusätzlicher Unterlegung des Textes der weltlichen Parodievorlage abgedruckt (S. 97–184); die Fassung der autographen Partitur bleibt dort unberücksichtigt.

Leipzig, Sommer 2003

Ulrich Leisinger

<sup>5</sup> Das Vorwort ist datiert Berlin, September 1874; Kritischer Bericht auf den Seiten V–VIII.

<sup>6</sup> Mit Rücksicht auf die Aufführungspraxis gab Hellmann nach Rusts Vorbild Satz 3 in einer von Bach nicht intendierten Fassung mit vollem Chor beim Da-Capo des A-Teils wieder, änderte die Textunterlegung in den Sätzen 6 und 7 und ergänzte den aus seiner Sicht „fehlenden“ Schlusschoral durch einen Satz aus der Michaeliskantate BWV 130.

## Foreword

Like the *Ascension Oratorio* BWV 11, Johann Sebastian Bach's *Easter Oratorio* BWV 249 is entirely and unjustly overshadowed by his two great Passion settings and the *Christmas Oratorio*. It was given its first hearing on 1 April 1725, three days after the second version of the *St. John Passion*. Thereafter Bach performed the work for his Leipzig congregations on at least three Easter Sundays, touching up the composition each time. The starting point for the *Easter Oratorio* was a congratulatory piece composed for a performance on 23 February 1725 for Duke Christian of Saxe-Weissenfels: a pastoral cantata entitled *Entfliehet, entweichet, entschwindet, ihr Sorgen* BWV 249a. From the very outset Bach probably envisioned reusing the piece as a festive composition. The person most likely to have supplied the libretto – a sacred parody of the original congratulatory poem – was Christian Friedrich Henrici (also known as Picander), who not only wrote the words of the original cantata but helped Bach one year later to recast it for the birthday of Count Joachim Friedrich von Flemming, governor of Leipzig and commander of the Pleissenburg, at which time it was given a new text and the title *Verjaget, zerstreuet, zerrüttet ihr Sterne* BWV 249b. As experience has shown that it was easier to compose new recitatives than to underlay existing ones with new words, we may safely assume that the original secular recitatives are lost. In contrast, the arias and choruses can, in principle, be reconstructed from the *Easter Oratorio*.<sup>1</sup>

The recasting of the work as a sacred musical drama necessitated the appearance of several biblical figures (Peter, John, Mary the mother of James, and Mary Magdalene) to sustain the plot, which is taken from Luke 24,1–13. The author records how Peter and John rush to the grave, where they find the women (in our case Mary Magdalene and Mary the mother of James) who have come to anoint the body of Christ. However, an angel has already informed them of Jesus's resurrection; only his linen clothes remain to recall his earthly existence. In a typically baroque metaphor, Peter draws from the handkerchief the hope that his own death will be but a brief sleep from which he will awaken to eternal life. In contrast the women, especially Mary Magdalene in her aria "Saget, saget mir geschwinde," express their longing for Jesus, the beloved of their souls (an allusion to the Song of Songs). It is John who expresses the conviction that Jesus lives, thereby leading into the final chorus, a hymn of praise to God.

With its eleven movements, not one of which is a chorale setting (unlike Bach's usual practice), the work is no larger in scale than the largest of Bach's Leipzig church cantatas.<sup>2</sup> The opening consists of two movements borrowed from an orchestral work. As both of these movements have been handed down separately, it is possible to reconstruct the underlying work as a three-movement concerto by incorporating the following duet for tenor and bass.<sup>3</sup> It should be borne in mind, however, that a series of three movements in triple meter is unique in Bach's œuvre, the more so as movements 1 and 3 are very similar in affect and character. The movements after no. 3 are laid out in pairs, with the recitatives paraphrasing aspects of the biblical Easter story in dialogue form and the arias personalizing the messages. The latter half of the bipartite final chorus returns to the fanfare themes and triple meter of the opening movements.

First impressions to the contrary, the *Easter Oratorio* is not a compositional makeshift but a work that Bach himself held in particu-

larly high esteem and tried to keep up to date. The high regard he attached to the work as a repertoire piece is most clearly evident in the fact that in 1738, a few years after writing out the fair copy of the revised *St. Matthew Passion* and roughly contemporary with the (unfinished) new version of the *St. John Passion*, Bach prepared a fair copy of the score in his own hand. It was not until this version that the work was first called an "oratorio," although Bach oddly neglected to transfer the names of the vocal figures into his new score. Incidentally, for a work to be labeled an oratorio, it made no difference to the eighteenth-century mind whether the "plot" was taken verbatim from the Bible or, as in our case, was freely paraphrased.

In the course of revising the work Bach made a large number of changes. Of these only four are substantial:

1. Bar 163 was inserted in no. 1 to smooth out the harmonic progression.
2. The solo part of the instrumental *adagio* movement (no. 2) is now given to the transverse flute rather than the oboe.
3. The alto aria "Saget, saget mir geschwinde" (no. 9) was given an improved textual underlay in the middle section and five additional bars at the end to round off its proportions.
4. Instead of the standard oboe, the aria now calls for an oboe d'amore.

Like the abortive revision of the *St. John Passion*, this revision, though originally intended to produce a new version superseding the earlier stages of the work, was abandoned in midstream, for Bach did not take the trouble to adapt the set of parts in every detail to match his freshly written score.

Moreover, the preparation of his fair full score (ca. 1738/39) was not the final step in the work's convoluted history. Some time between 1743 and 1746 Bach subjected the oratorio to yet another revision. This time, as in 1738, he again rescored no. 2 for transverse flute instead of oboe, changed the textual underlay of the soprano part in no. 5, and enlarged the duet "Kommt, eilet und laufet"<sup>4</sup> by adding two more vocal parts. This expansion was his most significant intervention in the score, and it was apparently carried out for purely musical reasons, for turning the duet into a chorus in no way improves the work's dramatic structure. However, from the time of his 1738 revision, Bach no longer felt that a fixed assignment of vocal parts to biblical figures (soprano = Mary the mother of James, alto = Mary Magdalene, tenor = Peter, bass = John) was helpful to an understanding of the work.

<sup>1</sup> Attempted reconstructions have been published by Friedrich Smend (Leipzig, 1943) and Paul Brainard (NBA ii/7).

<sup>2</sup> See e.g. the cantatas *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 20 or *Ich hatte viel Bekümmernis* BWV 21.

<sup>3</sup> See the arrangement by Diethard Hellmann: J. S. Bach, *Concerto D-Dur* after BWV 249, Stuttgarter Bach-Ausgaben, Series C, Supplement. Rekonstruktionen und Vervollständigungen von Werken Johann Sebastian Bachs, Stuttgart, 1994.

<sup>4</sup> The earliest version of the performance material originally contained the rather unconvincing textual opening "Kommt, gehet und eilet," which may well have been changed to "Kommt, eilet und laufet" before the first performance took place.

Owing to the multi-level process of revision, the source situation for the *Easter Oratorio* is extraordinarily complex. The fair full score, as already mentioned, was completed roughly fifteen years later than the bulk of the performance material. We may assume that the performance on Easter of 1725 made use of a draft score of the congratulatory cantata in which Bach entered the new textual underlay and wrote out the sacred recitatives on loose leaves. It is conceivable that the projected new version of no. 7, which would have required a third text to be underlaid in addition to the two existing ones, prompted the composer to write out the score afresh. This fair copy, one of Bach's most beautiful musical manuscripts, will be published for the first time in facsimile by Carus, edited by Martin Petzoldt. The title page of the manuscript reads: *Oratorium / Festo Paschali / a / 4 Voci / 3 Trombe / Tamburi / 2 Hautbois / 2 Violini / Viola / Bassono / e / Continuo / di Joh: Seb: Bach.* No mention is made of the transverse flute as a possible alternative instrument in nos. 2 and 5, or of the *colla parte* recorders in no. 7.

The surviving parts capture four different stages in the work's genesis and performance history:

1. A complete set of fourteen parts belongs to the earliest layer of 1725. The instrumental parts (except for the new continuo part necessitated by the altered recitatives) were probably taken from the Weissenfels congratulatory cantata. This theory is based on the fact that the recorder parts for no. 7 are entered in the oboe parts, i.e. the Flauto I/Oboe I and Flauto II/Oboe II parts were each meant to be taken by a single player. In Leipzig, where Bach could draw on separate players for his recorder parts, he regularly had parts specifically written out for the recorder players.
2. Additional copies of the two violin parts were prepared around 1738 in connection with the revision, as was a new part for bassoon. The "pizzicato" instruction in no. 4 makes it clear that the part was also used by a cellist. The question thus arises whether the bassoon should really play along in all movements or only in those scored for oboe. Bach made a significant change in the original alto part by inserting a new version of the middle section of no. 7.
3. Bach wrote out a fresh set of vocal parts for a revival dating from the first half of the 1740s, when no. 3 was expanded from a duet to a chorus. At the same time, and in his own hand, he entered no. 2 in the earlier transverse flute part, thereby carrying out the alternative scoring for this movement as noted in his revised score.
4. In the final years of his life Bach prepared a new *principale* part, probably to replace a lost part for third trumpet. The new part bears witness to a performance held on 6 April 1749, when, as in 1725, the oratorio was preceded by a performance of the *St. John Passion* on Good Friday.

Our new edition is the first to reproduce the musical text of the fair full score dating from the late 1730s – the text that Bach regarded as the repertoire version. This score is unusually rich in expression marks; the only items that Bach did not enter in his autograph are, as customary, the thoroughbass figures. Because they convey important information on performance practice, we have included the figures from the continuo part of 1725 not only in the continuo realization in the performance material, but also in the score itself. Where the performance parts of 1725 differ from Bach's autograph score with regard to articulation and dynamics, we have given preference to the latter throughout and we mention important alternative readings in the Critical Report (see especially no. 7). As a whole, the original score is sparing in its use of appoggiaturas; as singers were expected to execute their own appoggiaturas, Bach could afford to dispense with such signs in his score. As

a document on contemporary performance practice, our edition also includes those appoggiaturas handed down solely in the parts and their provenance is indicated in the Critical Report.

The edition is accompanied by three appendices. The original middle section of the alto aria "Saget, saget mir geschwinde" makes its possible not only to perform the earlier version of this work, but also to study Bach's process of revision, which extended even to the layout of the compositional fabric. As an option for today's performers, no. 3 is reproduced in its choral version of 1743–46. Finally, the changes in declamation and melodic writing in no. 5 are so radical that it seemed warranted to include the final version of this aria.

Special attention should be given to Bach's notation of the second section of the final chorus: whereas the voices are written in regular 3/8 meter, Bach's original score brings out the paired grouping of the bars by writing the music in larger measures in which only every second bar line is drawn completely through the staves. This manner of notation, which is also found in other Bach works (e.g. Cantata BWV 43), has been incorporated in our edition, although we number the bars in the standard manner by counting the large measures as two bars each.

The *Easter Oratorio* appeared for the first time in print in volume 21.1 of the Bach Society Edition (1874). This volume presented the final version of the work in what was, for its time, an exemplary text-critical edition by Wilhelm Rust.<sup>5</sup> A new edition based on the sources was undertaken in 1962 by Diethard Hellmann (Neuhausen-Stuttgart). This edition is hereby replaced by the present volume.<sup>6</sup> In 1977 the *Easter Oratorio* was published in the Neue Bach-Ausgabe (NBA II/7) in an edition by Paul Brainard. This volume reproduces the final version as its principal text (pp. 1–90) along with the version of 1725, without the recitatives and with additional text underlaid from the secular original (pp. 97–184). It does not take into account the version found in the autograph score.

Leipzig, summer 2003  
Translation: J. Bradford Robinson

Ulrich Leisinger

<sup>5</sup> The preface is dated Berlin, September 1874. The critical report appears on pp. v–viii.

<sup>6</sup> In deference to modern performers, Hellmann follows Rust's example by reproducing no. 3 in a version with the da capo of the A section given to a full chorus – a version Bach never intended. He also altered the textual underlay in nos. 6 and 7 and added what he considered to be a "missing" final chorale by borrowing a movement from Cantata 130 for the Feast of St. Michael.

## Avant-propos

Tout comme l'*Oratorio de l'Ascension* BWV 11, l'*Oratorio de Pâques* BWV 249 de Johann Sebastian Bach reste à tort dans l'ombre des deux grandes Passions et de l'*Oratorio de Noël*. Il fut donné pour la première fois le premier avril 1725, trois jours avant la deuxième version de la *Passion selon saint Jean*. Bach a ensuite fait entendre au moins trois fois l'œuvre aux personnes se rendant au culte du dimanche de Pâques à Leipzig en retravaillant à chaque fois la composition. L'*Oratorio de Pâques* remonte à une œuvre de louanges écrite pour le 23 février 1725 et destinée au duc Christian de Saxe-Weissenfels, la cantate pastorale *Entfliehet, entweichet, entschwindet, ihr Sorgen* BWV 249a que Bach a vraisemblablement composée en ayant dès le départ dans l'esprit une possible réutilisation comme musique de fête. On peut donc penser que le poète du texte parodique fut Christian Friedrich Henrici, dit Picander, qui n'avait pas seulement rédigé le texte de la cantate de louanges, mais avait également aidé Bach un an plus tard à arranger l'œuvre (sous le titre *Verjaget, zerstreuet, zerrüttet ihr Sterne* BWV 249b) pour l'anniversaire du comte Joachim Friedrich von Flemming, gouverneur de Leipzig et commandant de la Pleissenburg. Par expérience, il était plus facile de composer de nouveaux récitatifs que de les doter d'un nouveau texte, si bien qu'il faut estimer que les récitatifs originaux de la cantate profane ont été perdus, alors qu'une reconstruction des arias et chœurs est possible sur la base de l'*Oratorio de Pâques*.<sup>1</sup>

Dans la version sacrée, le drame musical repose sur l'apparition de personnages bibliques, Pierre, Jean, Marie, mère de Jacques, et Marie Madeleine, participant à l'action qui s'inspire de l'évangile selon saint Luc 24,1–13 : le poète raconte comment Pierre et Jean courent au tombeau où ils rencontrent les saintes femmes, Marie Madeleine et Marie, mère de Jacques, qui veulent embaumer le corps du Christ. Mais un ange leur a déjà rapporté la résurrection du Christ et seul le suaire rappelle son existence terrestre. Dans une métaphore typiquement baroque, Pierre tire du suaire l'espoir que sa mort elle aussi ne sera qu'un sommeil dont il se réveillera pour entrer dans la vie éternelle, alors que les saintes femmes expriment par allusion au Cantique des Cantiques le désir ardent du Christ qu'elles aiment de toute leur âme, surtout Marie Madeleine dans l'aria « *Saget, saget mir geschwinde* » (« Dites, dites-moi prestement »). C'est Jean qui déclare avec certitude que Jésus vit et conduit ainsi au chœur final proclamant la louange de Dieu.

Avec ses onze mouvements dont ne fait partie, contrairement aux habitudes de Bach, aucun mouvement de choral, l'œuvre n'est pas plus grande dans son étendue que les plus grandes des cantates d'église écrites à Leipzig.<sup>2</sup> L'introduction est constituée de deux mouvements d'une œuvre instrumentale qui nous sont parvenus séparément. Une reconstruction de l'œuvre ayant servi de point de départ comme concerto en trois mouvements ne pose pas de problèmes si l'on y ajoute le duo pour ténor et basse qui suit.<sup>3</sup> Il faut cependant remarquer qu'une succession de trois mouvements à trois temps serait sans parallèle dans l'œuvre de Bach, d'autant plus que les mouvements 1 et 3 sont tout à fait semblables dans leur état d'âme et leur caractère. Les mouvements suivants regroupés comme troisième mouvement sont construits par paire, les récitatifs paraphrasant sous forme de dialogue l'action biblique pascale et les arias personnalisant le message. Le chœur final en deux parties reprend dans sa deuxième partie la thématique de fanfare et la mesure à trois temps des mouvements d'introduction.

Contrairement à la première impression qu'il donne, l'*Oratorio de Pâques* ne constitue pas une solution à un embarras quelconque, mais une de ces œuvres que Johann Sebastian aimait personnellement et qu'il essaya toujours d'actualiser. La haute place qu'il occupait comme morceau de répertoire est attestée au mieux par le fait que Bach mit lui-même au propre la partition vers 1738, peu de temps après avoir mis au propre la partition de révision de la *Passion selon saint Matthieu* et à peu près en même temps que la nouvelle version restée inachevée de la *Passion selon saint Jean*. C'est seulement dans cette version qu'est attestée l'appellation « oratorio », mais qu'en même temps, Bach renonça curieusement à inscrire les noms des personnages dans la partition. Par ailleurs le fait que l'action soit empruntée mot pour mot à la Bible ou qu'elle soit librement mise en vers comme ici ne joue aucun rôle dans l'appellation « oratorio » du point de vue du XVIII<sup>e</sup> siècle.

À l'occasion du processus de révision, Bach entreprit de nombreux changements, mais seuls les quatre mentionnés ci-après sont d'importance :

1. Dans le 1<sup>er</sup> mouvement, la mesure 163 a été rajoutée pour aplani le déroulement harmonique.
2. Le solo instrumental du mouvement en *adagio* (n° 2) est confié à la flûte traversière et non plus au hautbois.
3. Dans l'aria d'alto « *Saget, saget mir geschwinde* » (9<sup>e</sup> mouvement), la position du texte par rapport aux notes a été améliorée dans la partie vocale et cinq mesures ont été rajoutées à la fin en faveur de la proportion.
4. Le hautbois d'amour remplace à présent le hautbois régulier dans cet aria.

Comme dans le cas de la révision de la *Passion selon saint Jean* qui fut interrompue, cette révision qui devait aboutir à une nouvelle version remplaçant les stades plus anciens de l'œuvre, fut abandonnée à mi-chemin, Bach ne s'étant jamais donné la peine d'harmoniser exactement le jeu de parties à la nouvelle partition.

La réalisation de la partition mise au propre vers 1738/1739 ne représenta cependant pas le dernier stade de l'histoire compliquée de l'œuvre. Entre 1743 et 1746, Bach soumit l'œuvre à une nouvelle révision en mettant complètement à exécution le remplacement du hautbois par la flûte traversière comme il l'avait fait dans le 2<sup>e</sup> mouvement en 1738, en changeant la position du texte de la partie de soprano par rapport aux notes dans le 5<sup>e</sup> mouvement et en augmentant le duo « *Kommt, eilet und laufet* »<sup>4</sup> (« Venez, hâtez-vous et courez ») de deux parties vocales, ce qui constitue l'intervention la plus importante. Cette extension a manifestement des motifs purement musicaux, car la dramaturgie de l'œuvre n'est pas amé-

<sup>1</sup> Des tentatives de reconstruction de l'œuvre ont été faites par Friedrich Smend (Leipzig, 1943) et par Paul Brainard dans le cadre de la NBA (vol. II/7).

<sup>2</sup> On peut faire, par exemple, la comparaison avec les cantates BWV 20 *O Ewigkeit, du Donnerwort* ou BWV 21 *Ich hatte viel Bekümmernis*.

<sup>3</sup> Voir l'arrangement de Diethard Hellmann : J. S. Bach, *Concerto en ut majeur* d'après BWV 249, Stuttgarter Bach-Ausgaben, Ser. C, Supplément. Rekonstruktionen und Vervollständigungen von Werken Johann Sebastian Bachs, Stuttgart, 1994.

<sup>4</sup> La version la plus ancienne des voix contient le texte peu convaincant « *Kommt, gehet und eilet* » (« Venez, allez et hâtez-vous ») qui fut changé en « *Kommt, eilet und laufet* » vraisemblablement dès avant la première exécution.

liorée par la transformation du duo en chœur. Il faut dire que Bach, depuis la révision de 1738, ne considérait plus l'attribution de voix particulières aux personnages bibliques ( soprano = Marie, mère de Jacob, alto = Marie Madeleine, ténor = Pierre, basse = Jean) comme favorisant la compréhension.

En raison du processus de révision qui se déroula en plusieurs fois, l'état des sources est extrêmement complexe : la mise au propre de la partition est, comme il a déjà été mentionné, d'à peu près quinze ans plus récente qu'une grande partie du matériel d'exécution. Il faut admettre que Bach a utilisé la partition conceptuelle de la musique de louanges lors de l'exécution à Pâques 1725 en y rajoutant les nouvelles paroles et que les récitatifs sacrés étaient notés sur des feuilles rajoutées. On peut penser que la nouvelle version du 7<sup>e</sup> mouvement qui aurait nécessité une troisième inscription de paroles en plus des deux autres déjà présentes a poussé Bach à rédiger une nouvelle partition. La mise au propre de la partition est une des plus belles partitions écrites par Bach et va paraître pour la première fois en fac-similé aux Éditions Carus (éditée par Martin Petzoldt). La page de titre du manuscrit porte l'inscription suivante : *Oratorium / Festo Paschali / a / 4 Voci / 3 Trombe / Tamburi / 2 Hautbois / 2 Violini / Viola / Bassono / e / Continuo / di Joh: Seb: Bach.* Les flûtes traversières de la variante de distribution des 2<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> mouvements ainsi que les flûtes à bec jouant colla parte du 7<sup>e</sup> n'y sont pas mentionnées.

Les parties conservées attestent quatre stades différents dans l'histoire de l'œuvre et de son interprétation :

1. Le plus ancien niveau des sources, celui de 1725, contient un jeu complet de parties dont les parties instrumentales (à l'exception de la partie de continuo qui dut être réécrite en raison des modifications dans les récitatifs) doivent avoir été reprises de la musique de louanges de Weissenfels. On peut en effet remarquer que les parties de flûtes à bec du 7<sup>e</sup> mouvement ont été inscrites dans la partie de hautbois et, donc, que les parties de Flauto I / Oboe I et Flauto II / Oboe II ont dû être interprétées par le même instrumentiste, alors que Bach pouvait disposer à Leipzig d'interprètes particuliers pour la flûte à bec et qu'il fit alors régulièrement rédiger des parties pour cet instrument.
2. Lors de la révision ayant eu lieu vers 1738, de nouvelles copies des deux parties de violons furent rédigées ainsi qu'une nouvelle partie de basson. L'indication « pizzicato » au 4<sup>e</sup> mouvement laisse supposer que cette partie s'adressait en même temps à un violoncelle. On peut donc se demander si le basson joue dans tous les mouvements ou seulement dans ceux où apparaît le hautbois. Bach entreprit une plus grande modification dans la partie originale d'alto en rajoutant en annexe la nouvelle version de la partie centrale du 7<sup>e</sup> mouvement.
3. Pour l'exécution ayant eu lieu dans la première moitié des années 1740, (avec la transformation du duo du 3<sup>e</sup> mouvement en mouvement chorale), Bach réécrit les parties vocales. En même temps, il inscrivit le 2<sup>e</sup> mouvement de sa propre main dans la vieille partie de flûte traversière en plaçant ainsi la variante de distribution inscrite dans la partition de révision.
4. Bach a rédigé dans les dernières années de sa vie une nouvelle partie de *Principale*, probablement en remplacement d'une troisième partie de trompette égarée. Elle atteste une interprétation de l'œuvre le 6 avril 1749 qui fut précédée comme en 1725 d'une exécution de la *Passion selon saint Jean* le vendredi-saint.

La nouvelle édition ici présente redonne pour la première fois comme version de répertoire le texte de la partition mise au propre datant de la fin des années 1730. Celle-ci est dotée de signes d'interprétation d'une inhabituelle précision ; seuls les chiffres de la basse continue ne sont pas marqués dans la partition, ce qui était habituel. Le chiffrage de la partie de continuo de 1725 a été pris en

compte comme importante information concernant la pratique de l'exécution non seulement dans le matériel d'exécution, mais a été aussi inscrit dans la partition. Lorsque les parties d'exécution de 1725 diffèrent de la partition autographe de Bach du point de vue de l'articulation et de la dynamique, la dernière citée a obtenu principiellelement la préférence. La partition originale ne comporte que très peu d'appogiatures. Comme leur exécution était attendue des chanteurs, Bach pouvait renoncer à les noter dans la partition. Les appogiatures qui nous sont parvenues dans les parties ont été reprises dans l'édition comme témoignage de la pratique d'exécution de l'époque. Leur origine est signalée dans l'apparat critique.

Trois annexes ont été jointes à l'édition : la partie centrale primitive de l'aria d'alto « Saget, saget mir geschwinde » permet de redonner l'œuvre dans la version la plus ancienne ainsi que d'étudier le processus de révision intervenant jusque dans la disposition du mouvement. Le 3<sup>e</sup> mouvement est, pour la pratique, donné en alternative dans la version pour chœur datant des années 1743/1746. Enfin les changements dans la déclamation et dans la conduite de la mélodie du 5<sup>e</sup> mouvement sont eux aussi si importants qu'une impression de l'aria dans sa version la plus tardive est de rigueur.

Il faut également insister sur la notation de la deuxième partie du chœur final : alors que les parties sont notées dans une mesure régulière à 3/8, Bach a mis en évidence dans la partition originale la répartition par paire de mesures en notant en grandes mesures où le trait est inscrit en entier seulement toutes les deux mesures. Cette manière de noter que l'on rencontre dans d'autres œuvres du compositeur (par exemple dans la cantate BWV 43) est reprise, mais il est également tenu compte de la numérotation normale des mesures, chaque grande mesure étant comptée pour deux.

L'*Oratorio de Pâques* a été publié d'une manière philologique exemplaire pour son époque pour la première fois en 1874 par Wilhelm Rust dans le volume 21.1 de l'édition de la Société Bach dans la version la plus tardive.<sup>5</sup> Une nouvelle édition d'après les sources fut entreprise en 1962 par Diethard Hellmann (Neuhausen-Stuttgart). Cette édition est remplacée par la présente.<sup>6</sup> L'*Oratorio de Pâques* a été édité en 1977 par Paul Brainard dans le cadre de la Nouvelle Édition Bach (NBA II/7). Dans la NBA, le texte principal est celui de la version la plus tardive (pp. 1–90) ; la version de 1725 est imprimée sans les récitatifs et avec le texte de la source profane de parodie inscrit en dessous des portées (pp. 97–284), mais il n'a pas été tenu compte de la version de la partition autographe.

Leipzig, l'été 2003  
Traduction : Jean Paul Ménière

Ulrich Leisinger

<sup>5</sup> La préface est datée Berlin, septembre 1874 ; apparat critique pp. V–VIII.

<sup>6</sup> Par égard pour la pratique d'exécution, Hellmann redonna d'après le modèle de Rust le 3<sup>e</sup> mouvement dans une version non voulue par Bach avec chœur complet lors du da capo de la partie A, changea le texte dans les 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> mouvements et rajouta un choral final qui, d'après lui, manquait, en utilisant un mouvement de la cantate pour la fête de St-Michel BWV 130.



# Osteroratorium

*Easter Oratorio*

BWV 249

Johann Sebastian Bach  
1685–1750

## 1. Sinfonia

Tromba I in D

Tromba II in D

Tromba III in D

Timpani in d-A

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Fagotto Continuo \*

Basso Continuo

\* Zur Herkunft der Bezifferung siehe Vorwort / For the bass figures see preface.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 40 min.

© 2004 by Carus-Verlag, Stuttgart – 3. Auflage / 3rd Printing 2019 – CV 31.249

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 Ulrich Leisinger  
English version by Henry S. Drinker

15

7 #      6 #      6 #      6      6

24

6      6      6

32

tr

p

6 6 4 3      6      6 4      6      6 4      6 5      6 5      p

41

p

6      6 6      6      6 6      6 5      6 5      #

50

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

67

$\frac{6}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{4}$

75

$\frac{6}{4}$   $\frac{5}{4}$

84

Fg  
Bc

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

92

6 # # 6 # 6 # 5 6 5 6

100

5# 6      5 6      5# 6      5 6      6 5 6      9# 4+ 6

109

6      6      9 8 5+ 5 6 7 9 8 6 5 7

118

127

135

6            6            5  
        6      7  
        8      6  
        6            7  
        7      7            6      #

144

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

152

6      5

6      5

6      5      6      5

160

\*

p

p

6      6      6      6      6      6      6      6

\* Zum nachträglichen Einschub von T. 163 siehe Vorwort / For the later addition of m. 163, see preface.

168

S C

6 6 8 6 5 6

176

C S

6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5

184

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

192

6 5      6

200

S

208

7 #      6 #      6      7      6      6

216

6 6  
3

224

6 6  
4

6 6  
4

6 6  
5

2.

**Adagio**

Oboe I \*      Violino I      Violino II      Viola      Bassono Continuo

8      15      22

*tr.*      *tr.*      *tr.*

*p*      *p*      *p*

*f*      *f*      *f*

*tr.*

$\frac{7}{4}$        $\frac{6}{4}$        $\frac{7\sharp}{5}$       —       $\frac{6}{4\sharp}$       —       $\frac{6}{5}$        $\frac{6}{4}$        $\sharp$

$\frac{7}{4}$        $\frac{7}{4}$        $\frac{7}{2}$

$\frac{7}{4}$        $\frac{7}{4}$        $\frac{7\sharp}{5}$       —       $\frac{6}{4\sharp}$       —       $\frac{6}{5}$        $\frac{7}{4}$        $\sharp$

$\frac{7}{4}$        $\frac{7}{4}$        $\frac{7\sharp}{5}$       —       $\frac{6}{4\sharp}$       —       $\frac{6}{5}$        $\frac{7}{4}$        $\sharp$

$\frac{6}{4}$        $\frac{7\sharp}{5}$       —       $\frac{6}{4}$        $\frac{6}{5}$        $\frac{5}{4}$        $\frac{4}{5}$        $\frac{7}{4}$        $\frac{7}{2}$

\* Spätere Fassung: Traversflöte / Later version: Transverse Flute

\*\* In B 4:

30

7/4      7/4      7      7      7

37

7      7/4      [6]      7      6      6      5

43

5      6      8      5      6/4      7/4      6      7      8      6      7

50

6/5      6/4      5      7/4      4/2      7/5      —      6      #

### 3. Duetto \*

Tromba I in D

Tromba II in D

Tromba III in D

Timpani in d-A

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Basso

Fagotto e Continuo

\* Zur späteren Chorfassung siehe Anhang I, S. 70. / For the later version with chorus see appendix I, p. 70.

16

6 7 6 7 6 7 7<sup>4</sup> 6 6

24

*Kommt, ei - - let und lau - - fet,  
Come, has - - ten and show - us,*

*Kommt, ei - - let und lau - - fet, kommt, ei - -  
Come, has - - ten and show - us, come, has - -*

$\frac{4}{2}$   $\frac{4}{2}$   $\frac{4}{2}$   $\frac{6}{2}$

33

kommt, ei - let und lau -  
come, has - ten and show

- let und lau -  
ten and show

fet, kommt, ei - let und  
us, come, has - ten and

42

fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die Je - sum be - deckt!  
us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the cav - ern where Je - sus has lain.

lau - fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die Je - sum be - deckt!  
show us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the cav - ern where Je - sus has lain.

5      7      8      6      6      #      7      6      8      6      #      #

50

Kommt, ei - - -  
Come, has - - -

Kommt,  
Come,

58

- let und lau - - - fet!  
- ten and show us,

Kommt, ei - - - let und lau - - -  
come, has - - - ten and show - - -

ei - - - let und lau - - fet!  
has - - - ten and show us,

Kommt, ei - - - let und  
come, has - - - ten and

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

5 6 7  
4 6  
6 5  
2 5

66

fet!  
us,

Kommt, ei - let und lau -  
show us,

lau - fet!  
show us,

Kommt, ei - let und lau -  
show us,

6 5 [6] 6 5 6 5 5

74

fet, kommt, ei - let und lau - fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die  
us, come, has - ten and show us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the

fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die  
us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the

6 5 6 5 6 4 3 6 5 6

82

Höh-le, die Je - sum be - deckt; kommt, ei - let und  
cav - ern where Je - sus has lain. Come, has - ten and  
Höh-le, die Je - sum be - deckt; kommt, ei - let und  
cav - ern where Je - sus has lain.

7 6 6 6 7 6

90

lau - fet, ihr flüch - ti-gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die Je - sum be - deckt!  
show us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the cav - ern where Je - sus has lain.

lau - fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die Je - sum be - deckt!  
show us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the cav - ern where Je - sus has lain.

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

97

S G

5 6 6 #

105

4 5 6 5 6 5 6

113

Fine

La Laugh -

La Laugh -

7 6 7 6 7 6 5 6 5 Fine

121

chen und Scher - - - zen be - glei - - - tet die Her - zen,  
ter and glad ness has ban - - - ished our sad - ness,

chen und Scher - - - zen be - glei - tet die Her - zen,  
ter and glad ness has ban - ished our sad - ness, La -  
laugh -

5 7 5 3 7 7 6 4 #

This page contains musical notation for two voices and piano. The vocal parts are in soprano and bass clef. The piano part is in treble and bass clef. The key signature changes between measures 113 and 121. Measure 113 ends with a forte dynamic and a 'Fine'. Measures 121 begin with a piano dynamic and continue with a vocal line. The lyrics are in German and English, referring to 'Scherzen' (jokes) and 'Herzen' (hearts). The 'S' and 'K' graphics are large, stylized letters overlaid on the music, appearing to move across the staves.

129

La  
laugh  
-  
- chen und Scherzen be  
- ter and ness ha  
ba-tet  
- Herzen,  
sad-ness,  
La  
laugh  
-  
- chen und ter and

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

137

Scherzen be - glei - tet die Herzen, La  
glad - ness has ban - ished our sad - ness, laugh  
- - chen und ter and  
- - chen und Scherzen be - glei - tet die Herzen, La  
glad - ness has ban - ished our sad - ness, laugh  
- 6 # 6 6 5 6 # 6 6 # 4 2 6 5 6 6 5

145

Scher-zen be - glei - tet die Her - zen, denn un - ser Heil,  
glad - ness has ban - ished our sad - ness, for our dear Sav -

La - chen und Scher - zen be - glei - tet die Her - zen, denn un - ser Heil,  
laugh - ter and glad - ness has ban - ished our sad - ness, our Sav -

153

un - ser Heil - ist auf - er - weckt.  
iour, our Sav - iour lives a - gain.

un - ser Heil - ist auf - er - weckt.  
iour, our Sav - iour lives a - gain.

Da Capo

## 4. Recitativo

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

O kal-ter Män-ner Sinn! Wo ist die Lie - be hin,  
*O man, thy heart is cold, why does it now with-hold,*  
 die ihr dem Hei-land schul-dig seid?  
*the love thy Sav-iour well de-serves.*

Weib muß euch be-schä-men!  
*Mag - da - len - a came.*

Ach!  
*Yea!*

grüb-tes Grä-me ...  
*full to shame,*

hat mit ge-salz-nen Trä-nen und  
*her faith-ful vig - il keep-ing, with*

... und ban-ges Her-ze - leid hat mit ge-salz-nen Trä-nen und  
*... when she her Sav-iour sought, her faith-ful vig - il keep-ing, with*

die ihr, wie wir, um-sonst ge - macht.  
*to man was thus a les - son taught.*

die ihr, wie wir, um-sonst ge - macht.  
*to man was thus a les - son taught.*

weh-muts-vol-lém Seh-nen ihm ei - ne Sal-bung zu - ge - dacht,  
*sighs and bit - ter weep-ing, to him the fi - nal unc-tion brought,*

weh-muts-vol-lém Seh-nen ihm ei - ne Sal-bung zu - ge - dacht,  
*sighs and bit - ter weep-ing, to him the fi - nal unc-tion brought,*

## 5. Aria\*

Flauto o Violino Solo

Soprano

Continuo

\*\*

6

11

15

19

See - le, dei - ne Spe - ze - rei - en  
Chris-tian myrrh and pre - cious spic - es

sol - len nicht mehr Myr-rhen sein.  
can - not com - fort heart's de - spite.

See - le,  
Chris - tian,

See - le,  
Chris - tian,

\* Spätere Fassung siehe Anhang II, S. 83. / Later version, see Appendix II, p. 83.

\*\* Continuo-Stimme (B) mit Tempobezeichnung: Adagio / The Continuo part (B) bears the tempo marking: Adagio

23

dei - ne Spe - ze - rei - en sol - - len nicht mehr Myr - rhen sein, sol - - -  
myrrh and pre - cious spic - es can - - not com - fort heart's de - spair, can - - -

6 5 2

27

- len nicht mehr Myr - rhen sein. See - le, dei - ne  
- not com - fort heart's de - spair. Chris - tian, myrrh and S - - -  
pre - cious spic - es ca - not

6 7

31

nicht mehr Myr - rhen sein, sol - len nicht mehr Myr - rhen sein.  
com - fort heart's de - spair, can - not com - fort heart's de - spair.

6

35

40

44

See - le, dei - ne Spe - ze -  
Chris-tian, myrrh and pre - cious

48

rei - en sol - len nicht mehr Myr - rhen sein,  
spic - es can - not com - fort heart's de - spair.

See - le, dei - ne Spe - ze -  
Chris-tian, myrrh and pre - cious

51

rei - en, See Chri - tian, See Chri - le, dei - ne Spe - ze -  
spic - es, Chri - tian, myrrh and pre - cious

54

rei - en sol - len nicht mehr Myr - rhen sein,  
spic - es can - not com - fort heart's de - spair.

sol - can -

57

len nicht mehr Myr - rhen sein;  
not com - fort heart's de - spair.

See - le, dei - ne  
Chris-tian, myrrh and

60

Spe - ze - rei - en sol - - - len nicht mehr Myr - rhen sein, sol - len nicht mehr Myr - rhen  
 pre - cious spic - es can - - - not com - fort heart's de - spair, can-not com - fort heart's de -

63

sein.  
 spair.

67

71

74

Fine

77

Denn al - lein,  
Christ our Lord,  
al - lein  
our Lord, \_\_\_\_

Fine 6

81

sich mit Lor - lau - rel crowned  
beer - krän - zen schmük - ken, denn al - lein, al - lein  
ou - Lord

85

sich mit Lor - lau - rel crow  
ber - krän - zen schmük - ken, schik - ket sich, schik - ket sich vor dein Er - all our mis - er - y has

89

quik - end  
ken, schik - ket sich ed, all our mis -

92

vor dein Er - quik - ken.  
- er - y has end - ed.

Denn al - lein,  
Christ our Lord,

96

al - lein  
our Lord,  
sich mit Lor - lau - rel crowned  
beer - kränzen schmük - ken, in glo - ry splen - did, mit Lor - he, crowned

100

beer - kränzen schmük - ken schik - ket sich vor dein Er - quik - en,  
in glo - ry splen - did, all our mis - er - y has end -

104

denn al - lein,  
Christ, our Lor -  
al - lein,  
sich mit Lor -  
lau - rel crowned

107

beer - kränzen schmük - ken schik - ket sich vor dein Er - quik - en,  
in glo - ry splen - did, all our mis - er - y has end -

111

ken, schik - ket sich vor dein Er - quik - ken,  
ed, all our mis - er - y has end - ed.

Da Capo

## 6. Recitativo

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Hier ist die Gruft, ...  
Here is the tomb, ...

... und hier der Stein, ... and here the stone  
der sol - che zu - ge - deckt. which o - ver it was laid.  
Wo a - ber wird mein Hei - land  
But where is then my Sav - iour

6 5| 6 5| 6

4

Er ist vom To - de auf - er - weckt!  
He is a - ris - en from the dead!

W tra-fen ei-nen E - ge - an,  
we have met an - gel - ere  
der hat uns sol - ches kund - ge -  
with joy - ful news for our de -

sein?  
gone?

tan.  
spair.

Hier seh ich mit Ver - gnü - gen,  
See here the shroud that bound him,  
das Schweiß-tuch ab - ge - wick - kelt lie - gen.  
this fold - ed cloth was wrapped a - round him.

7 6 4

## 7. Aria

Musical score for '7. Aria' featuring six staves:

- Flauto dolce I
- Flauto dolce II
- Violino I (with dynamic marking *con sordini*)
- Violino II
- Tenore
- Continuo

The score is in common time (indicated by 'c') and G major (indicated by a 'G' and a sharp sign). The Continuo staff includes a bass clef and a sharp sign. The Tenore staff has a bass clef. The Violin staves have a treble clef.

Large white letters 'C' and 'S' are overlaid on the musical notes across several staves, particularly in the middle section. The letter 'C' is positioned over the Violin I and Violin II staves, and the letter 'S' is positioned over the Flauto dolce I and Flauto dolce II staves. There are also smaller white arrows pointing towards the notes.

Measure numbers 4, 5, 6, and 7 are indicated above the staves. Measure 7 includes a key signature change from G major to F# major (one sharp).

10

13

Sanf  
Sweet

To - - des - kum - mer  
death - and gen - gen, nur - ein - Schlum - -

mer, Je-su, durch dein Schweiß-tuch sein.  
ber, Je-sus, thou hast stilled - my - fears.

4 2      7 4      6 4      5 3

6 4      5 3      6 6 6 5 4 2

6 7 6 5 6 5

19

23

26

29

sanf - te \_\_\_\_ soll \_\_\_\_ mein \_\_\_\_ To - - des - kum - mer  
sweet - will - be - my - death - and gen - tle, nur - ein - Schlim -  
slum -

6 6 6 6 6 6 6 6

32

Je - durch dein Schweiß - tuch sein.  
thou hast stilled my fears.

6 6 6

35

38

Ja, das wird mich dort er - fri - schen  
Death will be my lib - er - a - tion,

6 4 7 6 4 3

42

und mein mei-ner  
von bring den Wan - gen tröst - lich - sal -

45

wi - schen, ja, das - wird mich dort er - fri-schen und die Zäh - ren mei - ner Pein von den - Wan-gen  
va - tions. Death will - be my lib - er - a - tion, ease my pain and dry my tears, bring to - pass my

7 6 6 5 5

48

tröst-lich wi-schen, und die Zäh-ren  
sure sal - va - tion, ease my pain and  
mei- ner Pein,  
dry my tears,  
die Zäh-ren mei- ner Pein  
my pain and dry my tears,

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

51

von  
bri - pas -  
lich wi - schen,  
sal - va - tion,  
von den Wan - gen tröst - lich wi - schen.  
bring to pass my sure sal - va - tion.

7 6 7 5 6 6 4 5

55

— — — — —

58

A handwritten musical annotation consisting of large, stylized letters 'ca' and 'S' is overlaid on the music. The letter 'c' is enclosed in a circle, and the letter 'a' has an arrow pointing to it. The letter 'S' is positioned above the final measure of the first system.

61

64

2 4 2 4 6 5

67

Sanf - te — soll — mein — To - - des - kum - - mer  
Sweet - will — be — my — death — and gen - - tle,  
nur — ein — Schlum - -  
but — a — slum - -

70

- mer, Je - su, durch dein Schweiß-tuch sein.  
- ber, Je - sus, thou hast stilled — my - fears.

6 7 6 6 4 2

73

Sanf - te — soll — mein — To - - des - kum - - mer  
Sweet - will — be — my — death — and gen - - tle,

6 5

76

nur ein Schlum - mer, nur ein Schlum - ber, but a slum -

6 6 6 6 5      5 6      6

80

mer, Je - ein Schweiß-t - ein, nur ein Schlum -

ber, J - stilled m - but a slum -

6      7 5 6      6 6 6

83

mer, Je - su, durch dein Schweiß-tuch sein. - ber, Je - sus, thou hast stilled my - fears.

4      2

86

$\begin{matrix} 7/4 \\ 4 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix}$

89

92

95

$\begin{matrix} 4 \\ 2 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 7 \\ 4 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$   $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$

## 8. Recitativo

Soprano      Alto      Continuo

In - des - sen seuf - zen wir mit bren-nen-der Be-gier:  
 And so we sob and sigh and pray to God on high:

In - des - sen seuf - zen wir mit bren-nen-der Be-gier:  
 And so we sob and sigh and pray to God on high:

In - des - sen seuf - zen wir mit bren-nen-der Be-gier:  
 And so we sob and sigh and pray to God on high:

**Arioso**

Ach! Ach! Könnt es doch nur bald ge - sche-hen, könnt es doch nur bald ge - sche-hen, den  
 Ah! Lord! come thou soon to us we pray thee, come thou soon to us we pray thee, do

Ach! Ach! Könnt es doch nur bald ge - sche-hen, könnt es doch nur bald ge - sche-hen, den  
 Ah! Lord! come thou soon to us we pray thee, come thou soon to us we

Hei - land selbst zu se - hen! Ach! Ach!  
 not - thou long de-lay thee! Ah! Ah!

sche-hen, den Hei - land se - hen! Ach! Ach!  
 pray thee, do not - thou long de-lay thee! Ah! Ah!

Kön - och nur bald ge - sche - hen, könnt es doch nur bald ge -  
 on - soon to us we pray thee, come thou soon to us we

doch nur bald ge - sche - hen, könnt es doch nur bald ge -  
 soon to us we pray thee, come thou soon to us we

sche-hen, den Hei - land selbst zu se - hen, den Hei - land selbst zu se - hen!  
 pray thee, do not - thou long de-lay thee, do not - thou long de-lay thee!

Hei - land selbst zu se - hen, den Hei - land selbst zu se - hen!  
 not - thou long de-lay thee, do not - thou long de-lay thee!

## 9. Aria

Oboe d'amore

Violino I

Violino II

Viola

Alto \*

Continuo

The score consists of six staves. The top three staves (Oboe d'amore, Violino I, Violino II) play eighth-note patterns. The Viola staff has a bass clef and includes eighth-note and sixteenth-note patterns. The Alto staff is mostly blank with a few short dashes. The Continuo staff at the bottom provides harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns. Overlaid on the score are several large white arrows and a circle, which highlight specific musical elements: a circle encloses the first note of the Continuo staff; a large arrow points from the Alto staff up towards the Violin II staff; another large arrow points from the Continuo staff up towards the Violin II staff; and a third large arrow points from the Continuo staff down towards the Alto staff.

\* Zur originalen Auszierung der Singstimme siehe den Kritischen Bericht.  
For the original embellishment of the voice part, see the Critical Report.

10

13

Sa - get,  
Tell me

get mir ge-schwin-de, sa - get, wo ich Je - sum fin - de, wel - chen  
me, quick - ly hear me, how may I have Je - sus near me, he - of -

7 7

16

mei - ne See - le liebt!  
all my joys the best.

19

Sa - get, sa - - - - get mir ge - schwin-de, sa - get, wo ich Je - sum  
Tell me, tell me, quickly hear me, how may I have Je - sus -

22

fin - de mein - e See liebt. Sa - get, sa - get mir ge-schwin-de,  
near my joys tell me, quickly hear me,

25

sa - get, wo ich Je - sum fin - de, wo ich Je - sum fin - de, wo ich Je - sum  
how may I have Je - sus near me, how have Je - sus near me, how have Je - sus

28

fin - de, sa - get, wo ich Je - sum fin - de, wel - chen mei - ne\_ See - le\_ liebt, wel - chen  
near me, how may I have Je sus near me, he of all my joys the best, he of

31

mei - ne a - get, wo ich Je - sum fin - de, wel - chen mei - ne\_ See -  
all my may I have Je sus near me, he of all my joys

34

le liebt!  
the best.

38

41

44

47

Komm doch, komm, um-fas-se mich, denn mein Herz ist oh-ne  
Come, my Sav-iour, greet thou me, I am lost not hav-ing

Fine

50

dich ganz ver-wai-set ly, und be-trübt, sore dis-tressed, ganz ver-wai-set und be-sad and lone-ly, sore dis-

53

träbt. Komm doch und um-fas-se mich, denn mein Herz ist oh-ne dich ganz ver-wai-set und be-tressed. Come, my Sav-iour, greet thou me, I am lost not hav-ing dich, sad and lone-ly, sore dis-

\* Zur älteren Fassung siehe Anhang III, S. 89.  
For the earlier version, see Appendix III, p. 89.

56

träbt.  
tressed.

Sa - get,  
Tell me,

60

sa - go - win-de,  
tell me,

sa - get, wo ich Je - sum fin - de,  
how may I have Je - sus near me,

wel-chen mei - ne See - le -  
he of all my joys the -

63

liebt, mein-e See - le - liebt!  
best, all my joys the best.

Komm doch und um - fas - se mich,  
Come thou Sav - iour, greet thou me,

um-fas - se mich,  
ah greet thou me,

denn mein  
I am

66

Herz ist oh - ne dich ganz  
lost not hav - ing thee, sad  
ver - wai - set und be-trübt, ganz  
and lone - ly, sore dis-tressed, sad  
ver - wai-set  
und be -  
sore dis -

69

trübt,  
tressed, ganz ver-wai-set und  
sad and lone-ly, mein Herz  
t, I am lo -  
oh - ne dich ganz ver-wai-set  
with-out th - sad and lone-ly,  
und be - trübt.  
sore dis - tressed.

*Da Capo*

### 10. Recit

Basso  
Continuo

er - freut,  
re - joyce;  
daß un - ser Je - sus wie - der  
our bles - sed Je - sus lives a -

3

lebt,  
gain,  
und un - ser Herz,  
our hearts are glad,  
so erst in  
which were but  
Trau- rig - keit zer - flos - sen und ge - schwebt, ver - gißt den Schmerz und  
now op - pressed and filled with woe and pain,  
be no more sad;  
re -

6

sinnt auf  
joyce in  
Freu - den - lie - der,  
glad \_\_\_\_ thanks-giv - ing,  
denn un - ser  
for Christ the  
Hei - land  
Lord  
le - bet  
a - gain  
is  
wie - der.  
liv - ing.

## 11. Chorus

A musical score for the 11th Chorus, featuring ten staves of music. The instruments listed from top to bottom are: Tromba I in D, Tromba II in D, Tromba III in D, Timpani in d-A, Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Fagotto Continuo. The score includes large, stylized letters 'G', 'A', 'X', 'U', and 'S' overlaid on the music, particularly on the staves for Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, and Viola.

The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) have fermatas at the end of the measure. The Fagotto Continuo part has a grace note pattern at the end of the measure.

5

*Preis und  
Thanks and*

*Preis und  
Thanks and*

*Preis und  
Thanks and*

*Preis und Dank, \_\_\_\_\_ praise, \_\_\_\_\_ thanks and*

55

10

Dank blei - be, \_ joy - ful, dein Lob - ge - sang, thee we - raise, blei - - - - - be, \_ Herr, \_ ful, \_ Lord, \_

Dank praise blei - be, \_ Herr, \_ joy - ful, \_ Lord, \_ to \_ Lob - ge - sang, \_ thee we - raise, blei - - - - - be, \_ blei - be, \_ ful, \_ joy - ful,

Dank praise blei - - - be, Herr, dein Lob - ge - sang, \_ joy - - - ful, Lord, to thee we raise, blei - - - - - be, \_ blei - be, \_ ful, \_ joy - ful,

Dank, praise, Preis thanks und Dank praise blei-be, joy - ful,

15

Herr, dein Lob - ge - sang.  
Lord, to thee we raise.

Herr, dein Lob - ge - sang.  
Lord, to thee we raise.

Herr, dein Lob - ge - sang.  
Lord, to thee we raise.

20

A musical score page featuring six staves of music. The first three staves are in G clef, the next two in F clef, and the last one in bass clef. The key signature changes from no sharps or flats to one sharp (F#) across the staves. Large, stylized letters spelling "GOSPEL" are superimposed on the music. The letter "G" is on the first staff, "O" is on the second, "S" is on the third, "P" is on the fourth, "E" is on the fifth, and "L" is on the sixth. The music consists of various note heads and stems, with some slurs and rests.

Preis und  
Thanks and

25

Preis und Dank  
Thanks and praise

und  
and

blei-be,- Herr, dein Lob - ge - sang,  
joy - ful, Lord, to thee we raise,  
blei - - -  
joy - - -

Preis und Dank  
Thanks and praise

Dank, \_\_\_\_\_ Preis und Dank  
praise, \_\_\_\_\_ thanks and praise  
blei - - - be, Herr, dein Lob-ge-sang,  
joy - - - ful, Lord, to thee we raise,  
blei - - -  
joy - - -

Preis und Dank  
Thanks and praise

blei-be, Herr, dein Lob - ge - sang,  
joy - ful, Lord, to thee we raise,  
Preis und  
thanks and

Dank \_\_\_\_\_  
praise \_\_\_\_\_

Bassoon part (Bassoon 1 and Bassoon 2)

30

Herr,  
Lord,  
dein Lob - ge - sang. Höll' und Teu - fel sind be - zwun - gen, ih - re  
to thee we raise. Hell and Sa - tan are con - found - ed, their de -  
- - be, - Herr, \_\_\_\_\_ dein Lob - ge - sang. Höll' und Teu - fel sind be - zwun - gen, ih - re -  
- - ful, - Lord, \_\_\_\_\_ to \_\_\_ thee we raise. Hell and Sa - tan are con - found - ed, their de -  
- be, blei - be, Herr, dein Lob - ge - sang. Höll' und Teu - fel sind be - zwun - gen, ih - re -  
- ful, joy - ful, Lord, to \_\_\_ thee we raise. Hell and Sa - tan are con - found - ed, their de -  
blei - be, Herr, dein Lob - ge - sang. Höll' und Teu - fel sind be - zwun - gen,  
joy - ful, Lord, to \_\_\_ thee we raise. Hell and Sa - tan are con - found - ed,

35

Pfor - vi - ind zer - stö - Jauch - zet, ihr er - lö - sten Zun - gen, daß man es im Him-mel -  
vi - ces we de - fy; songs of tri - umph we have sound - ed, reach - ing up to heav-en -

Pfor - ten sind zer - stört. Jauch - zet, ihr er - lö - sten Zun - gen, daß man es im Him-mel -  
vi - ces we de - fy; songs of tri - umph we have sound - ed, reach - ing up to heav-en -

Pfor - ten sind zer - stört. Jauch - zet, ihr er - lö - sten Zun - gen, daß man es im Him-mel -  
vi - ces we de - fy; songs of tri - umph we have sound - ed, reach - ing up to heav-en -

Höll' und Teu - fel sind be - zwun - gen, ih - re Pfor - ten sind zer -  
Hell and Sa - tan are con - found - ed, their de - vi - ces we de -

40

höl.  
high.

Höll'  
Hell

hört.  
high.

Höll' und Teu - fel sind be - zwun - gen, ih - re Pfor - ten sind zer -

Sa - tan are con - found - ed, their de - vi - ces we de -

hört.  
high.

Höll' und Teu - fel sind be - zwun - gen, ih - re Pfor - ten sind zer -

Sa - tan are con - found - ed, their de - vi - ces we de -

stört.  
fy.

Höll' und Teu - fel sind be - zwun - gen, ih - re Pfor - ten sind zer -

and Sa - tan are con - found - ed, their de - vi - ces we de -

Bass clef staff:

44

stört.  
fy;

Jauch-zet, — ihr — er — lö — sten — Zun — gen, daß man es im Him — mel

stört.  
fy;

Jauch-zet, — ihr — er — lö — sten — Zun — gen, daß man es im Him — mel

stört.  
fy;

Jauch-zet, — ihr — er — lö — sten — Zun — gen, daß man es im Him — mel

stört.  
fy;

Jauch-zet, — ihr — er — lö — sten — Zun — gen, daß man es im Him — mel

3



54

Er - öff - net, ihr Him - - mel, die präch - -  
 In glo - ry thru heav - - en's mag - ni - -  
 Er - öff - net, ihr Him - - mel, die präch - - gen, er -  
 In glo - ry thru heav - - en's mag - ni - fi - cent arch - - gen, er - öff - - net, ihr  
 Him - - mel, die präch - - gen, er -öff - - net, ihr  
 heav - - en's mag - ni - fi - cent arch - - es, in glo - - ry thru  
 präch - - gen, Bo - - - - - gen, die präch - - - - ti - gen Bo - - -  
 ni - fi - cent arch - - - - - es, mag - ni - - - - fi - cent arch - - -

62

The musical score consists of four staves of music. The top two staves are in G clef, and the bottom two are in F# clef. The music is in common time. Large white letters are overlaid on the notes: 'JESUS' is positioned above the middle two staves, and 'BÖGEN' is positioned below the bottom two staves. The lyrics are written in a mix of German and English, with some words in italics.

gen, der Lö - we von  
es, the li - on of

öff - - - - net, ihr Him - - - mel, die präch - ti - gen Bo - gen, der Lö - we von  
glo - - - - ry thru heav - en's mag - ni - fi - cent arch - es, the li - on of

Him - - - - mel, ihr Him - - - mel, die präch - - - ti - gen Bo - gen, der Lö - we von  
heav - - - - en's, thru heav - en's mag - ni - fi - cent arch - es, the li - on of

gen, die präch - ti - gen Bo - - - gen,  
es, mag - ni - fi - cent arch - - - es,

Bassoon part:

70

Ju - ömmt sie - ge - zo - gen, der  
Ju - dah vic - to - ri - ous march - es, the

Ju - da kommt sie - gend ge - zo - gen, der Lö -  
Ju - dah vic - to - ri - ous march - es, the li -

der Lö - we von Ju - da kommt sie - gend ge -  
the Lö - on of Ju - dah vic - to - ri - ous

76

Lili von Ju - mt sie-gend ge - zo - gen, der Lö - we von Ju - da kömmt sie - gend ge - zo - gen!  
li - on of Ju - e - to - ri - ous march-es, the li - on of Ju - dah to vic - to - ry march-es!

- - - - - we, der Lö - we von Ju - da kömmt sie-gend ge - zo - gen!  
on, the li - on of Ju - dah to vic - to - ry march-es!

- - - - - we, der Lö - we von Ju - da kömmt sie-gend ge - zo - gen!  
on, the li - on of Ju - dah to vic - to - ry march-es!

zo march - - - - - gen, kömmt sie - - - - - gend ge - zo - gen!  
march es, to vic - - - - - to - ry march-es!

Fine

## Anhänge I-III

---



# Anhang I

## 3. Coro – Späteste Fassung von Satz 3

Music score for the final version of the third movement of the Choral.

The score consists of 12 staves:

- Tromba I in D
- Tromba II in D
- Tromba III in D
- Timpani in d-A
- Oboe I
- Oboe II
- Violino I
- Violino II
- Viola
- Soprano
- Alto
- Tenore
- Basso
- Fagotto e Continuo

The score is in common time (indicated by '8'). The key signature changes between G major (no sharps or flats) and A major (one sharp). Dynamics are indicated by 'p' (piano) and 'f' (fortissimo).

Large white musical notes are overlaid on the score, including a large 'G' and 'A' on the violins, a large 'C' on the violins, a large 'S' on the oboes, and a large 'F' on the bassoon.

8

5 8  
6 7  
5  
6 5

16

6 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 6 5

24

Kommt, ei - let  
Come, has - - - ten and show \_\_\_\_\_

und lau-fet, kommt, ei - - - let und lau - -  
and show us, come, has - - - ten and show \_\_\_\_\_

Kommt, ei - let und lau - - fet, kommt, ei - -  
Come, has - - - ten and show us, come, has - -

Kommt, ei - let und lau - - - fet, kommt, ei - let und  
Come, has - - - ten and show us, come, has - - - ten and

Kommt, ei - let und lau - - - fet, kommt, ei - let und  
Come, has - - - ten and show \_\_\_\_\_ us, come, has - - ten and

32

The musical score consists of six staves. The top three staves are in common time (indicated by a 'C') and have a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in common time and have a key signature of two sharps (G#). The vocal parts are written in soprano, alto, tenor, and bass clefs. The lyrics are in German, with some words underlined. Large white letters are overlaid on the music: 'S' is positioned above the treble clef staff, 'A' is on the second staff, and 'C' is on the third staff. The lyrics are:

- fe  
 us, ko  
 - let und lau -  
 - - - ten and show -  
 - - - let und lau -  
 - - - ten and show -  
 - - - fet, kommt, ei -  
 show us, come, has -  
 - - - let und lau -  
 - - - ten and show -  
 - - - fet, kommt, ei -  
 us, come, has -  
 - - - let und lau -  
 - - - ten and show -  
 - - - fet, kommt, ei -  
 us, come, has -  
 - - - let und lau -  
 - - - ten and show -

Time signatures at the bottom of the page: 4/2, 6/5, 5/5, 5/5, 6/5.

40

fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die  
 us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the dav - ern where  
 fet, kommt, ei - let und lau - fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die  
 us, come, has - ten and show us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the dav - ern where  
 lau - - fet, ihr flüch - ti - gen Fü - - - - be, er - rei - chet die Höh - le, die  
 show \_\_\_\_\_ us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the dav - ern where  
 lau - - fet, ihr flüch - - - - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die  
 show \_\_\_\_\_ us, in ea - - - - ger de - vo - tion, the way to the dav - ern where

6 5                    5                    7 δ         6 4                    6                    #                    7 6 δ

47

Je - su -  
Jesus has  
deckt!  
*lain.*

Je-sum be - deckt!  
Jesus has lain.

Je-sum be - deckt!  
Jesus has lain.

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

55

*S*

*C*

*A*

*H*

Kommt, ei - let und lau - fet,  
*Come, has - ten and show us,*      kommt,  
*come,*

Kommt, ei - let und lau - fet,  
*Come, has - ten and show us,*

Kommt, ei - - - let und lau - - - fet,  
*Come, has - - - ten and show \_\_\_\_\_ us,*

Kommt, ei - - - let und lau - - - fet,  
*Come, has - - - ten and show us,*

6                    #                    ♫                    6                    4                    6                    5

63

**EUS**

**A**

ei - let lau - fet,  
has - ten show - us,

kommt, ei - let und lau -  
come, has - ren and show -

kommt, ei - - - let und lau - fet,  
come, has - - - ten and show us,

kommt, ei - let und lau - fet,  
come, has - ten and show us,

kommt, ei - let und lau - fet,  
come, has - ten and show us,

kommt, come,

6 5 6 5 6 5 [6] 6 5

71

fet, kommt, ei - let und lau - fet, ihr  
 us, come, has - ten and show us, in  
 lau - fet, ihr  
 show us, in

ei - let und lau - fet, kommt, ei - let und lau - fet, ihr flüch - ti - gen  
 has - ten and show us, come, has - ten and show us, in ea - ger de -

ei - let und lau - fet, kommt, ei - let und lau - fet, ihr flüch -  
 has - ten and show us, come, has - ten and show us, in ea -

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

79

JESUS

A

flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die Je - sum be - deckt; kommt, ei - let und lau - fet,  
ea - ger de - vo - tion, the way to the cav - ern where Je - sus has lain. Come, has - ten and show us,

Fü - - - - - ße, er - rei - chet die Höh - le, die Je - sum be - deckt; kommt, ei - let, kommt,  
vo - - - - - tion, the way to the cav - ern where Je - sus has lain. Come, has - ten, come,

- ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die Je - sum be - deckt; kommt, ei - let  
- ger de - vo - tion, the way to the cav - ern where Je - sus has lain. Come, has - ten

5            6            7 6 6            6

87

and lau-fet  
d show us  
kommt, ei - let und lau - - - fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die  
come, has - ten and show us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the cav - ern where  
ei - let und lau - fet, kommt, ei - let und lau - fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die  
has - ten and show us, come, has - ten and show us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the cav - ern where  
und lau - fet, kommt, ei - let und lau - fet, ihr flüch - ti - gen Fü - ße, er - rei - chet die Höh - le, die  
and show us, come, has - ten and show us, in ea - ger de - vo - tion, the way to the cav - ern where

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

95

*Je-sum  
Je-sus*

*Je-sum be - deckt!  
Je-sus has lain.*

*Je-sum be - deckt!  
Je-sus has lain.*

*Je-sum be - deckt!  
Je-sus has lain.*

5

103

6      6      4  
2      5      6      6  
5      5      6

112

6      7      6      7      6      7  
5      6      5      6      5      6  
7 5      6      5      6      5      6  
Fine

\* Auf den Chorsatz folgen unverändert die Takte 120–160 aus Satz 3 (Duetto Tenore/Basso; S. 24–26), worauf der Chor wiederholt wird (S. 70–82)./  
Bars 120–160 from movement 3 (Duetto Tenor/Bass, pp. 24–26) follow; then the chorus is to be repeated (pp. 70–82).

## Anhang II

## 5. Aria – Späteste Fassung

**Adagio**

Flauto o  
Violino Solo

Soprano

Vn, Vne: *pizz.*

Continuo

6

11

15

19

See - le, dei - ne Spe - ze - rei - en  
*Chris-tian myrrh and pre - cious spic - es*

sol - len nicht mehr Myr-rhen sein.  
*can - not com - fort heart's de - spair.*

See - le,  
*Chris - tian,*

See - le,  
*Chris - tian,*

23

dei - ne Spe - ze - rei - en sol - - - len nicht mehr Myr - rhen sein, sol - - -  
myrr and pre - cious spic - es can - - - not com - fort heart's de - spair, can - - -

6 5 2

4+

27

- len nicht mehr Myr - rhen sein.  
- not com - fort heart's de - spair.

See - le, dei - ne  
Chris - tian, myrrh and  
spe - zious spic - es  
sol - len  
can - not

6 7 #

# 7 5

7 #

31

nicht mehr com - fort Myr - rhen sein, sol - len nicht mehr Myr - rhen sein.  
com - fort Myr - heart's de - spair, can - not com - fort heart's de - spair.

6

35

tr

40

44

See - le, dei - ne Spe - ze -  
Chris-tian, myrrh and pre - cious

48

rei - en sol - len nicht mehr  
spic - es can - not com - fort

Myr - rhen sein,  
heart's de - spair.

See - le, dei - ne Spe - ze -  
Chris-tian, myrrh an pre - cious

51

rei - en,  
spic - es,

See -  
Chris -

See - le,  
- tian,  
See - Chris -

See - le, dei - ne Spe - ze -  
Chris-tian, myrrh and pre - cious

54

rei - en sol - - - len nicht mehr Myr-rhen sein,  
spic - es can - - - not com - fort heart's de - spair,

sol - - -

57

- len nicht mehr Myr - rhen sein;  
- not com - fort heart's de - spair.

See - le, dei - ne  
Chris - tian, myrrh and

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff begins at measure 63 in G major (two sharps) and the bottom staff begins at measure 67 in G major (two sharps). The score includes lyrics "sein." and "spair." in both German and French. Large, stylized letters 'C', 'A', 'R', 'I', and 'S' are overlaid on the music, with 'C' appearing in measures 63-67, 'A' in measures 67-71, 'R' in measures 71-75, 'I' in measures 75-79, and 'S' in measures 79-83.

Musical score for piano, page 10, measures 74-75. The score consists of three staves. The top staff is in treble clef, G major (two sharps), and common time. It contains six measures of sixteenth-note patterns with grace notes and slurs. The middle staff is also in treble clef, G major, and common time, and it contains three measures of rests. The bottom staff is in bass clef, G major, and common time, and it contains two measures of eighth-note patterns.



96

100

104

107

111

Da Capo

## Anhang III

### 9. Aria – Ältere Fassung des Mittelteils

48

Komm doch, komm, um-fas - se mich, denn mein Herz ist oh - ne dich ganz ver - wai - set  
Come, my Sav - iour, greet thou me, I am lost not hav - ing thee, sad and lone - ly,

51

dis - tressed

ganz ver-wai - set und be - trübt; komm doch, komm, um - fas - se  
sad and lone - ly, sore dis - tressed, come, my — Sav - iour, greet thou

54

mich, denn mein Herz ist oh - ne dich ganz ver - wai - set und be -  
me, I am lost not hav - ing thee, sad and lone - ly, sore dis -

56

*trübt.  
tressed.*

59

*get,  
sa - get mir geschwin-de,*

*tell me, quickly hear me,*

*sa - get, how may I have Je - sus*

62

*fin - de,  
near me,*

*wel-chen mei - ne See - le \_\_ liebt,*

*he of all my joys the \_\_ best,*

*mei-ne See - - - le \_\_  
all my joys the \_\_*

64

liebt! Komm doch und um - fas - se mich, um-fas - se mich, denn mein Herz ist oh - ne dich ganz ver - best.  
Come, my Sav - iour, greet thou me, ah greet thou me, I am lost not hav - ing thee, sad and

67

wai - set ganz ve - wai - set und be - trübt, ganz ver-wai - set und be -  
lone - ly an ne - ly, sore dis - tressed, sad and lone - ly, sore dis -

70

trübt, mein Herz ist oh - ne dich ganz ver-wai - set und be - trübt.  
tressed, I am lost with - out thee, sad and lone - ly, sore dis - tressed.

Da capo

# Kritischer Bericht

## I. Die Quellen

### A: Reinschriftliche autographe Partitur

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur *Mus. ms. Bach P 34*. Die Partitur besteht aus insgesamt 11 Bogen im Format 35 x 21 cm, die in drei Lagen zu 4, 4 und 3 Bogen hintereinander gelegt sind. Das Wasserzeichen Heraldisches Wappen von Zedwitz zwischen Stegen mit einem kleinen Kursivmonogramm *M* (NBA IX/1, Nr. 48) kommt bei Bach in mehreren Quellen aus den späten 1730er Jahren vor, so in den Partitaurautographen zu den Messen in A BWV 234 und in G BWV 236 und in der Originalpartitur der Cembalokonzerne BWV 1052–1059. Das erste Blatt diente als Titelblatt, die autographe Aufschrift lautet: *Oratorium / Festo Paschatos / a / 4 Voci / 3 Trombe / Tamburi / 2 Hautbois / 2 Violini / Viola / Bassono / e / Continuo / di / Joh: Seb: Bach:.*; die Rückseite blieb nur rastriert. Die erste Notenseite (fol. 1r) weist folgenden, gleichfalls autographen Kopftitel auf: *J. J. Oratorium Festo Paschatos. à 4 Voci. 3 Trombe Tamburi, 2 Hautb. / 2 Violini, Viola, Bassono e Cont.* Die Handschrift zeigt durchweg Reinschriftcharakter, nur die Stimme für die Tromba 3 wurde möglicherweise erst im Zuge der Niederschrift ad hoc neu komponiert. Auffälligerweise weicht dieser Part von der entsprechenden Partie der Sinfonia BWV 249a ab, die durch zahlreiche Handschriften des 18. Jahrhunderts bezeugt ist (siehe hierzu die Diskussion der Quelle **C 1** und **C 2**). Die entsprechende Stimme frühzeitig verloren, dann, warum um 1745 die Stimme P werden musste. Alle Sätze haben halten, so dass über die Bezeichnung des Werks steht der Schluss: *Fine /* Die Handschrift geht auf einen Erbteil von C. P. E. Bach (NV 1790, S. 16) zurück, dessen Erbe C. P. E. Bach wahrscheinlich an, der sie nur das gründende Pasch

### B: 22 Originalstimmen

Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur *Mus. ms. Bach St 355*. Die Stimmen gehören vier Gruppen unterschiedlicher Entstehungszeit an:

1. Die älteste Gruppe umfasst 14 Stimmen aus dem Jahr 1725, von denen 9 der weltlichen Schäfer-Kantate *Entfliehet, entschwindet, entweichet, ihr Sorgen* (aufgeführt am 23. Februar 1725), 5 der wenigen Wochen jüngeren Erstfassung des *Osteroratoriums* (1. April 1725) angehören. Die Datierung wird nicht nur durch das Wasserzeichen Kur-sächsisches Wappen ohne Gegenmarke (NBA IX, Nr. 29) bestätigt, das sich ausschließlich in Kompositionen aus dem Frühjahr 1725 findet, sondern auch durch einen verworfenen Eintrag in der Continuo-Stimme **B 14**, der sich auf die Kantate BWV 6 zum zweiten Ostertag 1725 bezieht. Die Kopiatur übernahm im Wesentlichen Bachs Hauptkopist der ersten Leipziger Jahre, Johann Andreas Kuhnau.

2. Die mittlere Gruppe besteht aus drei Stimmen, die in zeitlicher Nähe zur Anfertigung der reinschriftlichen Partitur entstanden sein müssen,

da sie dasselbe Wasserzeichen wie Quelle **A** aufweisen; aller Wahrscheinlichkeit nach steht hiermit auch die Revision der Stimme **B 11** (Nachtrag des erweiterten Mittelteils von Satz 5) in Verbindung.

3. Stimmengruppe 3 besteht aus vier autographen Vokalstimmen, die Bach in der Mitte der 1740er Jahre anfertigte, als er das Duett Satz 3 dem Chor zuwies und im Mittelteil von Satz 9 die Textunterlegung veränderte. Das Wasserzeichen Gekrönter Doppeladler mit Herzschild und der Gegenmarke *HR* (NBA IX/1, Nr. 59) ist für Leipzig in den Jahren zwischen 1737 und 1766 verbürgt; es tritt bei Bach um 1746 gehäuft auf. Bei dieser Revision wurde Satz 2 autograph in der Flötenstimme **B 4** nachgetragen.

4. Von Nathanael Bammler (vormals als Hauptkopist H bezeichnet) stammt die *Principal*-Stimme, zu der Bach nur die Überschrift beisteuerte. Die Schriftmerkmale und die bei **B 9** inten biographischen Daten verweisen auf das Jahr 1749. Zur **B 9** wurde ein nicht benötigtes rastriertes Blatt aus **B 9** her geschnitten. Mindestens eine ältere handschriftliche Partie muss verloren gegangen sein.

Die Stimmen liegen in einem von C. P. E. Bach beschrifteten Umschlag mit der Titelaufdruck *Fest. Pasch. Ali / di / J. S. Bach*. Die Vorderseite des Umschlags enthält verschiedene Eintragungen von Bibliothekshändlern; die übrigen Seiten sind nur rastriert. Die Zählung der Stimmen in der Neuen Bach-Ausgabe wird trotz geringfügiger Änderung der Stimme **B 18** beibehalten; die Zahlen in ruhiger Kalligraphie verweisen auf die interne Zählung der Stimmen in der Staatsbibliothek zu Berlin.

### Stimmengruppe 1a

#### **B 2** (16) *Clarino 1.* 1 Blatt.

**B 2** (16) *Clarino 2<sup>do</sup>.* 1 Bogen (S. 4 nur rastriert). Die Stimme enthält auf fol. 2r einen ersten, von Bach getilgten Eintrag des zweiten Teils von Satz 11, der irrtümlich Lesarten der Tromba I, II und III vermischt, vielleicht aber auch letztes Relikt einer älteren, von Bach verworfenen Fassung darstellt.

**B 3** (18) *Tamburi.* 1 Bogen (S. 4 nur rastriert). Die Stimme enthält auf Blatt 1v einen getilgten Eintrag des Parts des 1. Clarino zu Satz 11.

**B 4** (19) *Traversière.* 1 Auflagebogen, Seite 4 ursprünglich nur rastriert.

**B 5** (20) *Hautbois Primo.* 2 Einzelbogen (S. 8 nur rastriert). Die Stimme enthält auch die Partie der Blockflöte I (Satz 7).

**B 6** (21) *Hautbois 2<sup>do</sup>.* 2 Einzelbogen (S. 7–8 nur rastriert). Die Stimme enthält auch die Partie der Blockflöte II (Satz 7).

**B 7** (9) *Violino 1<sup>mo</sup>.* 2 Einzelbogen (S. 8 nur rastriert).

**B 8** (11) *Violino 2<sup>do</sup>.* 2 Bogen (S. 7–8 nur rastriert).

**B 9** (13) *Viola.* 2 Einzelbogen (S. 6–8 nur rastriert), das letzte Blatt wurde nachträglich entfernt und für Stimme **B 18** benutzt.

Alle Stimmen sind von Bachs Hauptkopisten Johann Andreas Kuhnau geschrieben und von Johann Sebastian Bach durchgesehen.

### Stimmengruppe 1b

**B 10** (1) *Maria Jacobi* [rechts daneben:] *Soprano.* 1 Bogen (S. 4 nur rastriert).

**B 11** (2) *Maria Magdalena* [rechts daneben:] *Alto.* 1 Bogen (S. 4 ursprünglich nur rastriert). Das Ende von Satz 5 wurde später ausgestrichen und durch eine autographen Neuschrift auf der ursprünglich leeren letzten Seite ersetzt.

- B 12** (3) Petrus [rechts daneben:] Tenore. 1 Bogen.

**B 13** (4) Johannes [rechts daneben:] Basso. 1 Bogen (S. 4 nur rastriert).

**B 14** (22) Continuo (1 Ton tiefer transponiert; autograph bezifert). 2 Bogen. Der 2. Bogen sollte ursprünglich für die Stimme der Oboe I der Kantate BWV 6 verwendet werden, deren Aufführungsmaterial nahezu zeitgleich angefertigt wurde.

## Stimmengruppe 2

An der Herstellung jeder Stimme waren mindestens zwei Schreiber beteiligt, die mehrheitlich namentlich nicht bekannt sind.

- B 15** (10) *Violino.* 1<sup>mo</sup>. 2 Einzelbogen (S. 8 nur rastriert).  
**B 16** (12) *Violino* 2. 1 Bogen. Satz 1 autograph.  
**B 17** (14) *Bassono.* 2 Einzelbogen (Kopftitel: *Komt gehet u. eilet.*). Zugehörig ist auch die autographe Revision von **B 11** (Erweiterung von Satz 4).

## Stimmengruppe 3

- B 18** siehe Stimmengruppe 4  
**B 19 (5)** *Soprano.* 1 Blatt.  
**B 20 (6)** *Alto.* 1 Bogen (S. 4 nur rastriert).  
**B 21 (7)** *Tenore.* 1 Bogen (S. 4 nur rastriert).

**B 22** (8) *Basso.* 1 Blatt.  
Zugehörig: Nachtrag in Stimme **B 4** (Nachtrag von Satz 2, Kopf-

titel: *Traversiere*).

- B 18 (17) Principal.** 1 Blatt. Schreiber: J. N. Bammler, revidiert

Die Stimmen sind nur mäßig gut erhalten und haben, wie ein Vergleich älterer und neuerer Photographien zeigt, zehn Jahre stark unter Tintenfraß gelitten, die Behandlung erforderlich machte.

- C: Zwei Abschriften der Sinfonien**

**C 1** Stimmenabschrift aus dem Besitz von Leopold E. Bach aus dem 18. Jahrhundert. Die Quelle stammt vermutlich nicht aus der Zeit um 1738. Ein Kopisten, der die Partitur des von C. E. Bach aus dem 18. Jahrhundert stammt, ist nicht bekannt.

**C 2** Partitur eines Musikers und Kopisten S. Hering aus Berlin im Jahr 1760. Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur *Mus. ms. Bach P 35*. Die Handschrift besteht aus 5 Bogen im Format 33,5 x 20,5 cm. Die Seiten 18–20 sind rastriert. Die Titelseite lautet: *Partitura / von / Sinfonien. // del Sigl: J. S. Bach // S. Hering*. Die Quelle wurde im 19. Jahrhundert mit dem Originalstimmensatz verglichen, wobei einige Lesartenunterschiede notiert wurden.

Aufgrund der biographischen Gegebenheiten ist eine Abhängigkeit der Quelle von **C 2** von **C 1** wahrscheinlich. Die Quellengruppe **C** unterscheidet sich von **A** und **B** im Wesentlichen durch den Part der Tromba 3, der sich in den Quellen **C 1** und **C 2** im Rhythmus näher an die Pauken anschließt, sowie in Details der Bassfuhrung. Eine Bezifferung findet sich nur in **C 2**; diese ist unabhängig von der Bezifferung der Stimme **B 14** und verhältnismäßig großflächig angelegt. Sie wird daher eher eine nachträgliche aufführungspraktische Ergänzung durch den versierten Berliner Musiker Hering als eine ältere originale Bezifferung sein.

## **II. Zur Bewertung der Quellen**

Wie im Vorwort beschrieben belegt die Neuanfertigung einer reinschriftlichen Partitur in den späten 1730er Jahren, dass dem *Osteroratorium* fortan der Rang eines Repertoirestücks zukommen sollte. Der Neuausgabe liegt daher in erster Linie die autographen Partituren (Quelle A) zu Grunde. Vom Originalstimmensatz werden die zeitnahen Stimmen (Quellengruppe 2) und die späteren Revisionen (Quellengruppe 3) berücksichtigt; die älteren Stimmen (Quellengruppe 1), die eine von Bach verworfene Erstfassung darstellen, wurden nur zum Vergleich herangezogen. Authentische aufführungspraktische Hinweise aus dem Originalstimmensatz (wie die reichere Ausstattung mancher Sätze mit Vorschlagsnoten oder die Generalbassbezeichnung) werden übernommen und ihre Herkunft in den Einzelanmerkungen nachgewiesen. Divergenzen in der Artikulation zwischen den älteren Stimmen und der reinschriftlichen Partitur werden hingegen nicht einzeln nachgewiesen. Bei den transponierenden Stimmen der Trompeten und Pauken wird die klingende Tonhöhe in Klammern mitgeteilt.

III. Zur Edition

Die *Stuttgarter Bach-Ausgaben* verstehen sich als kritisch Ausgaben. Der Notentext wird unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstandes durch einen kritischen Vergleich der erreichbaren Quellen gewonnen. Die redaktionelle Orientierung an den Editionssichtlinien, wie sie für die Denkmäler-Ausgaben und Gesamtausgaben unserer Zeit entwickelt wurden.<sup>2</sup> Instrumentenangaben und Satztitel werden weitestgehend original. 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 ungebräuchlicher Schlüssel – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, können bereits im Notentext durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch Klammern gekennzeichnet werden und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

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

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Bach-Jahrbuch 1996, S. 7–10 (P. Wollny).

<sup>2</sup> Editionsrichtlinien Musik, hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit unter Mitarbeit von Annette Landgraf, Kassel etc. 2000.

