

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Tilge, Höchster, meine Sünden**

nach dem „Stabat Mater“  
von Giovanni Battista Pergolesi  
BWV 1083

für Soli (SA), 2 Violinen, Viola und Basso continuo  
herausgegeben von Diethard Hellmann

Arrangement of the "Stabat Mater"  
by Giovanni Battista Pergolesi  
for soli (SA), 2 violins, viola and basso continuo  
edited by Diethard Hellmann  
English version by Robert Scandrett

Stuttgarter Bach-Ausgaben

Studienpartitur / Study score



---

Carus 35.302/07

# Inhalt

Vorwort / Preface	III
Psalm 51	XI
Satz 1: Versus 1 (Soprano e Alto) Tilge, Höchster, meine Sünden	1
Satz 2: Versus 2 (Soprano) Ist mein Herz in Missetaten	7
Satz 3: Versus 3 (Soprano e Alto) Missetaten, die mich drücken	12
Satz 4: Versus 4 (Alto) Dich erzürnt mein Tun und Lassen	15
Satz 5: Versus 5 und 6 (Soprano e Alto) Wer wird seine Schuld verneinen	20
Satz 6: Versus 7 (Soprano e Alto) Sieh! ich bin in Sünd empfangen	24
Satz 7: Versus 8 (Soprano) Sieh, du willst die Wahrheit haben	27
Satz 8: Versus 9 (Alto) Wasche mich doch rein	33
Satz 9: Versus 10 (Soprano e Alto) Laß mich Freud und Wonne spüren	38
Satz 10: Versus 11 bis 15 (Soprano e Alto) Schau nicht auf meine Sünden	48
Satz 11: Versus 16 (Alto) Öffne Lippen, Mund und Seele	61
Satz 12: Versus 17 und 18 (Soprano e Alto) Denn du willst kein Opfer haben	65
Satz 13: Versus 19 und 20 (Soprano e Alto) Laß dein Zion blühend dauern	71
Satz 14: Amen (Soprano e Alto)	78
Faksimile	86
Kritischer Bericht / Critical Commentary	87

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 35.302), Studienpartitur (Carus 35.302/07),  
Klavierauszug (Carus 35.302/03)  
Chorpartitur (Carus 35.302/05),  
komplettes Orchestermaterial (35.302/19)

The following performance material is available:  
full score (Carus 35.302),  
study score (Carus 35.302/07), vocal score (Carus 35.302/03),  
choral score (Carus 35.302/05),  
complete orchestral material (Carus 35.302/19).

# Vorwort

In einem Brief an Prof. Dr. Hans-Georg Gadamer (Heidelberg) vom 24./25. Juni 1946 schreibt Karl Straube: "Erstaunlich ist, wie der Meister [Bach] die Werke seiner Berufsgenossen für die eigenen Zwecke veränderte... Im Autograph ist eine bemerkenswerte Bearbeitung der Partitur von Pergolesi *Stabat mater* erhalten, eingerichtet für die Gottesdienste der Thomaskirche. Zunächst gab er dem Werk des Italieners an Stelle der altkirchlichen Sequenz eine versifizierte Fassung des 51. Psalmes in deutscher Sprache. Dann veränderte er den Notentext der Singstimmen, indem er größer gehaltene Notenwerte des Originals in reiche Melismen auflöste, um Steigerungen zu erreichen, die er zur Ausdeutung der deutschen Worte für erforderlich erachtete. Endlich veränderte er die Chorfassungen durch Neugestaltungen nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes und mit dem Endzweck, erhöhte Wirkungen zu schaffen."<sup>1</sup>

Erstaunlicherweise ist die Bachsche Pergolesi-Bearbeitung lange Zeit völlig unbeachtet, ja wohl sogar unbekannt geblieben. Straube ist unseres Wissens der erste, der auf ihre Existenz nachdrücklich verweist. Erst fünfzehn Jahre nach seinem Brief hat sich die Forschung dieses Werkes mit einer Untersuchung angenommen.<sup>2</sup> Dieser Umstand erscheint deshalb auffallend, weil gerade jenes Pergolesi-Werk sofort nach seinem Entstehen einen ungehobenen Siegeszug durch die europäischen Länder angetreten hat, bis heute zu den meistaufgeführten Kirchenmusiken zählt und in ungewöhnlich vielen Ausgaben, Bearbeitungen und Umarbeitungen erschienen ist; allein Johann Adam Hiller (1728–1804) gab zwei Bearbeitungen heraus, die neben dem Original am bekanntesten geworden sind: "*J.B. Pergolesi, Stabat Mater, oder Passionskantate, mit der deutschen Parodie des Herrn Klopstock, Leipzig 1774*" und "*J.B. Pergolesi, Vollständige Passionsmusik zum Stabat Mater mit der Klopstock'schen Parodie, in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf vier Singstimmen gebracht, Leipzig 1776*".

Bachs Bearbeitung ist von hohem Interesse und Wert: Die Forschung erhält Einblick in seine Auseinandersetzung mit einer Komposition, die dem "neuen Stil" zugehörig ist und deren "harmonische Kontrapunktik und deren empfindsamer Ton stilbildend gewirkt hat".<sup>3</sup> Zwar kennen wir Bachs Aufführungspraxis älterer Werke (etwa Palestrinas) und seine Umarbeitungen zeitgenössischer Kompositionen (z.B. Vivaldischer Konzerte oder lateinischer Figuralmusik),<sup>4</sup> wir haben aber kein weiteres Beispiel außer dem vorliegenden Pergolesi-Werk, das uns Bachs Bearbeitungstechnik bei solchen Kompositionen aufzeigt, die weder Traditionsgut noch ihm stilverwandt sind.

Bachs Bearbeitung des *Stabat mater* liegt im Autograph vor. Es befindet sich in einem Sammelband der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DDR), der noch weitere 13 kirchenmusikalische Werke aus dem 18. Jahrhundert beinhaltet. Den originalen Titel lassen wir im Faksimile folgen:

*Ps. 51. Motetto a due voci, 3 Armonici e Organo.  
di G. B. Pergolese*

Aus den unterschiedlichen Handschriften ist deutlich erkennbar, daß die Worte "di G.B.Pergolese" später zugesetzt worden sind. Das Particell notiert den Generalbaß, die umgearbeiteten und neu textierten Singstimmen, sowie teilweise den Part der I.Violine, an einer Stelle auch die 2.Violine (Satz 11, T.3–4). Durchstreichungen und Veränderungen in der Niederschrift der Singstimmen und bei der Textierung weisen darauf hin, daß wir mit diesem Particell die Urschrift der Bachschen Neugestaltung vor uns haben, in der Bach während des Abschreibens sogleich umgestaltet und verändert hat. Die Entstehung ist nach 1740 anzusetzen; Pergolesi starb 1736, die Forschung nimmt an, daß er sein *Stabat mater* kurz vor dem Tod komponiert hat. Frühe Drucke vom Jahre 1749 sind aus Paris und London bekannt. Wir dürfen vermuten, daß sich Pergolesis Werk abschriftlich um 1740 in Deutschland verbreitete. Für Bachs Bearbeitung setzt Platen aufgrund von Notenschrift- und Papierprüfungen den Zeitraum 1741–1746 in etwa an;<sup>5</sup> Yoshitake Kobayashi ordnet sie den Jahren 1746/1747 zu.<sup>6</sup>

Den Text der *Stabat mater*-Sequenz ersetzt Bach durch eine gereimte Nachdichtung des 51. Psalmes. Der Dichter ist nicht bekannt (s.u.). Die Versfolge des Psalmes macht es erforderlich, daß Bach die drittelte und vorletzte Nummer der Pergolesi-Vorlage miteinander vertauscht. Pergolesi verbindet mit dem f-Moll-Satz (Versus 17+18) die Worte "Quando corpus morietur fac ut animae donetur paradisi gloria". Diesem Textgedanken und der zugehörigen Musik Versus 19+20 ("Laß dein Zion..."/"Aldann soll dein Ruhm...") zu unterlegen, erscheint in der Tat unmöglich. Bach anschließt sich zum Kompromiß: zwar erreicht er in der Umstellung der Satzfolge – besonders durch die Verbindung der Worte von Versus 18 mit dem f-Moll-Satz – eine durchaus überzeugende Einheit zwischen Textaussage und musikalischem Geschehen, aber gleichzeitig muß er in den tonalen Aufbau des Gesamtwerkes eingreifen und den Zusammenhang jenes Satzes mit dem anschließenden "Amen" sowie die logische Tonartenverbindung aufgeben (Tonartenfolge der letzten vier Sätze bei Pergolesi: g – B – f – f; bei Bach: g – f – B – f). Im übrigen ist es auffällig, daß die lateinische Sequenz und die Psalmendichtung in vielen Grundstimmungen und gedanklichen Einzelzügen zum Teil eng verbunden bzw. tendenzverwandt sind.

Da zunächst weder eine vollständige Partitur noch Stimmenmaterial aufgefunden werden konnten, lag die Vermutung nahe, Bach hätte für seine Aufführung den instrumentalen Bereich der Vorlage unverändert übernommen. Auf dieser Annahme gründete die 1962 im Hänssler-Verlag vorgelegte Ausgabe. Wenige Jahre später fand jedoch Alfred Dürr unter alten, anonymen Notenhandschriften der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DDR) den gesamten Originalstimmensatz. In seiner Arbeit *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung* berichtet Dürr ausführlich über diese Entdeckung.<sup>7</sup> Das Material war ursprünglich unter der Signatur *Mus.ms.anon.713* registriert und erhielt nach der Identifizierung die Signatur *Mus.ms. 17155/16*. Der einstmals sicher vorhandene

<sup>1</sup> Archiv für Musikwissenschaft, 14. Jahrgang 1957, S.137ff; hier S.142f.

<sup>2</sup> Emil Platen, *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, Bach-Jahrbuch, 48. Jahrgang, Berlin 1961, S.35 ff.

<sup>3</sup> Helmut Huckle, "Pergolesi", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd.10, Kassel 1962, Sp.1062

<sup>4</sup> vgl. Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd.VI, Wiesbaden 1968, S.144f und S.162.

<sup>5</sup> a.a.O., S.47.

<sup>6</sup> Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke J.S.Bachs*, Bach-Jahrbuch, 74. Jahrgang, Berlin 1988, S.55 und S.57.

<sup>7</sup> Bach-Jahrbuch, 54. Jahrgang, Berlin 1968, S.89ff.

Umschlag ist verloren gegangen. So erklärt sich das Auseinanderfallen von Particell und Stimmensatz. Am Kopf der Cembalostimme findet sich die Notiz *“Aus der Bachschen Auction”*, sowie der Vermerk *N.153*. Dürr vermutet, daß damit “vielleicht die Versteigerung der Restbestände aus Carl Philipp Emanuel Bachs Nachlaß in Hamburg 1805 gemeint ist.”<sup>8</sup>

Außer dem schon bekannten Particell sind damit weitere 10 Stimmen wieder ans Licht gekommen:

*Soprano*

*Alto*

*Violino Primo*

*Violino Primo Ripieno*

*Violino Secondo*

*Violino Secondo Ripieno*

*Viola*

*Violen* (Angaben in der Stimme verweisen auf gleichzeitige Benutzung durch die Spieler von Violoncello und Violine)

*Organo* (beziffert)

*Cembalo* (beziffert)

Als Schreiber der Stimmen weist Dürr Johann Christoph Altnickol nach. Außerdem informiert er ausführlich über die Beschaffenheit des Materials.<sup>9</sup> Die Bezifferung hat aber wohl – zumindest zum Teil – J.S.Bach selbst in die Orgelstimme eingetragen bzw. ergänzt und korrigiert. Die Bezifferungsangaben in der Orgel- und Cembalostimme weichen kaum voneinander ab; auf Einzelnachweise konnte deshalb verzichtet werden.

Der Stimmensatz überliefert Ripienostimmen nur für die beiden Violinen. Da die übrigen Instrumente offensichtlich durchgehend mitwirkten, lassen sich Rückschlüsse auf die Gesamtbesetzung ziehen. Zu vermuten steht eine Besetzung mit je einem Instrument pro Stimme, die Violinen verstärkt durch 1 (oder 2) Ripieno-Instrumente. Die Partien der Vokalteile werden zumeist ohne Ripienoviolen begleitet; nur in den großen Fugensätzen (9 und 14) läßt Bach alle Instrumente durchgehend mitwirken. Daraus ließe sich schließen, daß die Sätze 9 und 14 auch im Vokalbereich nicht solistisch aufgeführt worden sind. Eine chorische Besetzung dieser Sätze wie auch evt. des Einleitungssatzes und des 6. Satzes läge für die heutige Aufführungspraxis durchaus im Bereich sinnvoller Möglichkeit. – Offen bleibt die Frage, warum es zwei bezifferte Generalbaßstimmen – für Orgel und für Cembalo – gibt. Denkbar sind konkrete unterschiedliche Bedingungen in der Thomas- und in der Nicolaikirche, die eine jeweils andere Besetzung erforderlich machten, nicht auszuschließen ist aber auch ein Doppellaccampnement, das durch neuere Forschungen in den Blickpunkt der Diskussion gerückt ist.<sup>10</sup>

Notiert sind Particell und Stimmen – wie schon bei Pergolesi – in f-Moll, ausgenommen die Stimmen von Violine und Cembalo, die einen halben Ton tiefer (e-Moll) aufgezeichnet sind, sowie die nach d-Moll transponierte Orgelstimme. Die Violinstimmen wie auch die Stimme der Viola tragen die Zusatzbemerkung *“Cammerthon”*. Dürr stellt Überlegungen über diese Notierungsvielfalt an und vermutet eine Wiedergabe des Werkes in e-Moll.<sup>11</sup> Unsere

Veröffentlichung schließt sich der Tonartfixierung von Particell und dem Großteil des Stimmenmaterials an. Die Generalbaßbezifferung wird der Transposition entsprechend angeglichen, die Stimmen *Violon, Organo* und *Cembalo* werden unter dem Sammelbegriff *“Basso continuo”* zusammengefaßt.

Daß Johann Sebastian Bach der Bearbeiter des *Stabat mater* ist, erfährt durch mehrere Fakten fundierte Überzeugungskraft:

1. Das Particell ist von Bach selbst geschrieben.
2. Das Stimmenmaterial entstammt seiner Notenbibliothek.
3. Die Bezifferung ist teilweise von Bachs Hand eingetragen bzw. korrigiert.<sup>12</sup>
4. Anders als Pergolesi teilt Bach das Werk in 14 Sätze auf. Die Vermutung eines Hinweises auf seinen eigenen Namen liegt nahe ( $b=2 + a=1 + c=3 + h=8 = 14$ ).<sup>13</sup> Darüber hinaus weist die Bearbeitung typische Merkmale Bachscher Kompositionspraxis auf, die uns nicht allein aus seinen eigenen Werken vertraut sind, sondern die uns auch in den Bearbeitungen von Fremdvorlagen für seine Zwecke begegnen.

Bei der Veränderung der Vokal- und der Instrumentalstimmen läßt sich Bach von drei Gesichtspunkten leiten:

- a. Veränderungen ergeben sich zwangsläufig durch Unterlegung des neuen Textes.
- b. Abgesehen von diesen textlich bedingten Varianten übernimmt Bach die musikalische Vorlage, wo sie sich mit seinen Kompositionsvorstellungen deckt oder ihnen zumindest nahekommmt; dies ist vor allem in den kontrapunktischen Sätzen der Fall, in denen sich Pergolesi dem “alten Stil” anschließt (Nr.1, 9 und 14).
- c. Bach greift “korrigierend” dort ein, wo er sich vom neuen Textinhalt dazu gezwungen sieht oder wo seine grundsätzlich andere Einstellung zum kompositorisch-handwerklichen Prozeß ihm eine “Verbesserung” geraten erscheinen läßt.

Auf einen Nachweis sämtlicher von Bach in den Vokal- und Instrumentalstimmen vorgenommenen Veränderungen darf hier verzichtet werden, da der Vergleich mit dem allenthalben zugänglichen Original Pergolesis ohne weiteres möglich ist. Es sei aber auf einige typische Umgestaltungen verwiesen.<sup>14</sup>

Die bei Pergolesi meist anzutreffende Schlußbildung



wird bei Bach wo nur irgend möglich durch die in der deutschen Barockmusik übliche Version ersetzt:



Bloße Tonwiederholungen werden zum eigenständigen, oftmals weit ausschweifenden Melisma erweitert. Vgl. Satz 8, Takte 50 ff. mit Pergolesis Vorlage:



fac, ut te - cum lu - ge - am,

<sup>8</sup> a.a.O., S.89.

<sup>9</sup> a.a.O., S.89f; vgl. auch Bach-Jahrbuch, 74. Jahrgang, S.57

<sup>10</sup> Laurence Dreyfus, *Bach's Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Harvard University Press, Cambridge & London 1987. Dreyfus' Thesen – erstmals vorgetragen beim Bachfest-Symposium 1978 in Marburg – hat eine heftige Diskussion ausgelöst, vgl. dazu die entsprechenden Beiträge in den Bach-Jahrbüchern 1987, 1988 und 1989 von Hans-Joachim Schulze und Joshua Rifkin.

<sup>11</sup> a.a.O., S.91

<sup>12</sup> Bach-Jahrbuch, 74. Jahrgang, S.57

<sup>13</sup> Christoph Trautmann in “bach tage Berlin 1970”, Programmbuch, S.38; diese Annahme läßt Trautmann vermuten, daß Bach damit “vielleicht auch auf sich als Text-Autor hinweist”.

<sup>14</sup> Vgl. hierzu Platens erwähnte Untersuchung – a.a.O., S.40ff.

oder Satz 7, Takte 35 ff.:

mi-sit, dum e - mi-sit spi - ri - tum

Sequenzhäufungen und Motivwiederholungen belebt Bach durch rhythmische Zerlegungen und figurative Aufgliederung. Vgl. Satz 13, Takte 19–23:

In-flam - ma - - tus et ac - cen - - sus per te,  
vir - - - go, sim de - fen - - sus

Zum Teil lediglich repetierende Intervallfolgen baut die Umarbeitung zum großen Spannungsbogen aus. Vgl. Satz 2, Takte 83 ff.:

cu - jus a - ni - mam ge - mentem, con - tri -  
sta - tam ac do - len - tem

Übergröße oder übermäßige Intervallschritte gliedert Bach vielfach linear auf. Vgl. Satz 7, Takte 26–29:

-tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum. Vi - - dit  
su - um dul - - cem

Die "Einzelnoten" der Pergolesischen "Urinie" werden durch Zwischennoten verdichtet und in der Intervallfolge zusammengezogen. Vgl. Satz 8, Takte 80 ff.:

fac, ut te-cum lu - ge - am, lu - ge - am.

Dem ursprünglichen Unisono der Singstimme mit den Instrumenten stellt Bach eine selbständig gestaltete Vokalpartie gegenüber. Vgl. Satz 8, Takte 61–72, in denen Pergolesi den Alt unisono mit den Instrumenten gehen lässt.

Rhythmische Überdifferenzierung im Vokalteil vereinfacht Bach zur leichteren Singbarkeit. Vgl. Satz 11, Takte 11 und 12:

pla - - - gas re

Bloße Stimmablösung erweitert die Umarbeitung zu realer Zweistimmigkeit. Vgl. Satz 10, Takte 67–72:

Vir - go vir - ginum prae - - - cla - ra,

mi - hi jam non sis - a - ma - ra

Homophone Zweistimmigkeit gestaltet Bach polyphon. Vgl. Satz 10, Takte 77–79:

fac me tecum, fac me te - cum plan - gere

Ansätze zu motivischer Imitation finden in der Bearbeitung stärkere Ausprägung. Vgl. Satz 12, Takte 8–10:

Quando corpus mo - ri - e - tur fac ut  
Quando cor - pus mo - ri - e - tur

Das gleichzeitige Auftreten zweier Textgedanken in der Sopran- und Altstimme erfährt bei Bach eine schärfere musikalische Ausprägung durch motivische Kontrastwirkungen. Vgl. Satz 13, Takte 36–42:

Fac me cru - ce cu - sto - di - ri,  
con - fo - ve - - - ri,  
morte Chri - sti prae - mu - ni - ri, con - fo - ve - ri,  
- - - ri, con - fo - ve - ri,

Eine Merkwürdigkeit besonderer Art bedeutet die Wiederholung der f-Moll Amen-Fuge in notenschriftlich nahezu unveränderter Umwandlung nach F-Dur; diese Dur-Variante (Takte 66 bis Schluß) enthalten sämtliche zehn überlieferten Stimmen, während sie im Particell fehlt. Im Instrumentalsatz fällt darüber hinaus die eigenständige Gestaltung der Mittelstimmen, ganz besonders der Viola (Sätze 2, 5, 7, 8) auf, während Pergolesi sich weithin mit einer Zwei- oder Dreistimmigkeit begnügt, dabei die Violinen I und II vielfach unisono führt.<sup>15</sup> Das harmonische Geschehen erfährt als Folge einer nunmehr ungewöhnlich reichen Befruchtung der Orgel- bzw. Cembalostimme eine neue Vielfalt.

Da der Umschlag des Konvoluts verloren gegangen ist, fehlen auch die in der Regel dort angebrachten Hinweise der de tempore Zuordnung. Wir sind deshalb hinsichtlich der Aufführungen in Leipzig lediglich auf Vermutungen angewiesen. Daß jenes Werk die Stelle der Hauptmusik angenommen hat, darf im Hinblick auf die Umgestaltung, mit der Bach auf den Typus der (Psalm-)Kantate abzielt, sowie auf den zeitlichen Umfang des Werkes mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Auch die Bezeichnung "Motetto" in der Überschrift zum Particell spricht nicht dagegen, ist doch in jener Zeit der Formbegriff für die gottesdienstliche Hauptmusik äußerst variabel (Concerto, Actus, Motette, Cantate). Die tatsächliche Motette war nicht in Kantatenform gestaltet; sie nahm die Stelle des Introitus ein und wurde mit traditioneller Literatur (Erhard Bodenschatz, *Florilegium Portense*) besetzt.

Wenngleich der Text in Buß- und Trauerzeiten gebraucht wurde, kommt eine Aufführung unserer Bach-Bearbeitung hierfür nicht in Betracht, da während dieser Zeit die

<sup>15</sup> Einzelbeispiele bei Dürr - A.a.O., S.93 ff.

Instrumente schwiegen und nur a cappella musiziert wurde. Einen gewissen Aufschluß erhalten wir durch Kenntnis von Vertonungen des 51.Psalms durch Bachs Amtsvorgänger Knüpfer, Schelle und Kuhnau. Auf den überkommenen Hand- bzw. Abschriften fehlt auffälligerweise ebenfalls eine nähere Sonntagsangabe; jedoch finden sich bei Knüpfer und Kuhnau auf jenen in der Notenbibliothek der Fürsten- und Landesschule St.Augustin zu Grimma – jetzt in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden – aufbewahrten Abschriften Notizen, die Aufführungen an bestimmten Sonntagen des Kirchenjahres bezeugen. Bei Knüpfers Komposition ist mit roter Tinte vermerkt: *“Dom.19.Trin.1682 / Dom.11. Trin.1684 / Dom.11.Trin. 1698”*. Bei Kuhnau Werk ist in gleicher Weise notiert: *Domin.Quinquag.1705 / Domin. Sexag.1716 / Domin.Misericord.1722”*.

Zumindest bei den Evangelien des 11. Sonntags nach Trinitatis (Lukas 18,9–14 *“Gott sei mir Sünder gnädig!”*), des 19. Sonntags nach Trinitatis (Matth.9,1–8 *“Sei getrost, deine Sünden sind dir vergeben”*) und des Sonntags Quinquagesimae (Estomihi) (Lukas 18,31–43 *“Jesu, du Sohn Davids, erbarme dich mein”*) ist eine Verbindung mit der Gedankwelt des 51.Psalms naheliegend. Somit bleibt die Vermutung, daß auch Bach an einem jener Tage – vom Sonntagsevangelium her bietet sich ganz besonders der 11. Sonntag nach Trinitatis an – den von ihm bearbeiteten 51.Psalm als Hauptmusik aufgeführt hat. Die Grimmaer Notizen auf den gleichen Werken Knüpfers und Kuhnaus zeigen auf, daß eine Kirchenmusik zum 51.Psalm durchaus an verschiedenen Sonntagen in den Gottesdiensten innerhalb der sächsischen Landeskirche musiziert werden konnte, da sein Text sich nicht so eng mit dem Tagesevangelium verband, wie dies bei der sonst üblichen, aus Bibelwort, freier Dichtung und Lied bestehenden Sonntagskantate der Fall war. Wenngleich dem Werk kein cantus firmus beigegeben ist, so weist der Strophentext doch in die Bezirke der Choralkantate. Wir wissen, daß bei solchen Werken jener Gattung, in denen Bach den Kirchenliedtext durch alle Verse komponiert, ohne einige Strophen in freie Nachdichtung umzuschmelzen, die Verbindung zum Evangelium zumeist eine ebenfalls gelockertere ist. Vergleichen wir zwei der Kantaten Bachs zum 11. Sonntag nach Trinitatis – BWV 199 und BWV 179 – so begegnen uns in deren Texten wörtliche oder gedankliche Verbindungen mit unserem Psalm. Überprüfen wir die Liedangaben, die die Lektionare zeitgenössischer Gesangsbücher mitteilen, so finden wir in Verbindung mit dem Sonntagsevangelium Erhardus Hegenwalds gereimte Nachdichtung des 51.Psalms *Erbarm dich mein, o Herre Gott* genannt. Zu diesem in damaliger Zeit sehr verbreiteten Lied ist ein Bachscher Choralsatz überliefert (BWV 305), der vermutlich einer (verloren gegangenen) Kirchenkantate entstammt. Möglich ist schließlich auch, daß der 51.Psalm sub communione musiziert worden ist.

Für unsere Ausgabe standen folgende Vorlagen zur Verfügung:

- a) Bachs Autograph (Particell) aus dem Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DDR): *Mus.ms.30199*.
- b) Zehn Einzelstimmen (s.o.), ebenfalls aus dem Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DDR): *Mus.ms.17155/16*.
- c) Faksimile der *Stabat mater*-Handschrift Pergolesis (Gli Amici della Musica da Camera – Roma 1942).

In den Stimmen, teilweise auch im Particell, wird der Satzählung jeweils der Terminus *“VERSUS”* vorangestellt. Dies hat zur Folge, daß ab Satz 6 Satzählung und Versangaben nicht mehr übereinstimmen. Wir haben uns deshalb entschlossen, die einzelnen Nummern durchzuzählen mit dem Zusatz *“Satz”* und die tatsächliche Versabfolge jeweils als Überschrift beizugeben.

Die Singstimmen erscheinen in modernen Schlüsseln, der Text in der heute gebräuchlichen Schreibweise.

Die Versetzungszeichen sind nach heutigem Brauch gesetzt, d.h. auf Wiederholung eines gleichen Zeichens vor gleicher Note innerhalb eines Taktes wurde in der Regel verzichtet; nur dann, wenn es der Praxis dienlich schien, wurde es mehrfach gesetzt bzw. im nachfolgenden Text vor der entsprechenden Note ein Auflösungszeichen zugefügt. Vom Herausgeber ergänzte Versetzungszeichen erscheinen in Kleinstich.

Zugefügte Angaben zur Dynamik wurden im Kleindruck eingefügt. Für (analoge) Zusätze in der Bogenbezeichnung ist der gestrichelte Bogen gewählt worden.

Der Deutschen Staatsbibliothek Berlin (DDR), die die Kopien von Particell und Stimmstanz zur Verfügung stellte, sowie dem Hänssler Musik Verlag, der trotz großer zeitlicher Verzögerung seitens des Herausgebers sein intensives Interesse an dieser Veröffentlichung ständig bezeugte und bewahrte, sei an dieser Stelle herzlichster Dank gesagt.

München, im Frühjahr 1989  
Diethard Hellmann

# Preface

In a letter to Professor Hans-Georg Gadamer (Heidelberg) dated 24/25 June 1946, Karl Straube wrote: "It is amazing how the Master [Bach] altered the works of his colleagues to suit his own needs... There is a remarkable autographic arrangement of the score of Pergolesi's *Stabat mater* which Bach made for the religious service at the Thomaskirche. He began by substituting the old liturgical sequence of the Italian composer's work by a rhymed version of the 51st Psalm in German. Then he modified the vocal parts by breaking up the larger note values of the original into rich melismas; he thus intensified the music where he felt this was necessary for a proper interpretation of the German words. Finally, he altered the choral pieces with new arrangements following the rules of double counterpoint and with the aim of heightening their effect."<sup>1</sup>

It is surprising that Bach's arrangement of Pergolesi's *Stabat mater* was completely ignored and perhaps even unknown for such a long time. As far as we know, Straube was the first to have expressly referred to it. And it took another 15 years before the work became the object of scholarly research.<sup>2</sup> Indeed, this is all the more surprising since Pergolesi's *Stabat mater* scored a triumphant success throughout Europe from its first performances on, and still ranks among the most frequently performed sacred works to this day. Moreover, there are many published editions, arrangements and transcriptions of it. Johann Adam Hiller (1728–1804) alone issued two arrangements which, next to the original, are the most widely known forms of this work: "*J.B. Pergolesi, Stabat Mater, or Passion Cantata, with the German parody text by Mr. Klopstock, Leipzig 1774*" and "*J.B. Pergolesi, Complete Passion Music of the Stabat Mater with Klopstock's parody, featuring improved harmony and the support of oboes and flutes, and arranged for four vocal parts, Leipzig 1776*".

Bach's arrangement is of great interest and value: it grants scholars insights into his creative approach to a work that belongs to the "new style" and whose "harmonious counterpoint and sensitive character were stylistically formative."<sup>3</sup> Although we are familiar with Bach's treatment of earlier music (Palestrina's, for example) and with his arrangements of contemporary works (e.g. Vivaldi's concertos or Latin figural music),<sup>4</sup> we have no other work besides this Pergolesi piece that illustrates Bach's arrangement technique applied to compositions that are neither in the "classical" tradition nor stylistically related to him.

Bach's adaption of the *Stabat mater* has survived as an autograph bound in a miscellany preserved in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin (DDR). This miscellany also includes 13 other religious works dating from the 18th century. The original title of Bach's arrangement reads in facsimile:

*ψ. 51. Motete a due voci 3 Armonie e Organo.  
di G. B. Pergolese*

The different handwritings show that the words "di G.B. Pergolese" were added later. The short score contains the music of the thoroughbass, the revised and newly texted vocal parts, portions of the Violin I part and, at one passage, a fragment of the Violin II part as well (Movement 11, bar 3. last eighth note and bar 4). From the cuts and changes made while the vocal parts were written out and the text underlaid, we can infer that this short score is the original version of Bach's arrangement, which he revised and altered at the same time that he was transcribing the music. The arrangement originated after 1740; Pergolesi died in 1736, and scholars believe that he composed his *Stabat mater* shortly before his death. We know of early prints from Paris and London dating from 1749. It can be assumed that Pergolesi's work was disseminated in copy throughout Germany towards 1740. On the basis of his studies of the penmanship and paper, Emil Platen ascribes the genesis of Bach's arrangement to the years ranging approximately from 1741 to 1746.<sup>5</sup> Yoshitake Kobayashi believes it dates from the years 1746/47.<sup>6</sup>

Bach replaces the text of the *Stabat mater* sequence with a rhymed modern rendition of the 51st Psalm, whose author is unknown (see below). The sequence of the Psalm verses obliges Bach to interchange the third to last and penultimate numbers of Pergolesi's work. Pergolesi had underlaid the text "Quando corpus morietur fac ut animae donetur paradisi gloria" to the F minor movement (Verses 17 and 18). Indeed, it would be practically impossible to combine Verses 19 and 20 ("Lass dein Zion...")/"Alsdann soll dein Ruhm...") with these textual contents and their respective music. Bach decided upon a compromise: although he achieved a perfectly compelling unity between text and music by inverting the order of the movements – underscored particularly by the combination of the text of Verse 18 with the F minor movement – , he nevertheless had to make serious changes in the overall tonal structure of the work and abandon the connection between that movement and the following "Amen", as well as the logical key relationship (Pergolesi's key sequence in the last four movements is: G minor – B flat major – F minor – F minor; Bach's is: G minor – F minor – B flat major – F minor). Incidentally, it is striking how closely the Latin sequence and the Psalm setting are occasionally related and how many basic moods and conceptual traits are shared by the two texts.

Since it was long impossible to find either the complete score or the performance material, it was believed that Bach used the parts of Pergolesi's work without change for his performances. This was the assumption upon which the edition, published by the Hänssler-Verlag in 1962, was based. However, a few years later, Alfred Dürr found the entire original performance material among some early anonymous music manuscripts in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin (DDR). In his essay *Neues über Bachs Pergolesi-Bearbeitung*, he reports in detail about his findings.<sup>7</sup> The material, originally classified under *Mus.ms. anon. 713*, was given the new call number *Mus.ms.*

<sup>1</sup> Archiv für Musikwissenschaft, 14. Jahrgang 1957, p. 137ff.; quote on p. 142f.

<sup>2</sup> Emil Platen, *Eine Pergolesi-Bearbeitung Bachs*, Bach-Jahrbuch, 48. Jahrgang, Berlin 1961, p. 35ff.

<sup>3</sup> Helmut Huckle, "Pergolesi", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Vol. 10, Kassel 1962, col. 1062.

<sup>4</sup> Christoph Wolff, *Der stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band VI, Wiesbaden 1968, p. 144f. and 162.

<sup>5</sup> loc. cit. p. 47.

<sup>6</sup> Yoshitake Kobayashi, *Zur Chronologie der Spätwerke J.S. Bachs*, Bach-Jahrbuch, 74. Jahrgang, Berlin 1988, p. 55 and 57.

<sup>7</sup> Bach-Jahrbuch, 54. Jahrgang, Berlin 1968, p. 89 ff.

17155/16 after it was identified. The cover, which undoubtedly existed at one time, has been lost. This explains how the short score and the performance material were separated. At the end of the harpsichord part is the annotation “From the Bach auction” as well as the number *N.153*. Dürr suspects that this “perhaps refers to the auction of the remaining items from Carl Philipp Emanuel Bach’s estate in Hamburg in 1805.”<sup>8</sup> Thus, besides the short score, we now have ten additional parts:

- Soprano*
- Alto*
- Violino Primo*
- Violino Primo Ripieno*
- Violino Secondo*
- Violino Secondo Ripieno*
- Viola*
- Viola* (the indications in this part show that it is to be used by the performers of both the violoncello and violone)
- Organo* (figured)
- Cembalo* (figured)

Dürr has identified the copyist of the parts as Johann Christoph Altnickol. Moreover, he reports in detail about the nature and condition of the material.<sup>9</sup> Some of the figures in the organ part must have been entered by J.S. Bach himself, or at least completed and emended. The figures in the organ and harpsichord parts are practically identical. We were thus able to refrain from providing specific references in this edition.

The performance material contains ripieno parts only for the two violins. Since the other instruments apparently play throughout the work, we can infer that Bach’s forces included 1 violin I, 1 (2) violin I ripieno, 1 violin II, 1 (2) violin II ripieno, 1 viola, 1 violoncello and 1 violone. The vocal sections are generally accompanied only by the solo string quintet. In the large fugal movements 9 and 14, Bach calls for all instruments throughout. Perhaps this means that Movements 9 and 14 were also intended to be performed by the choir instead of by vocal soloists. Today, it would be perfectly plausible to have the introductory movement, and also the sixth movement, possibly performed by the choir—

It is unclear why Bach wrote a thoroughbass part for both the organ and the harpsichord. Perhaps this was due to performance–technical aspects concerning the churches of St. Thomas and St. Nicholas, each of which might have required a different body of performers. However, we cannot exclude the possibility that both instruments were intended to be used within the same performance, a practice ascertainably encountered in Bach’s day.<sup>10</sup>

Like Pergolesi’s work, Bach’s short score and parts are notated in F minor, except for the violone and harpsichord parts, which are written a half tone lower (in E minor) and the organ part, which is transposed to D minor. The violin parts and the viola part bear the additional observation “*Cammerthon*” (concert pitch). Dürr speculates about this variety of keys and presumes that the work was performed

in E minor.<sup>11</sup> Our publication is in the key of the short score and of the majority of the parts; the thoroughbass figures were adapted to agree with the transposition. In this edition, we have compiled the extant parts of the *Violon*, *Organo* and *Cembalo* into the part labelled “continuo”.

A number of facts corroborate the assertion that Johann Sebastian Bach himself arranged the *Stabat mater*:

1. The short score was written by Bach himself.
2. The performance material stems from his music library.
3. The figures were partly entered or emended in Bach’s hand.<sup>12</sup>
4. Unlike Pergolesi, Bach divides the work into 14 movements, which possibly signalizes an allusion to his name ( $b=2 + a=1 + c=3 + h=8 = 14$ ).<sup>13</sup> Moreover, the arrangement discloses traits typical of Bach’s compositional technique, which we encounter not only in his own works, but also in his arrangements of other composers’ works for his own purposes. In his alteration of the vocal and instrumental parts, Bach proceeded according to three basic principles:
  - a. Alterations necessarily result from the underlay of the new text.
  - b. Except for these text–related variants, Bach retains the original music wherever it corresponds to his own compositional ideas, or at least approximates them; this is the case particularly in the contrapuntal movements, in which Pergolesi follows the “*stile antico*” (Nos. 1, 9 and 14).
  - c. Bach makes “corrections” wherever he feels the text renders them inevitable, or wherever his basically different concept of compositional craftsmanship make an “improvement” seem preferable.

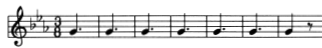
There is no need to provide a list of all the changes made by Bach in the vocal and instrumental parts, since it is easy to compare Pergolesi’s original with Bach’s arrangement. We would, however, like to point out several typical alterations:<sup>14</sup> Whenever possible, Bach replaces Pergolesi’s general cadential close



with the version generally found in German Baroque music:



Simple repetitions of notes are extended into independent, often lavishly profuse melismas. Compare Movement 8, bars 50 ff. with Pergolesi’s original:



fac, ut te - cum lu - ge - am,

or Movement 7, bars 35 ff. with:

<sup>8</sup> loc. cit. p. 89.

<sup>9</sup> loc. cit. p. 89/90; also see Bach–Jahrbuch, 74. Jahrgang, p. 57.

<sup>10</sup> Laurence Dreyfus, *Bach’s Continuo Group. Players and Practices in His Vocal Works*, Harvard University Press, Cambridge & London 1987. The argumentation of L. Dreyfus – for the first time reported at the Bachfest–Symposium 1978 at Marburg – was followed by a vehement discussion; cf. the respective articles in the Bach–Jahrbücher 1987, 1988 and 1989 by Hans–Joachim Schulze and Joshua Rifkin.

<sup>11</sup> loc. cit., p. 91.

<sup>12</sup> Bach–Jahrbuch, 74. Jahrgang, p. 57.

<sup>13</sup> Christoph Trautmann in “*bach tage Berlin 1970*”, program, p. 38; this assumption leads Trautmann to speculate that Bach “might have been referring to himself as the librettist as well”.

<sup>14</sup> See Platen’s above–mentioned study – loc. cit., p. 40f.



mi-sit, dum e - mi-sit spi - ri - tum

Bach enlivens multiple sequences by altering the rhythm and adding figurative work. Compare Movement 13, bars 19–23 with:

In-flam - ma - tus et ac - cen - sus per te,

virg - go, sim de - fen - sus

Elsewhere, he transforms a straightforward succession of repeated notes into a broad textural arc. Compare Movement 2, bars 83 ff. with:

cu - jus a - ni - mam ge - mentem, con - tri -

sta - tam ac do - len - tem

Bach frequently smooths out large leaps into more linear lines. Compare Movement 7, bars 26–29 with:

-tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum. Vi - dit

su - um dul - cem

At other times, Bach does not faithfully reproduce Pergolesi's "original line" note for note, but intensifies it with secondary notes and compresses the intervallic sequence. Compare Movement 8, bars 80 ff. with:

fac, ut te-cum lu - ge-am, lu - ge-am.

Instead of having the vocal parts sing in unison with the instruments, like in Pergolesi's piece, Bach creates independent vocal lines. Compare Movement 8, bars 61–72, in which Pergolesi has the alto sing in unison with the instruments.

Bach simplifies excessively intricate rhythms in the vocal part to make them easier to sing. Compare Movement 11, bars 11 and 12 with:

pla - gas re

Bach transforms the mere alternation of two voices into real two-part vocal polyphony. Compare Movement 10, bars 67–72 with:

Vir - go vir - ginum prae - cla-ra,

mi - hi jam non sis - a - ma - ra

Homophonic two-part textures become polyphonic. Compare Movement 10, bars 77–79 with:

fac me tecum, fac me te - cum plant - gere

Rudimentary motivic imitations are worked out more thoroughly in the arrangement. Compare Movement 12, bars 8–10 with:

Quando corpus mo - ri - e - tur fac ut

When two different textual concepts appear simultaneously in the soprano and alto parts, Bach gives each part a more distinctive musical contour with the help of contrasting motives. Compare Movement 13, bars 36–42 with:

Fac me cru - ce cu - sto - di - ri,  
con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri,  
con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri,  
con - fo - ve - ri, con - fo - ve - ri,

A particularly surprising touch is the repetition of the F minor Amen fugue in a musically almost unchanged transposition to F major; this major variant (bar 66 to the end) is found in all ten extant parts, but is missing in the short score.

Noteworthy in the instrumental writing is the independence of the inner voices, particularly the viola (movements 2, 5, 7, 8). Pergolesi generally contented himself with a two- or three-part texture, often letting the violins I and II play in unison.<sup>15</sup> And finally, the unusually lavish amount of figures in the organ and harpsichord parts generates a stunning harmonic vitality.

Since the cover of the miscellany has been lost, on which the "de tempore" ascription would generally be found, we can only speculate about the occasion for the performances in Leipzig. On the basis of Bach's adaptation of the work to the (Psalm) cantata genre and in view of its length, it can be assumed with a fair amount of certainty that this work functioned as the main musical piece of the service ("Hauptmusik"). The superscription "*Motetto*" in the short score does not invalidate this claim since the term referring to the main musical piece of the religious service at that time was very flexible (concerto, actus, motet, cantata). The actual motet was not written in cantata form; it took the place of the Introit and was chosen from among traditional pieces (Erhard Bodenschatz's *Florilegium Portense*).

Although the text of the 51st Psalm was used for times of mourning and penance, a performance of Bach's arrangement during such periods can be ruled out for the

<sup>15</sup> Various examples are given by Dürr – loc. cit., p. 93ff.

simple reason that only a cappella works were performed then; instruments were not allowed in the church. We can gain certain insights by looking at the settings of the 51st Psalm by Bach's predecessors Knüpfen, Schelle and Kuhnau. Oddly enough, here too we find no explicit references to a definite Sunday in the extant manuscripts and copies; however, the copies of the settings by Knüpfen and Kuhnau preserved in the music library of the Fürsten- und Landesschule St. Augustin in Grimma – now in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden – contain annotations that testify to performances on certain Sundays of the church year. Knüpfen's composition bears the following indications entered in red ink: *Dom.19.Trin.1682 / Dom.11.Trin.1684 / Dom.11.Trin.1698*. Kuhnau's work is marked in the same manner with *Domin.Quinquag.1705 / Domin.Sexag.1716 / Domin.Misericord.1722*.

It is perfectly possible to see a connection between the spirit and text of the 51st Psalm and the Gospels of the 11th Sunday after Trinity (St. Luke 18, 9–14 "God, be merciful to me a sinner!"), of the 19th Sunday after Trinity (St. Matthew 9, 1–8 "Take heart, your sins are forgiven") and of the 7th Sunday before Easter (Estomihi) (St. Luke 18, 31–43 "Jesus, Son of David, have mercy on me!"). Thus, it is perfectly conceivable that Bach performed his arrangement of the 51st Psalm as the major musical work on one of those days, whereby the 11th Sunday after Trinity would seem particularly well suited because of its Gospel. The annotations on the same works by Knüpfen and Kuhnau preserved in Grimma show that a church-music piece based on the 51st Psalm could indeed be performed during various Sunday services within the jurisdiction of the Saxon "Landeskirche", since its text was not as intimately connected with the Gospel of a particular Sunday as that of the cantatas usually performed, which consisted of biblical texts, free poetry and hymns. And although the work is not based on a cantus firmus, the strophic text nevertheless relates it to the chorale cantata. We know that the works in which Bach set to music the hymn text of all the verses without telescoping several stanzas in a free rendition generally had a rather loose connection with the respective Gospel. If we compare two of Bach's cantatas for 11th Sunday after Trinity – BWV 199 and BWV 179 – we will find literal or conceptual references to our Psalm in their texts. And if we look at the hymns listed in the missals and hymnals of the time, we notice that Erhardus Hegenwald's rhymed version of the 51st Psalm *Erbarm dich mein, O Herre Gott*, is mentioned in connection with the Sunday Gospel. This hymn, which was widely disseminated at that time, has also come down to us in a chorale setting by Bach (BWV 305) and was probably part of a lost church cantata. However, it is also possible that the 51st Psalm was performed at communion.

We were able to consult the following sources for this edition:

- a) Bach's autograph (short score) preserved in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin (GDR): *Mus.ms.30199*.
- b) ten parts (see above), also located in the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin (GDR): *Mus.ms.17155/16*.
- c) the facsimile edition of Pergolesi's *Stabat mater* manuscript (Gli Amici della Musica da Camera, Rome 1942).

In the parts, and occasionally in the short score as well, the number of the movement is preceded by the term "VERSUS". This leads to a discrepancy between the number of the movements and that of the verses starting at the sixth movement. We have thus decided to number the movements consecutively. While the term "Satz"

(movement) is followed by the number of the movement, the actual verse number is given in the title. The vocal parts have been transposed to modern clefs, and the text adapted to present-day orthography. The accidentals have been set according to current-day usage, i.e. the repetition of the same accidental before the same note within one bar was generally omitted. Such accidentals were only added where they were deemed helpful for performance; at times, a natural sign was added to the appropriate note in the following bar. Accidentals supplied by the editor are in small print. Slurs added in analogy to parallel passages were printed in broken lines.

We wish to extend our warmest thanks to the Deutsche Staatsbibliothek in Berlin (GDR), which supplied us with copies of the short score and of the parts. And we also wish to thank the Hänssler Musik Verlag, which repeatedly reaffirmed its great interest in this publication despite the considerable delays caused by the editor.

Munich, Spring 1989  
Diethard Hellmann

English translation:  
Roger Clément

# J. S. Bach: Psalm 51

## Versus 1

Tilge, Höchster, meine Sünden,  
deinen Eifer laß verschwinden,  
laß mich deine Huld erfreun.

God, annull all my transgression,  
vanquish now your zealous passion,  
let me in your grace rejoice.

## Versus 2

Ist mein Herz in Missetaten  
und in große Schuld geraten,  
wasch es selber, mach es rein.

When my heart is filled with evil,  
burdened with great guilt and peril,  
cleanse it, Saviour, make it pure.

## Versus 3

Missetaten, die mich drücken,  
muß ich mir itzt selbst aufrücken;  
Vater, ich bin nicht gerecht.

My transgressions still are weighing,  
in my conscience ever staying,  
Father, I am yet unjust.

## Versus 4

Dich erzürnt mein Tun und Lassen,  
meinen Wandel mußt du hassen,  
weil die Sünde mich geschwächt.

You despise my deeds and acting  
and my conduct you are hating,  
for my sins have made me weak.

## Versus 5 und 6

Wer wird seine Schuld verneinen  
oder gar gerecht erscheinen?  
Ich bin doch ein Sündenkecht.

Who denies his guilt and sinning  
or pretends a righteous living?  
I am but enslaved to sin.

Wer wird, Herr, dein Urteil mindern,  
oder deinen Ausspruch hindern?  
Du bist recht, dein Wort ist recht.

Who will, Lord, abate your judgement  
or prevent your sentence spoken?  
You are just, your word is just.

## Versus 7

Sieh! Ich bin in Sünd empfangen,  
Sünde wurde ja begangen,  
da wo ich erzeugt ward.

See, we are in sin conceiving;  
evil we have been committing  
ever since we have been born.

## Versus 8

Sieh, du willst die Wahrheit haben,  
die geheimen Weisheitsgaben  
hast du selbst mir offenbart.

Yes, you want a truthful freedom  
and the hidden gifts of wisdom,  
which you have revealed to me.

## Versus 9

Wasche mich doch rein von Sünden,  
daß kein Makel mehr zu finden,  
wenn der Isop mich besprengt.

Wash me, make me pure from sinning,  
that no blemish is remaining,  
when with hyssop I am cleansed.

## Versus 10

Laß mich Freud und Wonne spüren,  
daß die Beine triumphieren,  
da dein Kreuz mich hart gedrängt.

Let your joy and bliss surround me,  
that I always triumph gladly,  
as your Cross does urge me on.

## Versus 11 bis 15

Schaue nicht auf meine Sünden,  
tilge sie, laß sie verschwinden,  
Geist und Herze mache neu.

Do not look on my transgressions,  
wipe them out, let them be vanquished;  
heart and spirit do renew.

Stoß mich nicht von deinen Augen  
und soll fort mein Wandel taugen,  
o, so steh dein Geist mir bei.

Gib, o Höchster, Trost ins Herze,  
heile wieder nach dem Schmerze.  
Es enthalte mich dein Geist.

Denn ich will die Sünder lehren,  
daß sie sich zu dir bekehren  
und nicht tun, was Sünde heißt.

Laß, o Tilger, meiner Sünden,  
alle Blutschuld gar verschwinden,  
daß mein Loblied, Herr, dich ehrt.

Cast me not from your dear guidance,  
and should now my path be worthy,  
give your Spirit's guiding grace.

Grant, o Highest, peace within me,  
comfort ever after suffering;  
with your Spirit do sustain.

For I am the sinners teaching,  
that they will to you be turning  
and do not what evil plans.

O, Redeemer from transgression,  
all my sin let be forgotten,  
that my song will honor you.

### Versus 16

Öffne Lippen, Mund und Seele,  
daß ich deinen Ruhm erzähle,  
der alleine dir gehört.

Open lips and mouth and spirit,  
that I speak your fame forever,  
which is only yours alone.

### Versus 17 und 18

Denn du willst kein Opfer haben,  
sonsten brächt ich meine Gaben,  
Rauch und Brand gefällt dir nicht.

For you want no offering given;  
else I gladly bring my token.  
Smoke and fire you do not like.

Herz und Geist, voll Angst und Grämen,  
wirst du, Höchster, nicht beschämen,  
weil dir das dein Herze bricht.

Heart and mind in fear and anguish,  
you, most High, will not let perish,  
as this, Lord, your heart would break.

### Versus 19 und 20

Laß dein Zion blühend dauern,  
baue die verfallnen Mauern,  
alsdann opfern wir erfreut,

Let your Zion blossom ever,  
build again the fallen bulwark,  
henceforth offer we with joy,

alsdann soll dein Ruhm erschallen,  
alsdann werden dir gefallen  
Opfer der Gerechtigkeit. Amen.

henceforth is your praise resounding,  
henceforth then to you are pleasing  
offerings that from justice rise. Amen.

*English version by Vernon and Jutta Wicker*

# Tilge, Höchster, meine Sünden

Psalm 51

nach dem „Stabat Mater“ von Giovanni Battista Pergolesi

Giovanni Battista Pergolesi

1710–1736

## Satz 1: Versus 1

bearb. von / arr. by Johann Sebastian Bach

1685–1750

**Largo**

Violino I  
Viol. I Rip.

Violino II  
Viol. II Rip.

Viola

Soprano

Alto

Basso continuo

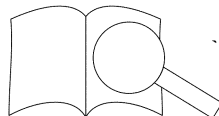
5

Aufführungsdauer/Duration: ca. 39 min.

© 1989/1992 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 35.302/07

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



edited by  
Diethard Hellmann

9

*pp* senza Rip.

*pp* senza Rip.

*p*

*f*

6 8 7 5 6 6 1 6 6 6 6 6/4 5/4 6

5 4

13

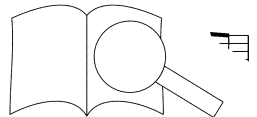
*pp*

ster, mei - ne Sün - - -

ster, mei - ne Sün - - -

6 5 6 9 6 9 6 9 7/4

4



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

17

Musical notation for measures 17-19. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

- - den,        dei - nen Ei - fer \_\_\_\_\_ laß verschwinde

- - den,

Musical notation for measures 17-19, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes fingering numbers: 7/5, 6, 5b, 6, and 3.

20

Musical notation for measures 20-22. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note accompaniment.

laß mich dei - ne Huld erfreun,

er \_\_\_\_\_ laß verschwinden,        laß mich dei - ne

Musical notation for measures 20-22, including the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes fingering numbers: 5b, 6, 6, 6, 4, 3, and 4/2.



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

24

*f con Rip.* *p*

*f con Rip.* *p*

*f* *p*

dei - ne Huld laß mich erfreun.

dei - - ne Huld laß mich er-freun.

*f* *p*

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

5 4 3

28

*f* *p senza p*

*f* *senza p*

*f* *p*

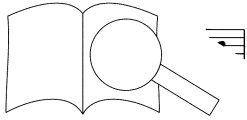
- ge, Höch - - ster, mei - - ne Sün -

Til - ge, Höch - ster ne

*p*

5 6 5 6 6 6 5 6 9 6 5 6 9

4 4



PROBEPARTITUR

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



32

Musical score for measures 32-35. The system includes a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The vocal line has lyrics: "den, dei-nen Ei-".

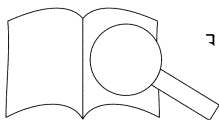
Musical score for measures 36-39. The system includes a vocal line with lyrics: "Sün - den, dei-nen Ei - - - - - fer", a piano accompaniment line, and a bass line with figured bass notation: 7 5, 4, 6 5, 8 b, 7 b, 8 b, 8 7.

36

Musical score for measures 40-43. The system includes a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4. The vocal line has lyrics: "den, laß mich deine Huld, - - - - -".

Musical score for measures 44-47. The system includes a vocal line with lyrics: "den, laß mich deine Huld, - - - - -", a piano accompaniment line, and a bass line. The key signature is B-flat major. The time signature is 4/4.

Musical score for measures 48-51. The system includes a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line with figured bass notation: 7 8 7, 6 7 4 5, 7 6 5 6, 4 4 4 4.



40

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

mich erfreun, mei-ne Sünden,  
 mich erfreun, laß verschwinden

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

6 4 5 4 5 6 6 5 5 4 5 6 6 5 8 6 6 5 4 3

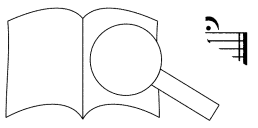
44

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

ich er-freun.  
 - laß mich erfreun.

*f*

5 4 6 5 4 6 6 5 4 5



# Satz 2: Versus 2

Andante

Violino I  
Viol. I Rip.

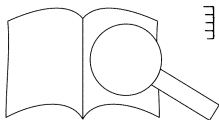
Violino II  
Viol. II Rip.

Viola

Soprano

Basso continuo

10



19

# 6 6 6 6 5 5 6 6 6 6

5h 6 6 5 4 h 5 6 5 h F

27

*pp senza Rip.*

*pp senza Rip.*

*pp*

*p*

Ist mein Herz in Mis - and in große Schuld ge -

6 6 6 6 6 6 6 6

35

wasch es sel-ber, wasch es sel-ber, m

in

4 6 6 6 6 6 6

2 5b b b b b b

43

tenuto

tenuto

Herz in Misse - ta - ten und in gro - ße Schuld ge - raten, wasch

6 8 7<sup>b</sup> 6 8 7<sup>b</sup> 6 8 7<sup>b</sup> 6 5  
4 4 4 4 4 3

51

tenuto

p

p

es sel - ber, mach es sel - ber,

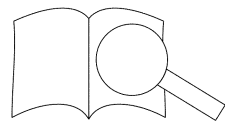
6 6 6 6 4 4 6 5<sup>b</sup> 6 6

58

ma - rein,

f

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



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert •

p senza Rip. f p

p senza Rip. f p

p f p

ist mein Herz in Mis-se-ta-ten und in gro-ße

6 7 6 5 7 7b 5 b

f p

f p

f p

Schuld ge-raten, wasch e Org a-ch es rein, wasch

5 7 7 5 6 6 6 4 2

p

p

p

sel-ber, mach es rein, ist mein Herz i

6 6 6 5 6 6 6 5 4

tasto solo



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

87

und in gro-ße Schuld ge-raten, wasch es sel-ber, mach es

Org., Cemb.

6 5 4 6

94

rein, wasch es sel-b wasch es

Org., Cemb.

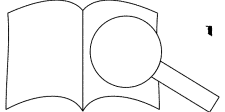
6 # 6 5# 4 6 # 6 7

102

en es rein.

f

6 6 6 5 6 6 7 6 6



PROBEPARTITUR

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

# Satz 3: Versus 3

## Larghetto

Violino I  
Viol. I Rip.

Violino II  
Viol. II Rip.

Viola

Soprano

Alto

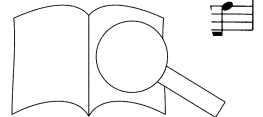
Basso  
continuo

Mis-se - ta-ten, die mich drücken,

Mis-se - ta-ten, die mich drücker ... drücken,

muß ... ost aufrücken; Va - ter, ich bin nicht ge -

tzt selbst auf - rücken; Va - ter, ich bin nicht ge -





9

*f* dolce *mf* *f* con Rip.

*f* dolce *mf* *f* con Rip.

*p* *mf* *f*

dolce *f*

recht, Va - ter, ich bin nicht gerecht.

dolce *f*

recht, Va - ter, ich bin nicht gerecht.

*p* *mf* *f*

6/5 6 6/4 2 6 6

13

*p* *f* senza Ri. senza Rip.

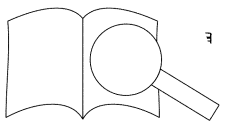
*p* *f* con Rip. senza Rip.

die mich drücken, muß ich mir itzt selbst auf -

Misse-taten, die mich drücken, muß ich auf -

*p*

6/5 6 7 6/4 5/4 tasto s

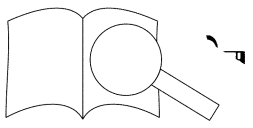


rück-ken, itzt selbst auf-rücken; Va - ter, ich bin nich'  
 rück-ken, itzt selbst auf-rücken; Va - ter, ic' tic.

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

bin nicht gerecht.  
 ich bin nicht gerecht.

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



# Satz 4: Versus 4

Andante

Violino I  
Viol. I Rip.

Violino II  
Viol. II Rip.

Viola

Alto

Basso continuo

9



17

*p* *f* *p*

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

25

*p* senza Rip.

*p* senza Rip.

*p*

Dich er - - zürnt mein \_\_\_ Tun un mein Tun und \_\_\_ Lassen,

*p*

4 2 4 2 7 6

31

r Wandel muß du hassen, weil die Sün

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

PROBE-PARTITUR

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

39

Tun und Lassen mußst du lassen, weil die Sünde, die Sün -

5 6 6 5 6 6 5 4 2 6 6

46

- - de mich geschwächt, - - - mußst du lassen,

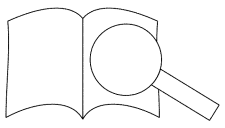
6 5 6 5 4 6 5 6 6

53

eil Sünde, die Sün - - - de mich gesc

f con Rip.  
f con Rip.  
f

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



60

*p* *f* *p senza Rip.*

*p* *p senza Rip.*

*p*

Dich er - zürnt mein Tun und Lassen, mein Tun und

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

68

*f con Rip.* *p senza Rip.*

*f con Rip.* *p senza Rip.*

*f* *p*

Lassen, Tun und

Lassen, — ußt du hassen, — mußt du

6 6 6 6 / 5 3<sup>b</sup> 4 7 6 6 6 9 8 7

75

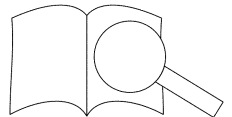
*f con Rip.* *p senza Rip.*

*p senza Rip.*

*p*

Tun und Lassen

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



weil die Sünde, die Sün - - - - de mich geschwächt, Tun und

4 6 6 7 6 6 6 5 6

2 5 5 5 5 4 3 6

Lassen mußst du\_\_ hassen, weiß e Sün - - - - - de

6 5 6 f 5 6 7 6 5 6 5

ich schwächt.

f p f p f p

6 5 6 6 6 5 5 6 6 6 5

4 3 6 5 4 3 6 5 4 3



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

# Satz 5: Versus 5 und 6

## Largo

Violino I  
Viol. I Rip.

Solo  
p Rip.

Violino II  
Viol. II Rip.

Solo  
p Rip.

Viola

Soprano  
Wer wird sei - - ne Schuld

Alto

Basso continuo  
p

4 7 6 4 6

2 5 6 2 6

3

senza Rip.

senza Rip.

o a ge - recht er - scheinen? Ich bin, ich bin, ich,

6 6 6 7 6 5

4 4 5 4 4





6

Solo

Rip.

Solo

Rip.

ich bin doch ein Sün - denkecht.

Wer wird sei

7 6 6 4

8

ver - neinen o - der

4 6 6

2 6 6



10

senza Rip.

senza Rip.

recht er - scheinen? Ich bin, ich bin, ich, ich bin d

6 7 6 5 6 7 6 7 6

13

Wei dein Ur - - - teil mindern, o - der dei - nen

ard, Herr, dein Ur - - - teil mindern, en

6 5 7 6 6 5 4 # 4 #

16

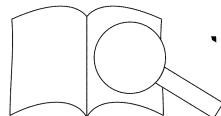
Ausspruch hin - dern? Du, du, du bist recht,  
 Ausspruch hin - dern?

7 5 6 4 5 # 7 6

18

du, du bist recht, dein Wort ist recht.  
 ist\_ recht, du, du bist recht, dein Wor

6 # #



# Satz 6: Versus 7

Violino I  
Viol. I Rip. *pp* senza Rip.

Violino II  
Viol. II Rip. *pp* senza Rip.

Viola *pp*

Soprano  
Sieh! — ich bin — in — Sünd — emp-fan - gen

Alto  
Sieh! — ich bin — in — Sünd — emp — de

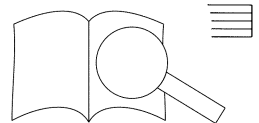
Basso continuo *pp*  
tasto solo

6

wu — be-gan - gen, da, wo ich er -

ja — be-gan - gen, da, wo ich er -

6 7  
4 5



11

tr

zeu - - get ward. Sieh! ich bin in Sünd

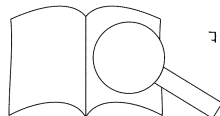
zeu - - get ward. Sieh! ich bin in

*p*

16

fan - , wur-de ja\_\_ be-gan-gen, da, wo ich er -

Sün-de wur-de ja\_\_ be-gan-gen, da, wo



21

zeu - - get ward, da, wo ich er - ze

zeu - - get ward, da, wo ich e

6 5 7 5 6 5

26

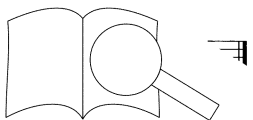
f con Rip.

f con Rip.

f

wonn

6 9 8 7 5 6



# Satz 7: Versus 8

Violino I  
Viol. I Rip.

Violino II  
Viol. II Rip.

Viola

Soprano

Basso continuo

*f* dolce

*f* dolce

*f* dolce

*f*

6 5 4 6 5 6 7 6  
4 3 2

4

*f*

*f*

*f*

*f*

7 6 6 6 4

PROBEPARTITUR

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

7

*p* *f* *pp* senza Rip.

*p* *f* *pp* senza Rip.

*p* *pp* *mf*

Sieh, du willst die

*p* *pp*

6 5 6 4 6 6 5

4 4 2 2 4 4 4

10

*dolce*

Wahrheit, du willst die Wa' du willst die

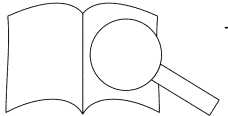
6 5 6 6 6

4 3 4 4 4

12

heit, die Wahrheit ha - ben, die ge

7 6 6 7 6 6





15

ga - ben hast du selbst mir of - fen - bart, — die ge - hei - men Weis - heits -

7 6  
5

17

ga - ben hast du selbst mir — o.

*f con P*  
*f*

7<sup>b</sup> 6 5 6 6 6 6 6

20

Sieh, du willst die Wahrheit, du willst d:

*p*  
*mf*  
*p*

za Rip.

6 4 3 6 4 6 7<sup>b</sup> 6  
5 4



23

sieh, du willst die Wahrheit, du willst die\_ Wahr-heit ha - ben, die ge -

6 5 6 6 4

25

heimen Weis - heitsga - ben du selbst\_ mir of - fen -

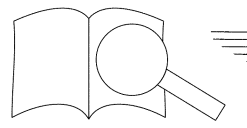
7 6 7 4 6 5

28

...ie\_ ge-hei-men Weis - heits - ga - ben, die\_ its -

f p p f

7 6 5



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

30

ga - ben hast du selbst, du selbst mir of - fen -

4 5 6 7 6 6

32

bart, die gehei - men Wirt - ben

7 6 6 4 7 5

34

du selbst mir of - fen - bart.

7 7 4 3



36

willst die Wahrheit ha-ben, die ge-hei-men Weis-heitsga-ben hast du

7 5      6 5      ♭      6

38

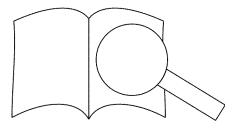
*dolce*  
*con Rip. dolce*  
*con Rip.*  
*f*

selbst mir of fe-

6 4      6 4 5      6      6 5      6 5 ♭

41

5 ♭      -      6 4      7 5      5 4      ♭



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

# Satz 8: Versus 9

Violino I  
Viol. I Rip.

Violino II  
Viol. II Rip.

Viola

Alto

Basso continuo

5 - 6 6 4+ 6 6 6 2+ 6 6 7 4

9

*p* senza Rip.

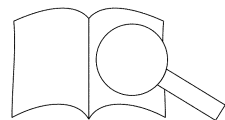
*p* senza Rip.

*p*

Wa-sche mich doch rein,

*p*

5 6 5 6 6 6 6 5 4 4



16

re\_in\_ von Sünden, re\_in\_ von Sünden, daß kein Ma\_kel mehr zu

6 6 4 6 5 6 6 5 7 5 5 3  
5 4 2 5 4 1 5 2

23

fin - den, kein Makel mehr zu fin - den, der I - sop

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

29

be-sprengt, der I - sop mich besprengt.

6 8 7 6 6 6 6 5  
5 4 5b 6 5 4 4



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

35

*p* senza Rip.  
*p* senza Rip.  
*p*

Wa - sche mich doch rein,

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

42

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

rein\_ von Sünden, rein\_ , kein Ma - kel mehr zu

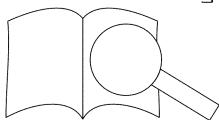
6 6 6 6 5 6 6 7 6 6 6 5 6

49

*p*

für wenn der I - - sop mich be - sprengt, -

6 6 6 6 7 6 6 6 7 6 5



56

wenn der I - - sop mich besprengt. Wa - sche

6 6 - 6 5 / 6 6 4

62

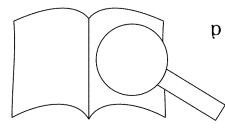
mich\_ doch rein von Sün — kein Ma - kel mehr zu

5 6 5 6 6 / 6 6 6b 6 5 b / 6 6 6 4 2

69

- - den, kein Ma-kel mehr zu fin-den,

6 5 5b / 6 6 / 7 5 4



p

PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



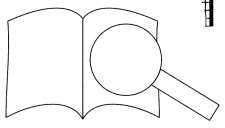
75

mich be - sprengt, wenn der I - sop

82

mich be-sprengt, wenn der I -

88



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

# Satz 9: Versus 10

Allabreve

Violino I  
Viol. I Rip.

Violino II  
Viol. II Rip.

Viola

Soprano  
Laß mich Freud und Won-ne\_ spü-re.

Alto

Basso continuo  
Org., Cemb.  
senza Violoncello e Basso

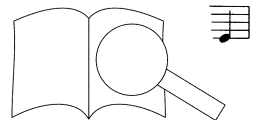
7

Bei - phie - ren, tri - um - phie - ren, da

Won-ne spü - ren, daß die Beine tri - um - phie - ren,

6 7 6 col 6 7 #

Basso #



14

dein Kreuz mich hart ge - drängt, \_\_\_\_\_  
 tri - um - phie - ren, da dein Kreuz

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

Basso tacet

22

5 5 5 5  
 4 4 4 4  
 2 2 2 2



30

Musical notation for measures 30-36. The system includes a vocal line in G major (one flat) and piano accompaniment in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active line in the left hand.

da dein Kreuz mich hart ge - ich  
 hart ge - drängt,

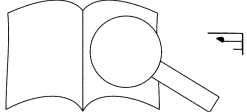
Piano accompaniment for measures 30-36. The bass line includes fingering numbers: 6/5, 6, 6/5, #, 6, 6, 6/5, 6.

37

Musical notation for measures 37-43. The system includes a vocal line in G major and piano accompaniment in bass clef. The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

hart laß mich Freud und Wonne spü -  
 laß mich Freud und Won-ne spü -

Piano accompaniment for measures 37-43. The bass line includes fingering numbers: 6/5, 4/2, 6, 6/5, 8, 6, 5, 6, 6/4, 6/5, col I. Below the system, it says "Basso tacet".



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

Musical score for measures 45-48. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

- ren, Freud und Won-ne spü - ren, da dein Kreuz mich h

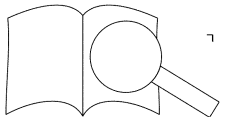
da\_\_\_\_ dein Kreuz mich hart ge-drängt, \_

6 6# 6 5 6 5 5 6

Musical score for measures 52-55. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Trills (tr) are marked above certain notes in the vocal line.

drängt, \_

5 5 5 7  
4 3 4 #  
2 2 2



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

59

laß mich Freud und Won-ne\_ spüren, Freud und  
da dein Kreuz mich hart

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

65

spü ß mich Freud und Wonne\_ spüren, da\_ dein  
ge - drängt, laß mich Freud und w da\_

6 6 5 # 6 #

PROBEPARTITUR

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

73

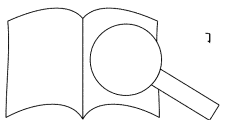
Kreuz mich hart ge-drängt, \_\_\_\_\_ da dr  
 — dein Kreuz mich hart ge - drängt, \_\_\_\_\_

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

81

Kreuz ge - drängt, \_\_\_\_\_  
 st, mich hart ge - drängt, mich hart \_\_\_\_\_ ge -

6 6 6 7



Musical score for measures 88-94. It includes a vocal line with lyrics and an organ accompaniment line with figured bass notation.

— hart — ge-drängt, daß die Ge - ne  
drängt, laß die Ge - bei - ne tr

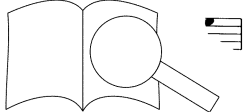
Org.

5 7 #6 # 7 6 # #

Musical score for measures 95-101. It includes a vocal line with lyrics and an organ accompaniment line with figured bass notation.

tri - um- phie - ren, da dein Kreuz mich hart  
da dein Kreuz mich hart ge ... mich

7 6 6 # 6 4



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



101

ge-drängt, \_\_\_\_\_

hart ge - drängt, \_\_\_\_\_

6 7 6 6 7 6 6 7 6 6 7 6

5  
4  
2

109

dein

ge - drängt, \_\_\_\_\_

112

8 6 6 6 9 8  
5 5 4 3



116

Musical score for measures 116-122. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The music is in a minor key with a 3/4 time signature.

Kreuz mich hart gedrängt, laß mich Freud ur

mich hart ge-drängt, da dein Kreu

6 5+ 6 6 5+ 6 6 6 #  
5 5 *tasto solo*

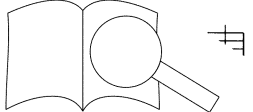
123

Musical score for measures 123-129. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The music continues in the same key and time signature.

spür mich hart ge - drängt, da

da

6 5  
5 3



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert.

130

Musical score for measures 130-136. The system includes a vocal line (treble clef), a piano accompaniment (treble and bass clefs), and a guitar accompaniment (treble clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The guitar part features a 7-fret barre across measures 130-135 and a 6-fret barre in measure 136.

dein \_\_\_\_\_ Kreuz \_\_\_\_\_ mich hart, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Kreuz \_\_\_\_\_ mich hart gedrängt, da \_\_\_\_\_

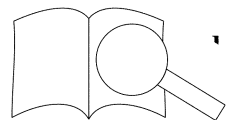
7 7 7 7 # 6 6 4

137

Musical score for measures 137-143. The system includes a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a guitar accompaniment (treble clef). The key signature has two flats. The guitar part features a 6-fret barre across measures 137-143.

hart

# 6 6 6 5 # 6



# Satz 10: Versus 11 bis 15

Andante

Violino I  
Viol.I Rip.

Violino II  
Viol.II Rip.

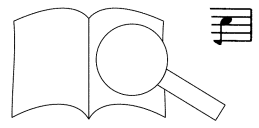
Viola

Soprano

Alto

Basso continuo

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



7

*p*

*p*

*p*

6 7

10

*f*

*f*

*pp*

Schau - e nicht auf mei - - ne Sünden, schau

7 6 8 7 6 6 6 5



PROBEPARTITUR

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

14

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

nicht auf mei-ne Sün-den, til-ge sie, laß sie versch

6 5 6 7 4 2 6 6 6 6

17

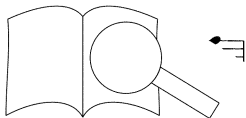
*f* *p* *f* *p* *f* *p*

tr

tenuto

Herze ma-che neu, Geist und

6 4 6 4 6 6



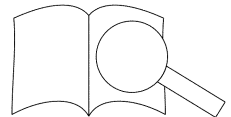
20

Her - - ze ma - che neu, Geist und Her-ze,

6 6 7 5 6 4  
4 2 6 5

23

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



27

*pp* senza Rip.

*pp* senza Rip.

*pp*

Stoß mich nicht von deinen Augen, stoß

*pp*

6 6 6 5 7 6 4

*f* *p*

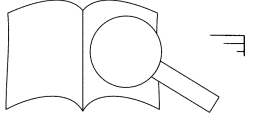
*f* *p*

*f*

Ich soll fort mein Wandel taugen, o, dein

*p*

6 7 6 6 6 7 7 4 6 6 2



PROBEPARTITUR

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



34

Geist mir bei, o, so steh dein Geist

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

37

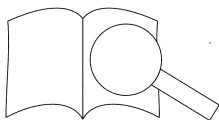
f con Rip.

f con Rip.

f

h, o, so steh dein Ge

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



40

*p* senza Rip.

*p* senza Rip.

*p*

*p*

Gib, o Höchster, Trost, o Höchster

Gib, o Höchster, Trost

6 6 6 6 7 5+ 6 5 3 5 7 5 tr

44

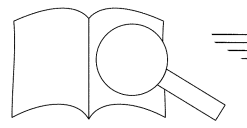
*f*

*f*

Hei - le, hei - le, hei - le wieder nach dem Schmerze.

Hei - le wie - der, hei - le, hei - le wieder nach dem Schmerze. Es ent -

4 6 6 b 7 b



PROBEPARTITUR

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

48

*f*  
Es ent-hal - te mich dein Geist, es ent - hal - - - t

hal - - te mich dein Geist, es ent - hal - t

*p*

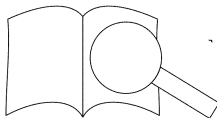
7 6 5 6 7 4 4 5 | 4 5 | 6 6 6 7 5 4 | 2

52

Geist, ent - hal - - te\_ mich\_ dein Geist.

es ent - hal - - te\_ mich\_ dein Geist

7 6 6 5 5 4 4 |



55

*p* senza Rip. *pp*

*p* senza Rip. *pp*

Denn ich will die Sün - der lehren,

...daß zu

*p*

6 5 6 6 5 7 6

59

*p*

und nicht tun, was Sün - de heißt, daß sie

umkehren und nicht tun, was Sün

daß sie

*p*

7 6 6 6 7 6

5 5 5b 4



PROBEPARTITUR

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

62

sich zu dir be - keh - ren und nicht tun, - was Sün -

sich zu dir be - keh - ren und nicht tun, was

4 2 6 5 6

64

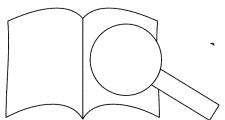
*f* con Rip. senza Rip.

*f* con Rip. senza Rip.

*f* *p*

Sün - Laß, o

5 6 6 6b 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6



Musical notation for measures 68-70. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active right hand with eighth and sixteenth notes.

Tilger, o Til - ger mei - ner Sünden, al - le — Blutschuld gar ver

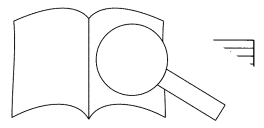
Musical notation for measures 71-73. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with eighth-note patterns. Fingering numbers (7b, 6, 5, 6, 6, 5, 7b, 6, 6, 7, 6) are provided for the piano part.

Musical notation for measures 74-76. The system includes a vocal line and piano accompaniment. Dynamics markings *f* and *p* are present. The piano part features a consistent eighth-note bass line.

...einer Sün - - den, al - le Blut - schuld gar ver -

... mei - - ner Sünden, al - le P<sup>1</sup> ver -

Musical notation for measures 77-80, showing the piano accompaniment. Fingering numbers (6, 6, 7, 6, 6, 7, 4, 2, 6) are provided for the piano part.



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

74

schwinden, al - le Blut - schuld gar ver - schwinden,  
 schwinden, al - le Blut - schuld gar ver - schwinden,

77

daß mein Lob - - - lied,  
 dich ehrt, - - - - - lied,

4 4 - 6 7 - 6 5



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

79

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

Herr, — dich ehrt, mein Lob - lied, Herr, daß mein  
 Herr, — dich ehrt, mein Lob - lied, Herr,

6 5  
4 3

4 2 - 6

6 5  
6

82

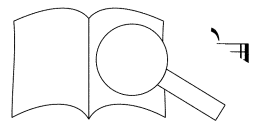
*f* *con Rip.* *f* *tr*

He (a) r,

ehrt.

*f*

4 3 8 7<sup>b</sup> 6 5 8 7



PROBEPARTITUR • Carus-Verlag

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



# Satz 11: Versus 16

## Adagio spirituoso

Violino I  
Viol.I Rip.

Violino II  
Viol.II Rip.

Viola

Alto

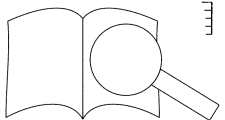
Basso  
continuo

*f*

unisono

3

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



5

con Rip. *p* senza Rip.

con Rip. *p* senza Rip.

*p*

Öff - - ne Lir - - an,

*p* unisono

6 6 # 6 6 # 7 #

8

Mund \_\_\_\_\_ und See - le

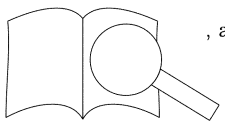
pen, Mund und See - le, daß

6

10

ic, Ruhm erzähle, der al - lei - - - - - , al -

7 6 7 4 3 6 7 5



PROBE-PARTITUR

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

13

*f* con Rip.

*f* con Rip.

*f*

lei - ne dir gehört.

*f*

7 5      7 5      4 2      6 6 5

16

*p* senza Rip.

*p* senza Rip.

*p*

*p*

Öff - ne Lip - pen,      und See - le,      öffne

*p*

6      6 5      7 9 8 6      # 4 3 6

18

*p*

*p*

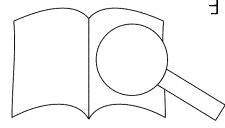
*p*

*p*

ip, Mund und See - le,      daß ich dei - nen Ruhm

*p*

7 5      4 #      4 2      6 6 5



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

20

nen Ruhm er-zäh-le, der al-lei-

7 6 7 # 6 6 6 6 #

22

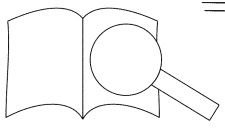
- ne. ne dir gehört, der al-

6 6 # 6 4 # 7 5

24

- ne dir ge-hört.

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



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

# Satz 12: Versus 17 und 18

Largo

Violino I  
Viol. I Rip.

Violino II  
Viol. II Rip.

Viola

Soprano

Alto

Basso  
continuo

3

6  
4

5  
4

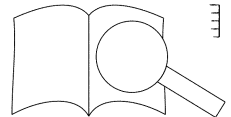
4  
2b

5  
b

4# 6

b

6  
4



6 *sotto voce*  
*p* *p senza Rip.*  
*p* *p*

Denn du

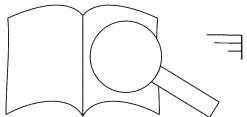
*p*

6 5̣ 6 6 7 4 7 4

9

Oi - fer ha - ben, son - sten  
 - kein Op - fer ha - ben, ein

8 7 6 5  
 4 3 5 4 5



PROBEPARTITUR

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

11

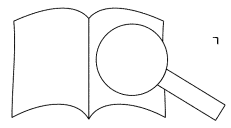
brächt ich mei - ne Ga - ben, du w  
 Op - fer, kein Op - fer ha - ben,

6 6 8 7 4 b  
 5 b

13

On kein Op - fer ha - ben, Rauch und Brand  
 ich mei - ne Ga - ben, P

6 6 8 7 4 3  
 5



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

15

Musical notation for measures 15-17, including piano accompaniment and vocal lines.

ge - fällt dir nicht.

H

Brand ge - fällt dir nicht.

Her

Musical notation for measures 18-17, including piano accompaniment and vocal lines.

18

Musical notation for measures 18-17, including piano accompaniment and vocal lines.

Gei

...ngst

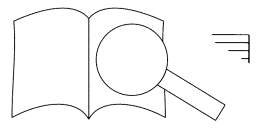
und

Grä

und

Grä

Musical notation for measures 18-17, including piano accompaniment and vocal lines.





20

men, wirst du, Höch - ster, nicht

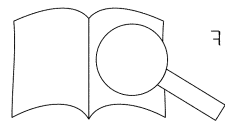
men, wirst du, Höch - ster, r

4 7 6 +  
2b 2 4 2

22

schä dir das dein Her - ze

6 6 6 6  
4. 3b 6 5



24

bricht, weil dir das dein Her - - ze bricht, weil dir das dein Her - ze

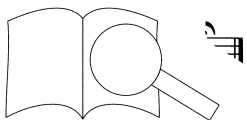
6 7 6 5 5

27

da kein Her - ze bricht. das dein Her - - ze bricht.

f con Rip.

7 6 5 4



PROBEPARTITUR • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

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

# Satz 13: Versus 19 und 20

## Allegro (Vivace)

Violino I  
Viol. I Rip.

Violino II  
Viol. II Rip.

Viola

Soprano

Alto

Basso continuo

5

6

6 7 7

6 6 5

6 6 5

6

6 6 6 5

6 5



10

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

5 3 6 5 6 4 5 5

14

*p senza Rip.* *tr tr* *tr tr*

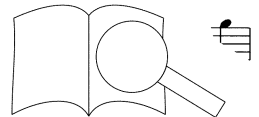
*p senza Rip.* *p senza Rip.*

*p* *p*

Laß ... end dauern, baue die ver - fall - nen Mauern, als -

*f* *p*

6 5

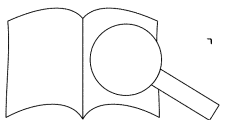


PROBEPARTITUR  
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

18

dann op - fern wir, op - - - fern wir erfreut, laß dein Zi - - or

dau - - - all - - - nen Mau - - ern, als - dann op - - -



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

25

*f con Rip.*

*f con Rip.*

*f*

- - - - - fern wir er-freut;

*f*

5 6 6 5 6  
3 4 4 5 5

29

*p senza tr.*

*f con Rip.*

*f con Rip.*

*f*

als-dann soll dein Ruhm erschallen,

*tr tr*

...als-dann soll dein Ruhm

*p*

5 4



PROBEPARTITUR

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

Solo

32 *p* *senza Rip.* *tr* *tr* *f con Rip.*

*p senza Rip.* *f con Rip.*

*p*

*p* *tr* *tr* als - dann\_ wer - den\_ dir ge - fal - len Op - fer der Ge - rech

als - dann\_ werden dir ge - fal - len Op - fer

*p*

6 5 6

35 *p senza Rip.* *f con Rip.* *tr*

*p senza Rip.* *f con Rip.* *tr*

*pp*

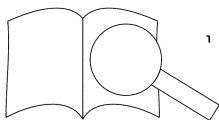
- - t alsdann soll\_ dein Ruhm er -

laß dein Zi - - - on blühe

*pp*

7 6 6 6 6 6 6

4 4 2



38

tr

tr

tr

*f* con Rip.

*f* con Rip.

*f*

schal - - len, alsdann wer - - den dir ge - fal - - -

- - ern, bau - - - - e die ver - fall - - -

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

41

*p* senza Rip.

*p* senza Rip.

*mf*

*f* con Rip.

*f* con Rip.

*p*

*mf*

*f*

Op - fer, Op - fer der Ge - rech - tigkeit,

- fern wir er - freut Op - fer der G -

*mf*

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





45

*p* senza Rip. *mf* *f* con Rip.

*p* senza Rip. *mf* *f* con Rip.

*p* *mf* *f*

als - dann op - fern wir er-freut Op - fer der Ge - rech - ti-

Op - fer, Op - fer, Op - fer der Ge

*p* *mf*

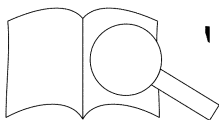
49

*p* *f*

*f* *f* *f*

*p*

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



# Satz 14: Amen

Allabreve

Violino I  
Viol. I Rip.

Violino II  
Viol. II Rip.

Viola

Soprano  
A - men, A - - - men, A - me

Org., Cemb.

Basso continuo

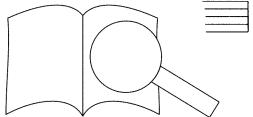
Violoncello

9

men, A - - -

men, A - men, A - - -

col Basso



17

- - men, A - men, A - - - men, A - - men, A - - -

- - - - men, A - - - men, A

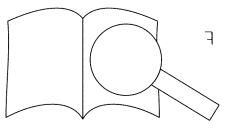
7 5 7 6 9 8 7 6 5 4 6 6

25

- - - - -

A - - - - -

6 6 6 6 6 4 6 6 6 6



33

men, A - - - - - men,

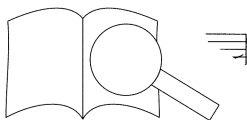
♭ 4 6 6 6 6 6 ♭ 4 6 6

41

A - - - - - men, A - men, A - - - - - men, A - - - - -

♭ - 4 6 6 6 6 6 ♭ - 4 6 6 6 6 6

tasto solo



PROBEPARTITUR

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

49

men, A - men, A - men, A - men, A - - - me

men, A - men, A - men, A - me

5/4 6/5 6/5

58

A - men, A - - - men, A - men, A - men.

A - men, A - men, A - men, A - me

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



PROBEPARTITUR

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

Musical score for measures 66-74. It includes a vocal line with lyrics and an organ accompaniment line. The organ part is marked "Org., Cemb." and includes fingering numbers: 6, 6/5, 6/5, 6/5, 6/5, 6/4, 6/5, 5, 9/5b, 6/5.

A - men, A - - - men, A - men, A -

A -

Org., Cemb.

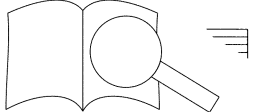
6 6/5 6/5 6/5 6/5 6/4 6/5 5 9/5b 6/5

Musical score for measures 75-81. It includes a vocal line with lyrics and an organ accompaniment line. The organ part includes fingering numbers: 5, 9, 6, 6, 6, 5, 7, 6, 7, 6, 7.

- men, A - - - - - men, A -

men, A - men, A - - - - -

5 9 6 6 6 5 col Basso 7 6 7 6 7



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

84

men, A - - - men, A - - men, A - - - - -

men, A - - - men, A - - - - -

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

92

men, - - - - - me

4 6 6 6 6 6 4 6 6 6 6  
2 4 4 2 4 4 6 6 6



100

men,

A

4 6b 6 6 6 6      4 6b 6 6 6 6      4 6

2                      4                      2                      4

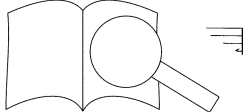
107

men, A - men, A - - - - men,

- - - - men, A - - - -

6 6 4 4 6 6 6 6      *tasto solo*

2                      4



PROBEPARTITUR

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



A - men, A - men, A - men, A - - - men

- - men, A - men, A - - - men, A

5 4 3 6 5b 6 5 5

A A - men, A - - - men, A - men, A - men.

A - men, A - men, A - men, A -

5b 6 6 6 5 b 7



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

Mus. ms. 17 155, 9  
16  
G.L.I.

# Organo.

*Largo*

The image shows a page of handwritten musical notation for an organ. It consists of 12 staves of music. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The word "Largo" is written in a cursive hand at the beginning of the first staff. The paper is aged and shows some staining and wear. The handwriting is in dark ink.

STADTBIBLIOTHEK  
BERLIN  
MUSIKABTEILUNG

# Kritischer Bericht

## Satz 1

Vorzeichen nur für b, es und as; Versetzungszeichen für des vor der jeweiligen Note.

10	V II	<i>f</i> erst unter dem 6.Achtel (vgl. übrige Stimmen!)
12–14	Viola	In der Vorlage wird die Continuoostimme oktaviert; bereits von Dürr (Bach-Jahrbuch, 54. Jahrgang, S.94) als Kopierfehler erkannt. Wir folgen der schon bei Pergolesi selbständigen Stimmführung.
22	Viola	vorletzte Note g' statt f'
23	Sopran	4.Achtel in der Stimme b', im Particell und bei Pergolesi as'
23	Alt	4.Achtel in der Stimme g', im Particell und bei Pergolesi f'
27/28	V I	Bögen nur in V I Rip.
40	Violon	<i>f</i> bereits unter dem drittletzten Achtel des Vortaktes.
47	V I	☉ über dem 3.Viertel
47	Org, Cemb	☉ fehlt

## Satz 2

11	V II	Bogen nur in der Stimme V II Rip.
28–34	Sopran	Vorschläge fehlen im Particell
30/31, 34/35	Bc	Bogen nur in den Stimmen Org + Cemb
37	V II	3.Achtel Pause statt Viertelnote für 2. und 3.Achtel
43,47	V I	Bogen jeweils über dem 2. und 3.Achtel; vgl. jedoch Singstimme
67	Org, Cemb	Bezifferung unter der 1. Note $\frac{5}{4}$ ; vgl. aber T.71
106	Org, Cemb	Bezifferung unter dem 2.Achtel 5 statt 6
108	Org, Cemb	punktierte Viertel + Fermate

## Satz 3

3	V I,II	6.Achtel b' statt a'
11	Viola	<i>f</i> steht bereits bei Taktbeginn
12	Viola	6. Achtel es' statt d'
12	Violon	6. und 7. Achtel c A statt B G
17	V II	3. und 4.Viertel halbe Note fis"; vgl. Alt
18	Org, Cemb	Bez. unter dem 1. Viertel $\frac{7}{4}$ statt $\frac{7}{4}$
26	Org, Cemb	☉ über 1. Viertel

## Satz 4

Bezeichnung *Andante* nur in den Stimmen Viol.I Rip. und Viol.II Rip

13	V I	<i>p</i> nur in der Stimme Viol.I Rip.
15	V I	<i>f</i> nur in der Stimme Viol.I Rip.
15/16	V I	4.Achtel zu 1.Achtel mit Bogen verbunden
103	V I,II, Violon, Org, Cemb	☉

## Satz 5

Vorzeichen auch vor as (statt nur vor b und es) in der Stimme Viol.II Rip., Viola

1	Va	☉
3,7	Basso cont.	Ziffern unter 5. bzw 1.Achtel ergänzt

## Satz 6

Vorzeichen auch vor as in den Stimmen V I, V II, Viol.II Rip, Viola;  
Bogensetzung in den Violinstimmen nicht eindeutig (über Achtel 2 bis 6 oder 2 bis 5)

10	V I	3. Achtel g' statt es'
22	V I	☉ über c' statt über Pause
22	V II	Vorschlag ergänzt
28	Va	Bogen über den Achtelnoten




## Satz 7

Zur Vorzeichensetzung vgl. die Anmerkung zu Satz 1

5	Basso cont.	Ziffer unter 2.Viertel ergänzt
21	Va	letztes Achtel c' statt des'; vgl. Bezifferung
22	V I,II	1.Sechzehntel im 3.Viertel es" statt f"
23	Va	letztes Achtel d' statt es'; vgl. Bezifferung
43	Cemb	Ganze statt Halbe

## Satz 8

Vorzeichen nur für b und es

6	Org, Cemb	Bez. unter dem 2. Achtel $\mathfrak{b}$ statt 6
25	V II	2. und 3. Achtel Viertel- statt Achtelnote+Achtelpause
54	Org, Cemb	Bez. unter dem 1. Achtel $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ statt $\frac{65}{4}$ ; vgl. Viola und T. 77
62	Alt	Textunterlegung im Particell  mich doch
64	Va	 statt  ; vgl. T.66 und 68
67	Org, Cemb	Bezifferung unter der Viertelnote $\mathfrak{t}$ (bzw.# ) statt $\flat$
72	V II	unter dem 2.Sechzehntel ausdrücklich $\mathfrak{t}$
94	V I Rip.	Viertel + Achtelpause statt punktierter Viertel

## Satz 9

Bezeichnung *Allabreve* fehlt im Particell



1	V I, II, V II Rip., Va, Org	c
9	V I Rip.	halbe Note + Pause statt ganze Note
40	V II, V II Rip.	letztes Viertel d" statt b'
92	Sopran	Halbe statt Ganze
109	V II, V II Rip.	1. Viertel b' statt c"
111	V II	Bogen über 2.-4. Viertel
134	V II	2. Halbe c" statt d"
135	V II	1. Halbe c" statt d"
141	V II	ab dem 2. Viertel colla parte mit V I geführt; wir folgen der Lesart der Stimme V II Rip.
143	Violon, Org, Cemb	Ganze statt halbe Note + Pause

## Satz 10

10	Org, Cemb	Bezifferung unter 6. und 7.Achtel $\frac{7}{5}$ $\frac{8}{5}$ statt $\frac{6}{5}$ $\frac{8}{5}$
25,35,38,40	V I,II	Bögen über dem 3. und 4.Viertel teilweise auch über vier Sechzehntel
36	Va	1. Achtel c' statt d'; vgl. T. 39
42,44,45,54,64, 65,66,74,75	V I,II	Bogensetzung nicht eindeutig: auch als über vier Noten reichend lesbar
60	V I	drittletztes Achtel des"" statt c""
65	Org, Cemb	Bezifferung unter letztem Achtel 6 $\flat$ , statt $\mathfrak{b}$ (vgl. Va)
72	V II	letztes Achtel g" statt as"
84	V II	Vorschlag vor letztem Viertel nur in V II Rip.

## Satz 11

Bezeichnung *Adagio spirituos* nur in V I; Particell und übrige Stimmen: *Adagio*

6	V I Rip.	$\nu$ über 3.Achtel
10	V I	1. Viertel  statt 
13	Alt	vorletzte Note im Particell b', in der Stimme c"
16ff	V II	Bögen jeweils über 4 Sechzehnteln statt 8 Noten
17	Org, Cemb	Bezifferung unter 1.Achtel $\frac{7}{5}$ statt $\frac{6}{5}$
23	V I	2. Achtel b' statt a'; vgl. Va und Bezifferung

## Satz 12



Zur Vorzeichensetzung vgl. die Anmerkung zu Satz 1

Die Bögen über den Sechzehntelgruppen kommen in den jeweiligen Stimmen mit unterschiedlicher Häufigkeit vor und wurden ohne Nachweis ergänzt.

29      ♫ unterschiedlich gesetzt: in V I und V II über dem 3. Viertel; in den übrigen Stimmen über dem 4. Viertel (Pause); im Violon fehlt sie.

## Satz 13

Bezeichnung *Vivace* nur im Particell und in den Singstimmen; in den Instrumentalstimmen *Allegro*.

1	V II, Org, Cemb	♠
1ff	V I,II	Bögen nur in den Ripienostimmen
5/6	V I, V I Rip.	erste Takthälfte  statt 
20	V II	1. Achtel a" statt g"
24	V I	<i>p</i>
31	V II Rip.	Einsatz beginnt mit Achtel statt Sechzehntel
40	V II Rip.	colla parte mit V I statt mit V II
43, 47	V II	Vorschlag ergänzt
52	Violon	♫ über dem 3. Viertel
52	Cemb	♫ über dem 4. Viertel

## Satz 14

Zur Vorzeichensetzung vgl. die Anmerkung zu Satz 1.

Bezeichnung *Allabreve* in den folgenden Stimmen: Sopran, V I, V I Rip., Va, Violon, Org, Cemb.

Im Particell sind jeweils 4 Halbe zu einem Takt zusammengefaßt.

1	Particell, Sopran, Violon, Org, Cemb	♠; alle übrigen Stimmen C
44–46, 109–111	Sopran	Textunterlegung bei Bach verschoben; vgl. jedoch Takt 1ff und Parallelstellen
61	Sopran	Textunterlegung fehlt; ergänzt nach T. 126
64	Sopran	2. Halbe fehlt
65	Sopran	1. Halbe fehlt
65	V II Rip.	nur Halbe f
81	Org, Cemb	Bezifferung nach T. 16; ebenso in T. 83, 2. Halbe
116	V I, V I Rip.	3. Viertel f" statt g"

# Critical Commentary

## Movement 1

Key signature  $b_b$ ,  $e_b$  and  $a_b$ ;  $b$  before  $d$  at the respective places

10	V II	$f$ starts only at the 6th eighth note (cf. the other parts)
12–14	Viola	In the source, this part plays the continuo part an octave higher; Dürr identified this as a copying error (Bach-Jahrbuch, 54. Jahrgang, p.94). We follow the independent voice leading, already found in Pergolesi's original.
22	Viola	penultimate note $g'$ instead of $f$
23	Soprano	4th eighth $b_b'$ in the part, $a_b$ in the short score and Pergolesi
23	Alto	4th eighth $g'$ in the part, $f$ in the short score and Pergolesi
27/28	V I	slurs only in V I Rip.
40	Violon	$f$ is already beneath the third to the last eighth of the preceding bar.
47	V I	$\frown$ above the 3rd quarter
47	Org, Cemb	$\frown$ missing

## Movement 2

11	V II	slur only in V II Rip. part
28–34	Soprano	appoggiaturas missing in the short score
30/31, 34/35	Bc	slur only in the Org.+Cemb parts
37	V II	3rd eighth is a rest instead of a quarter note for the 2nd <i>and</i> 3rd eighths.
43,47	V I	slur only over 2nd and 3rd eighth notes; however, see voice parts
67	Org, Cemb	figure under first note $\frac{5}{4}$ ; however, see bar 71
106	Org, Cemb	figure under 2nd eighth note 5 instead of 6
108	Org, Cemb	dotted quarter + fermata

## Movement 3

3	V I,II	6th eighth $b_b'$ instead of $a'$
11	Viola	$f$ at the very beginning of the bar
12	Viola	6th eighth $e_b'$ instead of $d'$
12	Violon	6th and 7th eighths $c$ A instead of $B_b$ G
17	V II	3rd and 4th quarters half note $f'_{\sharp}$ ; see Alto
18	Org, Cemb	figure under 1st quarter $\frac{7}{4}$ instead of $\frac{7}{4}$
26	Org, Cemb	$\frown$ above 1st quarter

## Movement 4

*Andante* indicated only in Viol.I Rip. and Viol.II Rip parts

13	V I	$p$ only in Viol.I Rip. part
15	V I	$f$ only in Viol.I Rip. part
15/16	V I	4th eighth connected with tie to 1st eighth note of following bar
103	V I,II, Violone, Org, Cemb	$\frown$

## Movement 5

$A_b$  in key signature (besides  $b_b$  and  $e_b$ ) in Viol.II Rip., Va parts

1	Va	$c$
3,7	Continuo	figures under 5th resp. 1st eighth added

## Movement 6

$A_b$  in key signature in V I, V II, Viol.II Rip, Viola parts; slurs in violin parts are not clear (eighth 2 to 6 or 2 to 5)

10	V I	3rd eighth note $g'$ instead of $e_b'$
22	V I	$\frown$ above $c'$ instead of above the rest
22	V II	appoggiatura added
28	Va	slur over eighth notes




## Movement 7

Considering the key signature see Movement 1

5	Continuo	figure under 2nd quarter added
21	Va	last eighth note c' instead of d <sub>b</sub> ' ; see figured bass
22	V I,II	1st sixteenth note in the third quarter is e <sub>b</sub> ' instead of f'
23	Va	last eighth note is d' instead of e <sub>b</sub> ' ; see figured bass
43	Cemb	whole note instead of half note

## Movement 8

Key signature only for b<sub>b</sub> and e<sub>b</sub>

6	Org, Cemb	figure under 2nd eighth note <b>6</b> statt 6
25	V II	2nd and 3rd eighths are a quarter note instead of an eighth note and eighth-note rest
54	Org, Cemb	figure under 1st eighth note $\frac{6}{4} \frac{5}{4}$ instead of $\frac{65}{4}$ ; see Viola and bar 77
62	Alto	text underlay in the short score  nichdoch
64	Va	 instead of  ; see bars 66 and 68
67	Org, Cemb	figure under quarter note has $\frac{1}{4}$ (or $\frac{2}{4}$ ) instead of b <sub>b</sub>
72	V II	$\frac{1}{4}$ distinctly under the 2nd sixteenth note
94	V I Rip.	quarter note + eighth-note rest instead of dotted quarter note

## Movement 9

*Allabreve* superscription missing in short score



1	V I,II, V II Rip., Va, Org	<b>c</b>
9	V I Rip.	half note and rest instead of whole note
40	V II, V II Rip.	last quarter d'' instead of b <sub>b</sub> '
92	Soprano	half note instead of whole note
109	V II, V II Rip.	1st quarter b <sub>b</sub> ' instead of c''
111	V II	slur over quarter notes 2–3–4
134	V II	2nd half note c'' instead of d''
135	V II	1st half note c'' instead of d''
141	V II	in the source, the same as V I starting at the 2nd quarter note; we follow the reading of the V II Rip. part.
143	Violon, Org, Cemb	whole note instead of half note and rest

## Movement 10

10	Org, Cemb	figure under the 6th and 7th eighth note $\frac{7}{5} \frac{8}{5}$ instead of $\frac{6}{5} \frac{8}{5}$
25,35,38,40	V I,II	3rd and 4th quarters: slurs; also sometimes above groups of four sixteenth notes
36	Va	1st eighth c' instead of d'; see bar 39
42,44,45,54,64, 65,66,74,75	V I,II	slurring ambiguous; also plausible as extending over four notes
60	V I	second eighth note d <sub>b</sub> ' instead of c''
65	Org, Cemb	figure under last eighth note $\frac{6}{5}$ , instead of $\frac{6}{5}$ (see Va)
72	V II	last eighth note g'' instead of a <sub>b</sub> '
84	V II	appoggiatura before the last quarter note only in V II Rip. part

## Movement 11

*Adagio spiritoso* indicated only in V I; short score and other parts have *Adagio*

6	V I Rip.	<i>v</i> over 3rd eighth
10	V I	1st quarter  instead of 
13	Alto	penultimate note in short score is b <sub>b</sub> ' and c'' in the part
16ff	V II	slurs over groups of four sixteenth notes instead of over 8 notes
17	Org, Cemb	figure under 1st eighth note $\frac{7}{5}$ instead of $\frac{6}{5}$
23	V I	2nd eighth note b <sub>b</sub> ' instead of a'; see figured bass and Va

## Movement 12



Considering the key signature see Movement 1

Slurs over the sixteenth-notes groups are to be found in the respective parts of the source with different frequency; in the edition they have been added without comment.

29                                     $\frown$  in V I and V II above 3rd quarter; above the 4th quarter (rest) in all other parts;  
not at all in the Violon part

## Movement 13

*Vivace* indicated only in short score and vocal parts; instruments have *Allegro*.

1	V II, Org, Cemb	♢
1ff	V I,II	slurs only in V I Rip. and V II Rip.
5/6	V I, V I Rip.	1st and 2nd quarters  instead of 
20	V II	1st eighth note a <sup>~</sup> instead of g <sup>~</sup>
24	V I	<i>p</i>
31	V II Rip.	entrance note is an eighth instead of a sixteenth note
40	V II Rip.	colla parte with V I instead of V II
43,47	V II	appoggiatura added
52	Violon	$\frown$ above 3rd quarter
52	Cemb	$\frown$ above 4th quarter

## Movement 14

Considering the key signature see Movement 1

*Allabreve* indicated Soprano, V I, V I Rip., Va, Violon, Org, Cemb. In short score, each bar contains 4 half-note values.

1	Particell, Soprano, Violon, Org, Cemb	♢; in all other parts C
44–46, 109–111	Soprano	text underlay in Bach's score displaced; cf bar 1ff and parallel passages
61	Soprano	text missing; see bar 126
64	Soprano	2nd half note missing
65	Soprano	1st half note missing
65	V II Rip.	only half note f
81	Org, Cemb	figure from bar 16 retained; also in bar 83, 2nd half note
116	V I, V I Rip.	3rd quarter f <sup>~</sup> instead of g <sup>~</sup>