

Edition Bach-Archiv Leipzig

Musikalische Denkmäler Bd. 2 · Musical Monuments Vol. 2

„Kaiser“ · Markus-Passion

als Pasticcio von Johann Sebastian Bach (Leipzig um 1747)
mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brockes-Passion“

für Soli (SATB), Coro (SATB)
2 Oboen, 2 Fagotte
2 Violinen, 2 Violen und Basso continuo

for soli (SATB), choir (SATB)
2 oboes, 2 bassoons
2 violins, 2 violas and basso continuo

herausgegeben von / edited by
Christine Blanken

Partitur / Full score

Carus 35.502



Mit Unterstützung von / Supported by
The Packard Humanities Institute, Los Altos, California

Inhalt

Vorwort	V
1. Bachs drei Fassungen der Markus-Passion	V
2. Pasticcio bei Bach	V
3. Komponist und Entstehungsumfeld der Hamburger Erstfassung der Markus-Passion	VI
4. Tradition Hamburger Passionsmusiken	IX
5. Zusammensetzung des Pasticcio	IX
6. Rekonstruktion des Pasticcio	XI
Foreword / Avant-propos	XII
Faksimileabbildung	XV

Parte prima

1. Sonata / Chorus	Jesus Christus ist um unser Missetat willen verwundet	1
2. Recitativo / Accompagnato	Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten	6
3. Aria (Soprano)	Will dich die Angst betreten	11
4. Recitativo / Accompagnato	Und nahm zu sich Petrum	12
5. Aria (Soprano)	Sünder, schaut mit Furcht und Zagen	14
6a. Recitativo / Accompagnato	Und kam und fand sie schlafend	16
6b. Recitativo	Und alsbald, da er noch redet	18
7. Aria (Tenore)	Wenn nun der Leib wird sterben müssen	19
8a. Recitativo / Accompagnato	Die aber legten ihre Hände an ihn	21
8b. Recitativo	Und die Jünger verließen ihn alle	22
8c. Chorus	Wir haben gehört, dass er saget	24
8d. Recitativo / Accompagnato	Aber ihr Zeugnis stimmt noch nicht überein	25
9. Aria (Tenore)	Erwäg, ergrimme Natternbrut	28
10a. Recitativo	Da fingen an etliche ihn zu verspeien	31
10b. Chorus	Weissage uns	31
10c. Recitativo	Und die Knechte schlugen ihn ins Angesicht	32
10d. Chorus	Wahrlich, du bist der einer	34
10e. Recitativo	Er aber fing an sich zu verfluchen	36
11. Aria (Tenore)	Wein, ach wein itzt um die Wette	36
12. Choral	So gehst du nun, mein Jesu, hin	38

Parte seconda

13. Sinfonia		39
14. Recitativo	Und bald am Morgen	39
15. Aria (Alto)	Klaget nur, ihr Kläger hier	41
16a. Recitativo	Jesus aber antwortete nichts mehr	43
16b. Chorus	Kreuzige ihn	45
16c. Recitativo	Pilatus aber sprach zu ihnen	45
16d. Chorus	Kreuzige ihn	46
17. Choral	O hilf, Christe, Gottes Sohn	47
18. Sinfonia		48
19a. Recitativo	Pilatus aber gedachte dem Volk genug zu tun	49
19b. Chorus	Gegrüßest seist du, der Jüden König	50
19c. Recitativo	Und schlugen ihm das Haupt mit dem Rohr	52
20. Aria (Basso)	O süßes Kreuz, o Baum des Lebens	53
21. Recitativo	Und sie brachten ihn an die Stätte Golgatha	55
22. Aria (Soprano, Coro)	Eilt, ihr angefochtenen Seelen	56
23. Recitativo	Und da sie ihn gekreuziget hatten	59
24. Aria (Soprano)	Hier erstarrt mein Herz und Blut	60
25a. Recitativo	Und es war oben über ihn geschrieben	62
25b. Chorus	Pfui dich! Wie fein zerbrichst du den Tempel	63
25c. Recitativo	Desselbengleichen die Hohenpriester	65

25d. Chorus	Er hat andern geholfen	66
25e. Recitativo	Und die mit ihm gekreuziget waren	70
26. Aria (Soprano)	Was Wunder, dass der Sonnen Pracht	71
27a. Recitativo	Und um die neunte Stunde	73
27b. Arioso (Jesus)	Eli, Eli lama asabthani	74
27c. Recitativo	Das ist verdolmetschet	74
27d. Chorus	Siehe, er rufet den Elias	75
27e. Recitativo	Da lief einer und füllet einen Schwamm mit Essig	76
28. Choral (Alto)	Wenn ich einmal soll scheiden	77
29a. Aria (Soprano)	Seht, Menschenkinder, seht	78
29b. Aria (Tenore)	Der Fürst der Welt erleicht	79
30. Sinfonia		81
31. Recitativo	Und der Fürhang im Tempel zerriss	82
32. Aria (Basso)	Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint	83
33. Recitativo	Und es waren auch Weiber da	86
34. Aria (Alto)	Dein Jesus hat das Haupt geneiget	88
35. Recitativo	Und er kaufte ein Leinwand	90
36. Aria (Soprano)	Wisch ab der Tränen scharfe Lauge	90
37. Chorus	O selig ist zu dieser Frist	95
38. Choral	O Jesu du, mein Hülf und Ruh	99
39. Chorus	Amen	100
Kritischer Bericht		103

Soliloquenten

Evangelist (Tenore)
Jesus (Basso)

Ancilla (Soprano)
Hauptmann (Alto)
Hohepriester (Alto)
Judas (Alto)
Kriegsknecht (Alto)
Petrus (Tenore)
Pilatus (Tenore)

Zu diesem Werk ist folgendes Aufführungsmaterial erhältlich:

Partitur (Carus 35.502), Klavierauszug (Carus 35.502/03), Chorpartitur (Carus 35.502/05), 2 Harmoniestimmen (Carus 35.502/09), Violino I (Carus 35.502/11), Violino II (Carus 35.502/12), Viola I (Carus 35.502/13), Viola II (Carus 35.502/14), Basso continuo, zugleich Stimme für Fagotto I/II (Carus 35.502/14), Organo (Carus 35.502/49).

Vorwort

Johann Sebastian Bach führte neben eigenen Passionsmusiken¹ auch einige Werke anderer Komponisten auf, unter denen die „Kaiser“ zugeschriebene Markus-Passion an prominentester Stelle steht. Bach hat sie über einen Zeitraum von etwa 35 Jahren mindestens dreimal aufgeführt und dabei jeweils umgestaltet: Während das biblische ‚Handlungsgerüst‘ (Rezitative, Volkschöre als Turbae) dasselbe bleibt, unterscheiden sich die drei Fassungen in Anteil und Gestaltung der freien poetischen Texte (Arien und Choräle). Dies zeugt von einem sich wandelnden Formverständnis der Passionsmusik, das durch eine immer stärkere Akzentuierung der frei gedichteten Anteile schließlich – in der hier vorgelegten letzten Fassung – zu einer Pasticcio-Form aus Kompositionen „Kaisers“ und Georg Friedrich Händels sowie des Pasticcio-Bearbeiters, also Johann Sebastian Bach selbst, führte.

Ein Pasticcio, welches Händel und Bach in einem einzigen Werk vereint, ist ein bemerkenswertes historisches Dokument; bekanntlich gehörte Händel für Bach zu denjenigen Komponisten, die er „besonders hochachtete“:

Händel ist dreymal aus England in Halle gewesen, das erstemal ungefähr um 1719, das zweytemal in den Dreyßigern, und das letztmal 1752 oder 1753. Beym erstenmal war J. S. B. damals Kapellmeister in Köthen, vier kleine Meilen von Halle. Er erfuhr Händels Anwesenheit in letztgedachtem Orte, sogleich setzte er sich auf die Post, und fuhr nach Halle. Denselben Tag, wie er da ankam, reisete Händel weiter. Beym zweytenmale hatte J. S. B. zum Unglück das Fieber. Weil er nun selbst nach Halle zu reisen außer Stand war, so schickte er sogleich seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann, dahin, um Händeln aufs höflichste einzuladen. Friedemann besuchte Händeln, und erhielt zur Antwort, dass er nicht nach Leipzig kommen könnte, und es sehr bedauerte. J. S. B. war nämlich schon damals in Leipzig, auch nur vier Meilen von Hallen. – Beym drittenmale war J. S. B. schon todt. Händel war also nicht so neugierig, wie J. S. B., welcher einmal in seiner Jugend wenigstens 50 Meilen zu Fuße lief, um den berühmten Lübeckischen Organisten Buxtehude zu hören. Um so viel mehr schmerzte es J. S. B., dass er Händeln, diesen wirklich großen Mann, den er besonders hochachtete, nicht persönlich hatte kennen lernen.²

1. Bachs drei Fassungen der Markus-Passion³

a) Die Fassung des Weimarer Konzertmeisters um 1712, in solistischer Besetzung und nur von Streichern⁴ begleitet, auf Grundlage der im norddeutschen Raum zirkulierenden Markus-Passion, auf die Bach anlässlich seiner Aufenthalte in Hamburg, Lüneburg oder Lübeck aufmerksam geworden sein könnte.

b) Die Fassung 1726 des etablierten Leipziger Thomaskantors, für den Vespertagesdienst von St. Nicolai an Karfreitag 1726, mit einer zum damaligen Zeitpunkt noch geforderten konservativen Vortragsart der Passionsmusik, d. h. unter Bewahrung des originalen Bibeltextes. Es handelt sich um eine in einigen Sätzen gegenüber der Version von ca. 1712 umgestaltete Fassung (drei neu gesetzte Choräle).

c) Die um 1747 entstandene Fassung des etwa 60jährigen Thomaskantors, in der Bach die Markus-Passion in einem Karfreitags-Gottesdienst als Pasticcio mit sieben Arien aus der *Brockes-Passion*⁵ seines Landsmannes Georg Friedrich Händel aufführt. Spätestens 1734 hatte die moderne Pas-

sionsoratorienform auch in den beiden konservativen Leipziger Hauptkirchen Einzug gehalten und damit den Weg zu Bachs Aufführung von Händels einziger deutscher Passionsmusik in Leipzig geebnet.⁶

2. Pasticcio bei Bach

Zur Definition:

Mit dem Terminus Pasticcio bezeichnet man im Bereich musikalischer Kompositionen (geistlich oder weltlich) eine Praxis, bei der einzelne Musikstücke mehrerer Komponisten zu einem neuen Werk zusammengestellt wurden. Ob die Werkteile aus älteren Kompositionen unverändert kompiliert, bearbeitet oder sonst dem neuen Kontext angepaßt oder extra für diesen Anlaß neu komponiert wurden, ist für die Begriffsbestimmung zweitrangig. Das Kriterium eines neu zu schaffenden, selbständigen und zusammenhängenden Werkes muß gegeben sein, um das Pasticcio von bloßer Umarbeitung oder Einlage abzugrenzen.⁷

Die Praxis, Kompositionen verschiedener Herkunft oder verschiedener Komponisten zu einem neuen Werk zu vereinigen – eben ein „Pasticcio“ herzustellen –, war zu Bachs Zeit gängig; das, was durch die gründliche Erforschung gerade von Händels Kompositions- und Aufführungspraxis („borrowings“) eindrucksvoll zu belegen ist, war auch bei vielen anderen Komponisten üblich, deren Kompositionspraxis weniger detailliert erforscht ist. Bach selbst, der weltliche Kompositionen – etwa stark anlassbezogene Huldigungskantaten – zu geistlichen Kantaten umarbeitete, brachte es mit seinem Pasticcio-Parodieverfahren zu ähnlicher Meisterschaft wie Händel; Weihnachtsoratorium und h-Moll-Messe sind hierfür berühmte Beispiele.

¹ Dem Nekrolog zufolge sollen es fünf gewesen sein, darunter auch Bachs eigene Passionsmusik nach Markus, BWV 247, s. Hans-Joachim Schulze (Hrsg.), *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs* (= *Bach-Dokumente*, Bd. 3), Kassel etc. (Bärenreiter) und Leipzig (Dt. Verlag f. Musik) 1972, Nr. 666.

² Anon. [= C. P. E. Bach], „Auszug eines Schreibens aus – – vom 27sten Febr. 1788. Ueber eine Stelle in Hr. D. Burneys Lebensumständen von Händeln (...)“, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek. Des ein und achtzigsten Bandes erstes Stück*, hrsg. von Friedrich Nicolai, Berlin und Stettin 1788, S. 295–303; zit. nach *Bach-Dokumente* (wie Anm. 1), Bd. 3, Nr. 927.

³ Hierzu erstmalig Alfred Dürr 1949/50, S. 81–99 (damals noch ohne Kenntnis der Stimmen der dritten Fassung von ca. 1747); grundlegend unter Berücksichtigung auch des Pasticcios: Andreas Glöckner 1977, S. 75–119. Ausführliche Darstellung der Quellen bei Beißwenger BNB, S. 170–190 [alle Literaturabkürzungen vgl. Krit. Bericht, S. 103].

⁴ Mit Ausnahme einer solistischen Oboe in der Sopranarie „O, Golgatha“ (gehört nicht zur Fassung von ca. 1747).

⁵ Der übliche Name der Passionsmusik *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* geht auf den Textdichter Barthold Hinrich Brockes zurück, dessen Text durch zahlreiche Vertonungen berühmt wurde (erstmalig Reinhard Keiser, 1712 später u.a. auch Telemann, Mattheson, Händel und Stölzel).

⁶ Eine Aufführung des Passionsoratoriums *Brockes-Passion* durch Bach hat mutmaßlich bereits vor 1747 stattgefunden. Das erste für die Leipziger Hauptkirchen nachweisbare Passionsoratorium (Passionsmusiken ohne wörtliches Bibelzitat) war 1734 aufgeführt worden (Gottfried Heinrich Stölzels Passionsoratorium *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*, Gotha 1720); zum erhaltenen Textbuch vgl. Tatjana Schabalina, „»Texte zur Music« in St. Petersburg“, in: *Bach-Jahrbuch* 2008, S. 33–98, insbesondere S. 77–84 und Abb. 16). An den Leipziger Nebenkirchen waren solche Passionsoratorien bereits in früheren Jahren aufgeführt worden.

⁷ Rainer Heyink, Artikel „Pasticcio“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (= MGG), hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 7, Sp. 1496, Kassel etc. (Bärenreiter/Metzler) 1997.

Pasticci aus Werken verschiedener Komponisten beschränken sich bei Bach aber auf Passionsmusiken: Lediglich das Passionsoratorium *Wer ist der, so von Edom kömmt* von Carl Heinrich Graun liegt in einer Bach zugeschriebenen Fassung vor. Es vereint im Graun'schen Hauptkorpus Sätze von Georg Philipp Telemann, Johann Christoph Altnikol, (vermutlich) Bach selbst und einem unbekanntem Komponisten.⁸ Diese Pasticciopraxis des Vaters führt C. P. E. Bach in allen seinen Passionen fort.⁹ Passionsmusiken scheinen sich aufgrund ihres festen Handlungsgerüsts für Pasticcio-Verfahren besonders gut zu eignen. Erst in der Kunstästhetik des 19. Jahrhunderts haben sie – genauso wie die Parodie – einen schlechten Klang bekommen, muten sie doch wie zusammengestoppelte, uneigentliche Musikstücke an, denen es an Einzigartigkeit mangelt. Dass der Originalitätsgedanke im 18. Jahrhundert anders bewertet wurde und (neben dem oben geschilderten pragmatischen Aspekt) die Wiederverwendung von einmal gefassten musikalischen Gedanken, deren Verarbeitung und Versetzung in einen neuen Kontext stärker als Tugenden denn als Makel betrachtet wurden, ist ein wichtiger Aspekt bei der vorurteilsfreien Würdigung eines Pasticcios wie der vorliegenden Markus-Passion.

3. Komponist und Entstehungsumfeld der Hamburger Erstfassung der Markus-Passion

Über den Komponisten, die Datierung, den Entstehungsort und -anlass der Markus-Passion, bevor Bach sie um 1712 in Weimar aufführte, ist wenig bekannt: Zwei fast identische Textdrucke von 1707 und 1711 dokumentieren die mutmaßlich frühesten Aufführungen der Passion im Hamburger Dom unter der Leitung des Domkantors Friedrich Nicolaus Brauns (1637–1718).¹⁰ Daneben gibt es aus anderen Überlieferungskreisen zwei anonym überlieferte Abschriften,¹¹ die jedoch beide wiederum von Bachs Fassungen abweichen. In keiner dieser (außerhalb der Bach-Überlieferung stehenden) vier Quellen wird der Name des Komponisten genannt.

Zum Grundbestand aller Quellen bzw. Fassungen gehört im wesentlichen nur folgendes: 1. die Vertonung des Bibeltextes der Kapitel 14–15 des Markus-Evangeliums in Luthers Übersetzung, 2. der Eingangschor „Jesus Christus ist um unser Missetat willen verwundet“ und 3. einige wenige Arien.¹² Als Arbeitshypothese ist dieser Bestand folglich als Kernkorpus der Erstfassung (oder Urfassung) der Markus-Passion zu bezeichnen; jede einzelne Quelle mit ihrem darüber hinaus überlieferten Satzbestand an Arien, Chorälen und Sinfonien stellt demnach bereits eine pasticcioartige Version dar. Bachs Fassung von ca. 1747 geht diesen Weg der Bearbeitung mit der Einfügung von sieben Arien aus der *Brocks-Passion* von Händel am konsequentesten.

Die Markus-Passion wurde in den beiden bereits vorliegenden Editionen¹³ unter dem Namen Reinhard Keiser (1679–1739) herausgegeben, denn auf dem Umschlag zu Bachs Stimmenmaterial der Fassung 1726, wird „R. Kaiser“ als Urheber einer „Passio Christi secundum *Matthæum*“ [sic] genannt; wobei sowohl das irri- ge „Matthæum“ als auch der abgekürzte Buchstabe „R.“ deutliche Spuren einer Korrektur zeigen.¹⁴ Zwar wurde dieser Ein-

trag nicht von Bach selbst, sondern von einem seiner Hauptkopisten gemacht, trotzdem kann man davon ausgehen, dass diese Zuweisung in Bachs Einflussbereich gemacht worden sein muss. Dieser Eintrag ist indes der einzige, der auf Reinhard Keiser als Komponisten der Markus-Passion hinzudeuten scheint.

Bereits Ende des 19. Jahrhundert gab es erste Zweifel an der Zuschreibung an Reinhard Keiser: Als der Herausgeber der ersten Bach-Gesamtausgabe, der Leipziger Thomaskantor Wilhelm Rust die Markus-Passion erstmalig aus Bachs originalen Stimmensätzen spartierte, identifizierte er erstmals die drei Fassungen und machte ausführliche, aber nie publizierte Aufzeichnungen zur Datierung dieser Fassungen, wobei er die Kopisten-Zuschreibung des Umschlags ausdrücklich infrage stellte.¹⁵ Es sollte etwa einhundert Jahre dauern, bis 1999 das Hamburger Textbuch von 1707 aufgefunden wurde und sich die Verfasserfrage erneut stellte.¹⁶ Auslöser, die Zuschreibung an *Reinhard* Keiser zu bezweifeln, nicht aber generell einen Verfasser namens „Kaiser“ in Abrede zu stellen, ist ein zweifaches Argument; zum einen die Frage nach einem stilistischen Vergleich, zum anderen die Erkenntnis, dass durchaus ein anderer Komponist dieses Namens als Urheber der Markus-Passion infrage kommen *könnte*.

Gehen wir zunächst auf den stilistischen Vergleich ein; hier gab es bis vor wenigen Jahren kaum gesicherte Erkenntnisse zu Reinhard Keisers geistlichem Vokalstil, da keine sicher von ihm stammenden geistlichen Werke ediert vorlagen oder überhaupt kaum geistliche Werke mehr als dem Titel nach bekannt waren. Eine Zu- oder Abschreibung aufgrund stilistischer Vergleiche mit seinem weltlichen Schaffen bzw. anderen Oratorien fand daher nicht statt. Erst dadurch, dass seit etwa 15 Jahren Editionen und Untersuchungen zu Reinhard Keisers geistlichen Komposi-

⁸ Dies Pasticcio liegt allerdings nur in einer nach Bachs Tod von J. Chr. Farlau geschriebenen Partiturabschrift vor, vgl. *Wer ist der, so von Edom kömmt (Pasticcio)*, hrsg. v. Peter Wollny und Andreas Glöckner, Leipzig (Hofmeister) 1997; zum Schreiber s. BJ 2002, S. 46.

⁹ Vgl. Uwe Wolf (Hrsg.), *Carl Philipp Emanuel Bach, Passion according to St. Mark (1770). An Adaption of the St. Mark Passion by Gottfried August Homilius (= CPEB: The Complete Works, Bd. IV/5.1)*, Los Altos 2006, S. XI–XV.

¹⁰ Identifizierung dieser Textdrucke bei Melamed/Sanders, S. 35–50.

¹¹ Siehe Krit. Bericht, Quellen E und F.

¹² Zwei Publikationen bieten eine Konkordanz der Fassungen: Melamed/Sanders, S. 42 und NBA II/9, Kritischer Bericht, S. 82–91.

¹³ Fassung von ca. 1712 hrsg. von Hans Bergmann, Stuttgart 1997 (Carus 35.304) und Edition von Felix Schroeder, Neuhausen/Stuttgart 1967 (Carus 10.152).

¹⁴ Er wurde vielleicht schon im 18. Jahrhundert aus einem anderen, nicht mehr erkennbaren Buchstaben in ein „R.“ verändert, wohingegen das „Matthæum“ sicher erst im 19. Jahrhundert als „Marcum“ richtiggestellt wurde. Siehe die Beschreibung der Quellen B und C im Kritischen Bericht. Es liegt also möglicherweise ein doppeltes Versehen vor, oder es gab zusätzlich noch eine nicht bekannte Matthäus-Passion von „Kaiser“. Zwei Umschläge wären dann vielleicht vertauscht worden. In Hamburg wurde 1708 eine Matthäus-Passion aufgeführt, also ein Jahr nach der vermuteten Erstaufführung der Markus-Passion (s. Melamed/Sanders, S. 39). Von wem diese stammt, ist wie bei zahlreichen anderen Hamburger Passionsmusiken nicht bekannt.

¹⁵ Siehe Krit. Bericht, Quelle H.

¹⁶ Melamed/Sanders, S. 35–50.

tionen vorliegen und sein Stil sowie dessen Entwicklung in Ansätzen nachvollziehbar wird, lassen sich Vergleiche anstellen; so ist mit Kenntnis der *Brockes-Passion* (1712), des Oratoriums *Der siegende David* (1716) sowie besonders des Passionsoratoriums *Der blutige und sterbende Jesus* (1705) nunmehr erstmalig ein detaillierter Vergleich zwischen der Markus-Passion und einem anderen geistlichen Werk Keisers möglich. Für einen Vergleich hinsichtlich Anlage und Stilistik böte sich besonders *Der blutige und sterbende Jesus* an, das früheste Beispiel eines Passionsoratoriums in deutscher Sprache überhaupt.¹⁷ Es ist das erste deutsche Werk dieser Gattung, das keinen Bibeltext mehr wörtlich zitiert, und wurde nur zwei Jahre vor der vermutlich ersten Aufführung der Markus-Passion im Jahre 1707 komponiert.

Die Arien der Markus-Passion lassen keinen kritischen Stilvergleich zu, da bei keiner der Fassungen gesichert ist, dass sie vom Komponisten der Rezitative und Turbae (bzw. dem Eingangschor) stammen. Vergleicht man den Instrumentalsatz der Markus-Passion – 2 Violinen, 2 Violen und Bc – so dokumentiert sich hier ein für das 17. Jahrhundert typisches instrumentales Grundgerüst. In den Turbae wird dieses im übrigen differenziert, d.h. die Instrumente werden auf verschiedene Weisen mit den Singstimmen geführt bzw. haben frei geführte Stimmen. In den genannten geistlichen Vokalwerken Keisers zeigt sich meist ein vierstimmiger Satz, lediglich dem frühesten überlieferten geistlichen Werk, dem *Blutigen und sterbenden Jesus* von 1705 liegt ein in den Chorsätzen zum großen Teil fünfstimmiger Vokal- sowie Instrumentalsatz zugrunde. Dieser wird ebenfalls auf verschiedene Weise *colla parte* geführt, ohne dass ein einheitliches Muster zu erkennen wäre. Der Instrumentalsatz zeigt demnach zwischen dem *Blutigen und sterbenden Jesus* und der Markus-Passion strukturell Anknüpfungspunkte, insgesamt aber eine unterschiedliche stilistische Faktur; die harmonische Struktur ist in der Markus-Passion schlichter gehalten.

Es verbleiben also die Rezitative, deren Stil in der Markus-Passion stark expressiv, ja bisweilen melodiehaft ist und der auf einer starken Wort-Ton-Bindung basiert. Die Expressivität gehört zu jenen Stilelementen, die sich Bach – hier ist sich die Forschung einig – vom Studium der Markus-Passion für eigene Werke abschaut: Jesus-Worte werden konsequent von Streichern begleitet und heben sich somit von dem Erzählstil der Soliloquenten bzw. des Evangelisten deutlich ab; ein Charakteristikum, das dann für Bachs Passionen ebenso prägend werden sollte.¹⁸ Der Vergleich mit Rezitativen des *Blutigen und sterbenden Jesus* offenbart eine davon stark abweichende Rezitativtechnik: einen auch aus Keisers Opern der Zeit bekannten Rezitativstil, bei dem sich die Floskelhaftigkeit auf harmonische Wendungen und melodische Stereotypen erstreckt und oft wenig individuell dem Textausdruck angepasst sein will.¹⁹ Ein rein narrativ geprägter Erzählton ist vorherrschend; *Accompagnato*-Rezitative werden verwendet, sind aber nicht den Jesus-Worten vorbehalten. Der Stil spricht damit nicht für Reinhard Keiser als Komponisten der Markus-Passion.

Ziehen wir Bachs Stimmenumschlag erneut heran, dessen unklare Schreibung des Vornamens („R.“ bzw. unklare

Korrektur in einen solchen Buchstaben?) durchaus als Hinweis auf einen anderen Komponisten namens „Kaiser“ verstanden werden kann: Im weiteren Umfeld des erfolgreichen Kapellmeisters Reinhard Keiser hielt sich offenbar zeitweilig auch dessen – heute kaum mehr als dem Namen nach bekannter – Vater *Gottfried* Keiser auf: ein Komponist, dessen Lebensdaten und Lebenslauf nur lückenhaft zu dokumentieren und dessen Kompositionen so gut wie verschollen sind. Auf seine Spur führt die Biographien-Sammlung *Grundlagen einer Ehrenpforte* (1739) von Johann Mattheson:

Der Vater [Reinhard Keisers] soll ein guter Componist gewesen seyn; der sich aber bald hie, bald dort, aufgehalten hat. Vor einigen Jahren, da der Bürgermeister Stöterogge in Lüneburg noch lebte, wurde ein dasiger Freund von unserm [Reinhard] Keiser besucht, und musten sie beide zu besagtem Bürgermeister hinkommen, der ihnen denn erzehlte, er habe Keisers Vater gekannt, und zeigte, zu dessen Beweis, verschiedenes von seiner musikalischen Arbeit vor. In Hamburg hat sich, meines Wissens, dieser Componist auch aufgehalten, und der ehemalige Cantor am Dom, Friederich Nicolaus Brauns, dessen p. 25. gedacht worden, hat viele Kirchenstücke von ihm.²⁰

Die Möglichkeiten eines kritischen Stilvergleichs sind bei Gottfried Keiser stark eingeschränkt, da bis auf zwei einzelne, in Lübeck überlieferte weltliche Arien („O du heller Tugendschein“ und „Ihr meine Gedancken“ für 2 Soprane und Bc²¹) keine sicheren Zuschreibungen an G. Keiser möglich scheinen bzw. die wenigen nachweisbaren Kompositionen, die seinen Namen explizit tragen, sämtlich verschollen sind (s. Anm. 25). Bei einigen Werken in der Sammlung Bokemeyer (Staatsbibliothek zu Berlin), die „Keiser“ / „Kayser“ etc.²² zugeschrieben sind, schließt der stilistische Befund eine Zuschreibung an den Sohn aus ähnlichen Gründen wie bei der Markus-Passion aus. Es sind dies z. T. umfangreiche Psalmvertonungen, die stilistisch dem Verfasser der Markus-Passion näher stehen als dem Komponisten des *Blutigen und sterbenden Jesus*.

¹⁷ Mit der einzigen Quelle (D-B Mus. ms. anon. 1569) liegt zwar ein spätes Autograph Reinhard Keisers vor; dieses lässt aufgrund mehrerer Faktoren trotzdem in hohem Maße auf die Frühfassung rückschließen: Keisers Eigenbearbeitungen bei Opern zeigen etwa, dass Rezitative weitgehend unangetastet bleiben und Arien meist nur dann bearbeitet werden, wenn Continuo-Arien älteren Stils mit Ostinato-Modellen arbeiten, s. Christine Blanken, „Das wieder aufgefundene Passionsoratorium der Blutige und sterbende Jesus und Reinhard Keisers geistliches Spätschaffen“, in: *Händel-Jahrbuch* 2009, S. 158–164 und dies.: *Der blutige und sterbende Jesus von Reinhard Keiser. Das erste deutsche Passionsoratorium nach dem Text von Menantes im Kontext der geistlichen Musik Keisers*, Wandersleben 2010, S. 48–55.

¹⁸ Eine Ausnahme findet sich sinnigerweise in Rezitativ Nr. 14, wo Jesus im Verhör nur einsilbig antwortet. Hingegen finden sich auch im *Blutigen und sterbenden Jesus* *Accompagnato*-Rezitative bei Jesus-Worten; jedoch keinesfalls konsequent.

¹⁹ Dieser Opern-Rezitativstil findet sich in dieser Weise auch in den beiden anderen genannten geistlichen Werken Keisers.

²⁰ Johann Mattheson, Artikel „Keiser“, in: *Grundlage einer Ehrenpforte* (...), Hamburg 1740 (Repr. Kassel 1969), S. 125f.

²¹ Siehe Peter Wolny, „A Collection of Seventeenth-Century Vocal Music of the Bodleian Library“, in: *Schütz-Jahrbuch* 1993, S. 77–108, insbesondere S. 84f.

²² Die deutschen Schreibweisen des Namens variieren, ist hingegen „Cesare“ angegeben, so handelt es sich wahrscheinlich um Reinhard Keiser, der die italianisierte Namensform zeitweilig bevorzugte (s. Mattheson, wie Anm. 20, S. 125).

Gottfried Keiser (Lebensdaten unbekannt²³) ist erstmals um 1668/1669 als Musiker in Rechnungsbelegen zur Hofmusik von Obergreiz (Fürsten zu Reuß, ältere Linie) nachweisbar, ehe er 1671 Organist in Teuchern bei Weißenfels wird. Dort heiratet er 1673, ehe 1674 der erste Sohn, Reinhard, geboren wird. 1675 wird er in den reußischen Städten Greiz und Zeulenroda für seine Dienste bezahlt.²⁴ Diese Lebensstationen geben Anhaltspunkte für eine unstet verlaufende Musikerbiographie, die offenbar später in Norddeutschland in ein heute unbekanntes oder eben nie vorhandenes Anstellungsverhältnis mündete. Der von Mattheson genannte Bezug zu Lüneburg – zur Zeit als Bach dort an der Michaelisschule weilte? – wird durch ein altes Inventarverzeichnis der Chorbibliothek von 1696 bestätigt, wonach sich in dieser Schule vier Psalm-Kompositionen von „Gottfried Keyser“ befunden haben.²⁵

Der früheste Hamburger Markus-Passions-Textdruck von 1707 – einer Zeit, in der Gottfried Keiser im hanseatischen Raum wirkte – gibt keinen präzisen Aufschluss über den Verfasser der Passionsmusik; es heißt hier lediglich, die Passion werde „... abgesungen von Frid. Nicol. Brauns“, eine in Brauns' Hamburger Passionsmusik-Textdrucken übliche Formulierung, die nicht auch auf den Komponisten schließen lassen muss. Zumindest 1717 ist wahrscheinlich unter dem Domkantor eine fremde Komposition aufgeführt worden: Brauns führte die Johannes-Passion von Dietrich Becker (1623–1679) aus dem Jahre 1678 noch einmal auf, welche nach dessen Tod noch mehrfach (1682 und 1686 explizit unter dessen Namen) erklingen war.²⁶

Matthesons *Ehrenpforte* enthält in ihrem Keiser-Artikel und dem oben zitierten Passus über dessen Vater einen wichtigen Aufschluss darüber, dass Gottfried Keiser und der Hamburger Domkantor Friedrich Nicolaus Brauns in engem Kontakt standen und Brauns dessen „Kirchenstücke“ besaß. Ähnlich wie bei Gottfried Keiser wissen wir von Brauns kaum etwas;²⁷ anders als bei G. Keiser erweckt dieses Wenige hingegen nicht den Eindruck, dass Brauns der Verfasser dieser von Bach hochgeschätzten Passion mit ihren sorgsam ausgearbeiteten expressiven Rezitativen und den in ihrer Kürze auf den Punkt gebrachten Volkchören sowie einiger weiterer, mehrfach aufgeführter Passionsmusiken am Hamburger Dom gewesen sein kann. Mattheson schreibt über seinen Vorgänger im Amt, Brauns sei

ältester Rath=Musikant in Hamburg, Director der aus 7 Personen bestehenden Bande, (worunter er selbst und die Expectanten nicht mit gerechnet sind) Cantor am Dom und Canonicus min., ist daselbst 1718 den 11 März, in hohem Alter gestorben, und Matthesons Vorwese am Chor der Cathedral=Kirche (...).

Sodann lässt Mattheson die Namen der „Oberwehite[n] Raths=Musikanten=Bande“ folgen, von denen er beim ersten, Johann Adam Frick, immerhin hinzufügt, er sei ein „guter Componist“ – nichts über Kompositionstätigkeit hingegen bei Brauns selbst.²⁸ Hier wird also kaum verhehlt, dass der Verfasser der Biographie seinen Vorgänger im Amt des Domkantoren in keiner Weise schätzte und ihn als

hauptsächlich als ausübenden, nicht aber als selbst auch schaffenden Musiker darstellen wollte.²⁹

Da Matthesons Urteil über Brauns nicht vollständig zu trauen ist, taugt es auch nicht als Beweis, dass der Domkantor kaum der Komponist der Markus-Passion sein kann; indes lässt die Zusammenführung von hier vorgebrachten Indizien, und vor allem der oben zitierte Passus in der Keiser-Biographie, dass gerade dieser Brauns viele „Kirchenstücke“ von G. Keiser besessen haben soll, am ehesten auf eben jenen, weitgehend vergessenen Komponisten Gottfried Keiser schließen. Dieser hat den Indizien zufolge in den Jahren um 1707 mehrfach für den Hamburger Dom Kompositionen verfasst, die Friedrich Nicolaus Brauns als Domkantor mit den Ratsmusikanten aufführte. Von wann diese stammen und ob sie dezidiert für Hamburg geschrieben wurden, bleibt kommenden Forschungen vorbehalten.

²³ Die umfangreichsten biographischen Angaben zu Gottfried Keiser bietet Klaus-Peter Koch, *Reinhard Keiser (1674–1739). Leben und Werk*, Teuchern [1999], S. 9–11. Koch schränkt die Lebensdaten auf „1650 bis nach 1712 bzw. vor 1732“ ein und gibt Hinweise (S. 142, Fußnoten 24 und 29) auf verschollene Kompositionen.

²⁴ Zu den frühesten biographischen Zeugnissen an den reußischen Höfen s. zuletzt: Hans Rudolf Jung, *Musik und Musiker im Reußenland. Höfisches und städtisches Musikleben (...)*, Weimar und Jena 2007, S. 35.

²⁵ „Ach Gott, warumb hastu mein vergessen: Wobey der Choral: Komt her zu mir spricht Gottes Sohn, à 10 ou 15. (f B)“, „Ach Herr laß mich Gnadt erlangen, à 8. ATB. Con 5 Strom. (a h)“, „Aus der Tiefen ruffe ich Herr zu dir. Psalm 130. Ten Solo con 2 Viol d'Braz. 2 Viol d'Gamb. (E)“ und „Verlaß mich nicht Herr mein Gott, à 10 ou 15. 5 Viol. 5 Voc. in Conc. CCATB. con Cap. à 5 (E#)“, zit. nach Max Seiffert (Hrsg.), „Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg zu Seb. Bach's Zeit“, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1907–1908, S. 608.

²⁶ Die Sammlung von Passionsmusik-Texten aus dem Zeitraum von 1678 bis ca. 1717 (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur: A 70002; meist Dom Hamburg), welche auch den ersten Textnachweis für die hier vorliegende Markus-Passion aus den Jahren 1707 und ca. 1711 enthält, zeigt abweichende Titel für frühere Jahre, die eine präzise Zuschreibung ermöglichen: In einer Johannes-Passion von 1678 heißt es: „Außgegeben von Diterich Becker ...“ bzw. 1682 (und 1686 ähnlich): „Außgegeben von Diterich Becker Sehl Violisten. Im Dohm gesungen“ (Dietrich Becker war seit 1667 Leiter der Hamburger Ratsmusik und seit 1674 Domkantor; seine Johannes-Passion enthält zahlreiche solistische gesungene Choräle), s. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, A 70002, Nr. 24 (1678), Nr. 2 (1682) und Nr. 3–4 (1686: 2 Drucke). In der Johannes-Passion von 1684 heißt es: „In die Music gebracht von Johann Wolff Francken“ (A 70002, Nr. 25).

²⁷ F. N. Brauns/Bruhns (1637–1718), ein Onkel des ungleich bekannteren Husumer Organisten Nicolaus Bruhns wurde 1682 in der Nachfolge Nikolaus Adam Strungks Leiter der Hamburger Ratsmusik, und 1687 Domkantor in Hamburg. Die unzuverlässige Bruhns/Brauns-Werkliste Klaus Beckmanns (Artikel „Bruhns“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 3, S. 1111) enthält einige unsichere Zuschreibungen an F. N. Brauns. Als problematisch anzusehen ist überdies die Zuweisung norddeutscher Vokalmusik aus der Sammlung Bokemeyer mit dem Kürzel „M.[onsieur] B.“, das auch für Nicolaus Bruhns (Brauns' Neffe) und Georg Böhm reklamiert wird. Hier ist noch keine abschließende und überzeugende Beurteilung erfolgt.

²⁸ *Grundlage einer Ehrenpforte* (wie Anm. 20), Artikel „Brauns“, S. 26.

²⁹ Unter Brauns' Namen überliefert (1.–6. mit der Formulierung „übergeben von Friederich Nicolaus Brauns“; Nr. 7 mit „vorgestellet von ...“) sind einige Widmungsdrucke (kurze solistische „Arien“): 1. „Der Zeiten stetige Veränderung“ (Petri-Mahl 1693), 2. „Wie nun, was vor ein neu Gesichte“ (Petri-Mahl 1708), 3. „Glückwünschendes Vergnügen“ (Petri-Mahl 1710), 4. „Ergötzet euch mit nimmer müden Wachen“ (Petri-Mahl 1711), 5. „Demühtigste Dancksagung“ (Petri-Mahl 1712), 6. „Gleichstimmiges Singen Macht Liebliches Klingen“ (Bürgercaptains-Musik 1712) und 7. „Die erwogene Regenten=Last“ (Petri-Mahl 1715) u.a. (meist in D-Hs, Acta Hamburgensia).

4. Tradition Hamburger Passionsmusiken

Dass Gottfried Keisers Kompositionen vier Jahre bevor Johann Sebastian Bach von Ohrdruf aus als Mettensänger nach Lüneburg kam, in einem Inventar (s. Anm. 25) verzeichnet wurden, legt die Frage nahe, ob Bach in Lüneburg mit Werken Gottfried Keisers vertraut gewesen sein könnte; immerhin hatte sich Bach, wie er selbst 1708 in seinem Entlassungsgesuch aus dem Amt des Blasius-Organisten in Mühlhausen festhielt, „nicht sonder Kosten einen guthen apparath der auserleßten kirchen Stücken angeschaffet“, aus dem er für „eine regulirte kirchen music zu Gottes Ehren“ schöpfen konnte.³⁰ Bachs erster Aufenthalt in Lüneburg, auf welchen Reisen nach Hamburg, Lübeck sowie möglicherweise weitere, uns nicht bekannte Stationen oder Bekanntschaften folgten, dürfte auch für seine Notenbibliothek ertragreich gewesen sein. So stehen die mutmaßlich frühesten Belege seiner Instrumentalmusik-Kollektion mit Bachs Lüneburg-Aufenthalt in Verbindung.³¹ Welche Vokalwerke er indes in Norddeutschland abgeschrieben haben könnte, liegt nach bisherigem Stand der Forschungen noch völlig im Dunkel.³²

Obwohl es nicht zu Bachs offiziellen, vertraglich bestimmten Verpflichtungen gehörte,³³ führte er also die allem Anschein nach aus Norddeutschland mit nach Weimar gebrachte Markus-Passion dort ca. 1712 in der Schlosskirche auf. Dass es sich zweifellos um eine Passionsmusik norddeutscher Prägung und dezidiert Hamburger Tradition handelte, wird aus dem Inhalt der Arien und Choräle deutlich. In Hamburg lassen sich Textdrucke gerade figuraler Passionsmusiken weit ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Früher als an anderen Orten wird hier das Passionsgeschehen in Arien und Chorälen kommentiert und damit subjektiv interpretiert. Was die Choräle betraf, so hat sich hier früh ein gemeinsames Korpus herausgebildet, zu dem *O Traurigkeit, o Herzeleid* nach der Kreuzigung (Friedrich von Spee mit neuen Strophen des Hamburger Pastors Johann Rist) eine zentrale Rolle spielte. Die Markus-Passion verwendet die Strophe *O Jesu du, mein Hülf und Ruh* (1641) dieses Liedes. Wie Textdruck-Vermerke zeigen, wurden diese Choräle oft einstimmig mit Continuobegleitung musiziert. Frühe Beispiele dafür stammen aus einer Passion von 1680, die im Textdruck Angaben zur Besetzung der Choralstrophen gibt.³⁴ Auch dies ist in Form des Alt-Chorals „Wenn ich einmal soll scheiden“ (28.) in die Markus-Passion übernommen worden.

Die erhaltenen Textdrucke – sie müssen als einzige Belege dieser Tradition gelten, deren musikalische Umsetzungen verschollen sind – geben weitere interessante Anmerkungen zur musikalischen Struktur bzw. Ausführung: Es werden die von Instrumenten begleiteten Rezitative in einigen Textdrucken hervorgehoben, so in einer mehrfach wieder aufgeführten Johannes-Passion von 1692:³⁵ „Evang. con Stroment.“ und „Jesus con Stroment.“ heißt es hier bei textlich einprägsamen Sentenzen Jesu wie „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“ oder „Du sagst, ich bin ein König“. Sollten diese Einträge zuverlässig und vollständig sein, dann sind nicht alle Jesusworte der Passion auf diese Weise begleitet worden, wie es dann in der Markus-Passion der Fall ist.

Ein anderes Beispiel für eine variable Rezitativgestaltung findet sich in der ebenfalls nur im Textdruck erhaltenen

Matthäus-Passion, die 1706 im Hamburger Dom erklang. Hier sind sehr viele Rezitative (nicht nur von Jesus) mit „... & Viola.“ gekennzeichnet.³⁶ Im Gegensatz dazu fehlt eine solche Kennzeichnung aber im Textdruck der Markus-Passion von 1707, wo (in allen uns bekannten musikalischen Quellen) so gut wie alle Jesusworte mit Streichern begleitet sind.³⁷ Aus diesen Beobachtungen mag deutlich werden, dass die Anmerkungen in den Hamburger Textdrucken zwar Hinweise auf instrumentale Besetzungen (insbesondere der *Accompagnato*-Rezitative) geben, diese aber sicher keine Vollständigkeit beanspruchen können. Inwieweit die Markus-Passion in der Rezitativgestaltung eine Hamburger Tradition konsequent fortsetzte oder hier auch Neuland betrat, kann nicht abschließend beurteilt werden. Immerhin zeigt sich aber in mehrfacher Hinsicht, dass die Markus-Passion in der Tradition oratorischer Hamburger Passionsvertonungen steht.

5. Zusammensetzung des *Pasticcio*

Die oben genannten drei Fassungen, die Bach von der Markus-Passion angefertigt hat, sind in folgenden Quellen überliefert:³⁸

a) Weimarer Stimmen: komplett erhaltener einfacher Stimmensatz, bestehend aus Sopran, Alto, Tenore, Basso, Violino I/II, Viola I/II, Cembalo; datiert von ca. 1712 (vgl. Krit. Bericht, Quellen **B1–B9**)

b) Leipziger Stimmen: Vokalstimmen Sopran, Alto, Tenore (Evangelist), Tenore (Soliloquenten), Basso und Orgel (nur 1. Teil) vorhanden; datiert von 1726 (Quellen **C1–C6**)

c) Leipziger Stimmen: Cembalo und „Bassono 1“-Stimme der Händel-Arie „Was Wunder“; datiert von ca. 1747 (Quellen **A1** und **A2**)

³⁰ *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (= *Bach-Dokumente I*. Supplement zu: Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 1), Leipzig 1963, Nr. 1 (dat. vom 25.6.1708). Welche Stücke damals bereits Bachs *apparath der auserleßten kirchen Stücken*, seiner Notenbibliothek gehört haben mochten, ist kaum mehr nachzuweisen. Hinweise auf seinen Musikalienbesitz haben sich meist nur dann erhalten, wenn die Musikalien zum Erbteil C. P. E. Bachs gehört haben. Vgl. Beißwenger BNB.

³¹ Michael Maul, Peter Wollny, *Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel*, 2007, S. XIV–XVII.

³² Bei Bachs verlängertem Aufenthalt bei Dietrich Buxtehude in Lübeck nimmt man einen Zusammenhang mit den Huldigungskompositionen Buxtehudes anlässlich des Todes von Kaiser Leopold I und der Inthronisation Josephs I. (1705) an, was bislang Hypothese bleiben musste, weil auch hier jegliche Belege fehlen.

³³ Yoshitake Kobayashi, „Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs“, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium (...)* Rostock 1990 (Hg. K. Heller, H.-J. Schulze), Köln (Studio) 1995, S. 304.

³⁴ Anonym überlieferte Matthäus-Passion, Textdruck s. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Signatur: A 70002, Nr. 1.

³⁵ A 70002, Nr. 6.

³⁶ A 70002, Nr. 15. Zudem sind hier auch einige Instrumentalstücke eingeschoben, die als „Sinfonia“ bezeichnet werden, was diese Passion mit der Markus-Passion von 1707 gemeinsam hat.

³⁷ A 70002, Nr. 15; s. Krit. Bericht, Quelle **G**. Hinweise zur Instrumentalbesetzung werden nur zu einigen Arien gegeben.

³⁸ Eine detaillierte Beschreibung findet sich im ausführlichen Kritischen Bericht, der die hypothetische Datierung herzuleiten versucht, die Entwicklung der Fassungen und den Nachweis der verschiedenen Lesarten bietet.

Die unter c) angeführte Cembalostimme liegt der vorliegenden Edition maßgeblich zugrunde, da sie, neben einer einzelnen Fagottstimme zu einer der Händel-Arien, der einzige heute noch vorhandene Beleg für eine Aufführung in dieser Form ist. Sie wurde von Bachs Sohn Johann Christoph Friedrich (1732–1795) angefertigt und von Bach selbst mit äußerster Sorgfalt beziffert.³⁹ In ihr sind folgende Arien aus Händels *Brockes-Passion* eingefügt worden:

5. Sünder, schaut mit Furcht und Zagen	Soprano, Oboe solo, Bc
9. Erwäg, ergrimmt Natternbrut	Tenore, VI I/II unisono, Bc
22. Eilt, ihr angefochten Seelen	Soprano, Chor, VI I/II unisono, Bc
24. Hier erstarrt mein Herz und Blut	Soprano, Bc (aus e-Moll transponiert)
26. Was Wunder, dass der Sonnen Pracht	Soprano, VI I/II, Fagotto I/II, Bc
32. Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint	Basso, VI I/II, Bc
36. Wisch ab der Tränen scharfe Lauge	Soprano, VI I/II, Oboe I/II, Bc

Von diesem Passionsoratorium Händels hatte sich Bach um 1746/1747 eine eigene Abschrift erstellt und (heute verschollenes) Stimmenmaterial anfertigen lassen,⁴⁰ um es zur Aufführung zu bringen. Als Beleg, dass Stimmen vorhanden waren, gilt Bachs Eintrag in die Partitur, dass der in der Partitur nicht unterlegte zweite Vers der Sopranarie „Der Gott, dem alle Himmelskreise“ in der Sopranstimme zu finden sei („La Strofa 2 in Soprano.“).⁴¹

Für die Pasticcio-Bearbeitung nahm Bach im Zusammenhang mit diesen Arien zwei Änderungen vor: Zum einen wurde die Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ (24.) von e-Moll nach f-Moll transponiert, damit der neue Rezitativ-Abschluss passt. Die zweite Änderung betrifft das *Accompagnato* (4.): Anstelle des in der Weimarer Fassung nachfolgenden, streicherbegleiteten Sopranchorals „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit“ wurde die Händel-Arie „Sünder, schaut mit Furcht und Zagen“ (5.) eingefügt. Die Modulation am Ende von Nr. 4 musste dadurch in einem einzigen Takt g-Moll statt wie vorher a-Moll erreichen. Daneben gibt es einen substantiellen Eingriff in den Notentext der Markus-Passion: Die Jesus-Worte „Abba, mein Vater“, die mit „nicht wie ich will, sondern wie du willst“ enden (4.), lässt Bach in Dur statt in Moll erklingen. Ansonsten enthält sich Bach in den Händel-Arien, soweit es sich durch die Cembalostimme nachvollziehen lässt, kompositorischer Eingriffe, die über Kleinigkeiten hinausgehen.⁴²

Betrachtet man die Händel-Arien in ihrem neuen Kontext, so zeigt sich, dass Bach sie in jener Position belässt, die sie auch in ihrem ursprünglichen Kontext in der *Brockes-Passion* haben. In drei Fällen hat Bach eine Händel-Arie anstelle eines älteren Satzes gesetzt und in drei Fällen wurden Händel-Arien ganz neu hinzugefügt. Nur die Arie „Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint“ (32.) nimmt auf ein im Matthäus-Evangelium erwähntes Ereignis Bezug: die erbebenden Felsen.⁴³ Im Markus-Evangelium (Mk 15,28) wird nur der Vorhang erwähnt, der zerreißt.

Chöre werden von Bach nicht ausgetauscht. Hier werden die knapp gehaltenen Turbae der Markus-Passion beibehalten, daneben auch Eingangschor und Schluss mit seinem fein gearbeiteten Chor „O selig ist zu dieser Frist“ (37.) und seinem als instrumentaler *Cantus firmus* eingewebtem Lied „O Jesu, du mein Hülf und Ruh“, welches dann im nachfolgenden Satz (38.) im vierstimmigen Choral erneut aufgegriffen wird.⁴⁴

Was Bachs Eigenanteil am Pasticcio von ca. 1747 betrifft, so sind wir auf Vermutungen angewiesen. Relativ sicher stammen zwei Choräle aus der Leipziger Fassung von 1726 von ihm; es sind dies „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ (12.) und „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ (17.). Problematisch hierbei ist die Teilüberlieferung dieser Fassung, von der nur die Vokalstimmen vorhanden sind. Ihr vierstimmiger Satz weist etliche Akkorde ohne Terz aus, was für Bachs Choralstil sehr ungewöhnlich ist.⁴⁵ Die Mittelstimmen in diesen Passagen zeigen geradezu eine Vermeidung der naheliegenden Stimmführung zur Terz, die nicht ohne weiteres erklärbar ist.⁴⁶ Zudem stimmt die Bezifferung der Pasticcio-Cembalostimme von ca. 1747 in etlichen Akkorden nicht mit dem Vokalsatz von 1726 überein.

Nicht auszuschließen ist, dass der Choralatz – abgesehen von der Bassstimme und vermutlich auch des *Cantus firmus* – zwischen 1726 und 1747 einer Überarbeitung unterzogen wurde. Dies würde aber voraussetzen, dass 1726 der Satz entweder in der klanglich unvollständigen Form (terzlose Klänge) musiziert wurde oder aber 1726 eine heute verschollene Vokalstimme vorgelegen hat. Tatsächlich ist unter den Leipziger Vokalstimmen von 1726 keine Alt-Soliloquentenstimme vorhanden (für Judas, Hohepriester; vgl. Krit. Bericht). Eher unwahrscheinlich erscheint die Möglichkeit, dass eine fünfte verschollene Vokalstimme vorhanden war, welche die in der Bezifferung geforderten Akkorde komplettieren würde.⁴⁷ Am wahrscheinlichsten erscheint eine dritte Möglichkeit, nach welcher eine (oder mehrere) instrumentale Obligatstimmen verschollen sind.⁴⁸

³⁹ Näheres zur Bezifferung bietet der Kritische Bericht, S. 106.

⁴⁰ Der hintere Teil wurde dann von einem Kopisten abgeschrieben (s. Krit. Bericht, S. 108).

⁴¹ Den heute in Bachs Abschrift vorhandenen Worttext der 2. Strophe hat später C. P. E. Bach hinzugefügt. Eine Zusammenfassung der Leipziger Passionsaufführungen Bachs gibt Andreas Glöckner: „Vermuthlich der Music wegen in die Kirche gekommen«. Leipziger Passionsaufführungen im 18. Jahrhundert“, in: *Bach-Magazin* Nr. 15 (2010), S. 20–25.

⁴² Nr. 9, T. 8ff. und T. 50f bzw. Nr. 22, T. 29f., s. Notenbeispiele im Krit. Bericht, S. 115f.

⁴³ Matthäus 27,52f.

⁴⁴ Weitere Aspekte inhaltlicher Art s. Christine Blanken, „Aus J. S. Bachs »Werke-Schmiede«. Die »Kaiser« zugeschriebene Markus-Passion und ihre Pasticcio-Fassung mit Arien aus Händels »Brockes-Passion«, in: *Musik und Kirche* 4/2008, S. 270–276 (insbesondere S. 275f.). Vgl. auch Daniel R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, Oxford (OUP) 2005, S. 91–94 (Ausführungen zur inhaltlichen Schwerpunkt-Verschiebung in der Markus-Passion durch die Händel-Arien).

⁴⁵ Thomas Daniel, *Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre*, Köln (Dohr) 2000, S. 71–74.

⁴⁶ Richard Petzoldt, der die Passion im Kontext der Musik Keisers betrachtete, vermutete darin einen von einem Bach-Schüler angefertigten Satz (Petzoldt, S. 30). Da Petzoldt die Autorschaft Keisers voraussetzt und zudem die Quelle E irrtümlich als aus Bachs Besitz stammend bezeichnet, sind seine Ausführungen zur Markus-Passion mit Vorsicht zu genießen.

⁴⁷ Fünfstimmige echte Choralätze gibt es nicht bei Bach; dem fünfstimmigen Satz „Unter deinen Schirmen“ aus der Motette *Jesu, meine Freude* BWV 227 liegt zwar der *Cantus firmus* zugrunde, der anfangs auch choralmäßig ausgeführt wird, die Satzstruktur ändert sich aber im zweiten Teil in einen motettisch geprägten Satz und steht damit außerhalb des eigentlichen Bach'schen Choralatzes.

⁴⁸ Auf diese Möglichkeit weist erstmalig Wilhelm Rust in seiner hs. Spartierung der Weimarer und Leipziger Quellen hin: „NB. Fehlt wahrscheinlich eine obligate Stimme der Violine.“ (s. Krit. Bericht, Quelle H). 1890 ergänzte Rust den unvollständig überlieferten Choral „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ (12.) um eine zweite Sopranstimme (s. handschriftliche Quelle im Bach-Archiv Leipzig, Go. S. 320: *Bach / 2 Passions=Gesänge / Partitur / Ende März 1890*, dort Nr. 1).

Zwar gibt es dafür in Bachs eigenen Passionen keine anderweitigen Beispiele, gerade das oben zitierte Passions-Pasticcio *Wer ist der, so von Edom kömmt* bietet jedoch eine Parallele: den vierstimmigen Choralatz „O hilf Christe, Gottes Sohn“ (42.), mit dreistimmigem, obligatem Streichersatz.⁴⁹

Vergleicht man Bachs drei Fassungen der Markus-Passion mit den weiteren Quellen zur Passion,⁵⁰ fällt außerdem auf, dass die neuntaktige *Sinfonia* (13.)⁵¹ nur in Bachs Fassungen vorhanden ist, nicht aber in den beiden übrigen anonym überlieferten Quellen.⁵² Das trifft sonst nur auf die beiden erwähnten Choräle und die sieben Händel-Arien zu, weshalb man annehmen kann, dass auch dieser Satz von Johann Sebastian Bach selbst komponiert wurde.

6. Rekonstruktion des Pasticcio

Eine Rekonstruktion des Pasticcios von etwa 1747 ist notgedrungen hypothetisch. Bereits 1880 scheint diese Fassung nur noch in wenigen Stimmen vorgelegen zu haben, da bereits Wilhelm Rust für die beiden klanglich unbefriedigenden vierstimmigen Choräle (Nr. 12 und 17 der vorliegenden Edition, s.o.) die unvollständige Überlieferung der Leipziger Stimmen von 1726 verantwortlich macht. Wir können somit unter Vorbehalt davon ausgehen, dass bereits um 1880 das heute noch verschollene Material fehlte.⁵³ Rust spartierte dann aus dem vorhandenen Stimmenmaterial Bachs Weimarer Fassung, zusammen mit den neuen Sätzen von 1726. Die Fassung wurde aber nicht veröffentlicht.⁵⁴

Die vorliegende Edition nimmt darüber hinaus in Kauf, dass über Einzelheiten in der dynamischen und artikulatorischen Gestaltung keine Klarheit zu erlangen ist; immerhin sind die hier heranzuziehenden Weimarer Instrumentalstimmen um 1747 bereits rund 35 Jahre alt, und die Vokalstimmen Leipziger Provenienz etwa 20 Jahre. Vom Standpunkt des sich wandelnden Geschmacks sind sie teilweise als veraltet zu bezeichnen, gerade weil sich anhand vieler Beispiele dokumentieren lässt, dass Bach frühere Werke bei späterer Gelegenheit einer Revision unterzog, zu der neben Notenkorekturen auch Detailänderungen wie Bogensetzung, Dynamik, Textänderungen und -unterlegungen gehörten.

Ein besonderes Problem stellt indes die Mitwirkung von Oboen dar, die in den Händel-Arien teilweise gefordert, in der Weimarer Fassung der Markus-Passion aber auf die Begleitung einer einzigen Arie mit solistischer Oboe beschränkt war („O Golgatha“, s. Anm. 4). Während Bach in seiner Leipziger Vokalmusik die hohen Streicher häufig von Oboen verdoppeln ließ, ist in diesem Fall eine solche Vorgehensweise zu vermeiden, da der fünfstimmige Satz durch eine Verdopplung von nur zwei Stimmen an Gleichgewicht einbüßen würde. Ursprünglich nur mit Streichern besetzte Arien bleiben folglich in vorliegender Edition unverändert; in Turbae, die nicht eindeutig streichertypische Figuren aufweisen, werden Oboen *colla parte* geführt. Bei einigen, bezüglich einer Mitwirkung der Oboen problematischen Sätzen bietet die Edition für die jeweiligen Aufführungsbedingungen (abhängig von Einfach- oder Mehrfachbesetzungen von Streichern bzw. Chor) einen Gestal-

tungsspielraum. Die Verdopplung eines einfach besetzten Paares Violino I/II durch Oboen wirkt sich anders auf das Klanggefüge aus als die Verdopplung eines mehrfach besetzten Stimmenpaares. Hinzu kommt, dass ein klanglicher Eingriff durch Oboen in den variabel – nur teilweise *colla parte* zu den Singstimmen – geführten Streichersatz⁵⁵ starke klangliche Auswirkungen zeigt. Je nach Größe des Ensembles kann hier mit Stimmverdopplungen durch die Oboen verschieden verfahren werden. Die Edition hat sich unter Zugrundelegung einiger im Kritischen Bericht erläuteter Prinzipien zu einem klanglichen Mittelweg entschlossen und passt behutsam an.⁵⁶

Der Abdruck der Choräle „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ (12.) und „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ (17.) in der oben beschriebenen unvollständigen Form, bei der allein Orgel oder Cembalo die von Bach um 1747 vorgesehenen Akkorde spielen würde, wird aus klanglichen Gründen um eine – durch Kleinstich gekennzeichnete – zusätzliche Violin-Obligatstimme ergänzt, die Detlev Schulten nach Maßgabe anderer Bach-Choräle und unter Berücksichtigung der Bezifferung von Bach komponiert hat.

Dank

Herrn Kantor Dr. Gerhard Ropeter (Hardeggen) sei für den Anstoß zu dieser Edition gedankt, die ihren Ausgang in einer Dr. Alfred Dürr (†) zum 90. Geburtstag gewidmeten Aufführung im Jahre 2008 hat. Die Sing-Akademie Hardeggen hat freundlicherweise ihre Einwilligung zur Weiterbearbeitung der für die Aufführung 2008 vorbereiteten Edition gegeben.

Die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz hat die Genehmigung zur Erstellung einer Edition erteilt. Ein abschließender herzlicher Dank gilt Frau Julia Rosemeyer vom Carus-Verlag sowie meinen Kollegen im Bach-Archiv Leipzig, welche die Edition durch vielerlei Anregungen und wissenschaftliche Kritik begleitet haben.

Leipzig, im September 2011

Christine Blanken

⁴⁹ Siehe oben, Anm. 8.

⁵⁰ Siehe Konkordanz von Kirsten Beißwenger in NBA II/9 (wie Anm. 12).

⁵¹ Bei der chromatischen dritten *Sinfonia* (30.) wurde von Glöckner 1977 (S. 89) und Blanken (wie Anm. 44, S. 271) vermutet, dass sie aus Bachs Weimarer Zeit stammen könnte; sie ist allerdings auch in der nicht unmittelbar zu Bachs Überlieferungskreis gehörenden Quelle F vorhanden, was dieser Argumentation zuwider läuft.

⁵² Zu den übrigen Fassungen siehe Krit. Bericht, Quellen E und F.

⁵³ Woher Rust die beiden Pasticcio-Stimmen Cembalo und Fagott hatte, ist völlig unklar. Das Pasticcio taucht in keinem der bekannten Verkaufs- oder Nachlasskataloge oder im Katalog der Thomasschule auf. Auch zu wessen Erbteil die Stimmen nach Bachs Tod gehörten, ist nicht bekannt.

⁵⁴ Siehe Krit. Bericht, Quelle H.

⁵⁵ Die Violine I wird in der Markus-Passion oft als Oberstimme geführt und nicht mit dem Sopran. Zum Teil figurieren die Instrumentalstimmen auch den Vokalsatz, sind also frei geführt; es stellt sich in solchen Sätzen die Frage, ob Oboen in diesen Fällen besser *colla parte* mit den Vokalstimmen zu führen wären.

⁵⁶ Hierzu ausführlich der Krit. Bericht, S. 113.

Foreword (abridged)

In addition to his own Passion music settings, Johann Sebastian Bach also performed several works by other composers, of which the most notable was the St. Mark Passion attributed to "Kaiser". Over a period of about 35 years Bach performed this at least three times, reworking it each time, while the biblical "framework" (recitatives, crowd choruses as *turbæ*) remained untouched. This publication of the last version is a pasticcio based on compositions by "Kaiser", George Frideric Handel, and the arranger of the pasticcio, Johann Sebastian Bach himself.

Bach's three versions of the St. Mark Passion differ from each other as follows:¹

- a) Weimar version of ca. 1712, scored for solo voices and accompanied only by strings²
- b) Leipzig version of 1726, reworked in some movements compared with the version of ca. 1712, with three new chorale settings (12., 17., and 38.)
- c) Leipzig pasticcio version of ca. 1747 with seven arias from the *Brockes Passion (Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus)* by George Frideric Handel:

5. Sünder, schaut mit Furcht und Zagen	Soprano, Oboe solo, Bc
9. Erwäg, ergrimmete Natternbrut	Tenore, VI I/II unisono, Bc
22. Eilt, ihr angefochtenen Seelen	Soprano, Coro, VI I/II unisono, Bc
24. Hier erstart mein Herz und Blut	Soprano, Bc (transposed from E minor)
26. Was Wunder, dass der Sonnen Pracht	Soprano, VI I/II, Fagotto I/II, Bc
32. Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint	Basso, VI I/II, Bc
36. Wisch ab der Tränen scharfe Lauge	Soprano, VI I/II, Oboe I/II, Bc

Bach's own contribution to the pasticcio of ca. 1747 is a matter of conjecture. It seems fairly certain that two chorales from the Leipzig version of 1726 were composed by him (12. and 17.). What is problematic here is the partial survival of this version, with only the vocal parts available. The four-part writing of the chorales contains quite a lot of chords without a third. In addition, the figuration of many chords in the pasticcio harpsichord part of ca. 1747 differs from the vocal part of 1726. Therefore Detlev Schulten has reconstructed an instrumental obbligato part which is presumed to be missing. The nine-measure *Sinfonia* (13.) exists only in the three versions by J. S. Bach (this is also the case for the two chorales already mentioned and the seven Handel arias), which is why we can assume that this movement was composed by Johann Sebastian Bach himself.

If we compare the other existing sources, it is striking that these again differ considerably from Bach's versions. Only the following elements are common to all the sources or versions: the setting of biblical text from chapters 14–15 of St. Mark's Gospel in Luther's translation, the opening chorus "Jesus Christ ist um unser Missetat willen verwundet" and a few arias.³

The composer of these recurring elements is still a matter of debate, as is the dating, and place and occasion of composition of the St. Mark Passion.

Two almost identical text books from 1707 and 1711 document what are presumed to be the earliest performances

of the Passion in Hamburg Cathedral, conducted by the cathedral Kantor Friedrich Nicolaus Brauns. The name of the composer is not given in any of the known sources; only the cover of Bach's set of parts for the 1726 version names "R. Kaiser" as the composer of a "Passio Christi secundum *Matthæum*" [sic]. This entry is the only one which seems to point to Reinhard Keiser as the composer of the St. Mark Passion.

A stylistic comparison with other sacred works by this composer shows that this attribution is very doubtful. In addition, the first name has been indistinctly abbreviated or corrected. As Keiser's father, the composer *Gottfried* Keiser (dates of birth and death unknown, compositions largely lost) seemed to have lived temporarily in northern Germany as well, an attribution to the father seems more likely than to his much more famous son. There is evidence that Gottfried Keiser was in contact with the Hamburg cathedral Kantor F. N. Brauns; he owned numerous "pieces of church music" by Keiser senior.⁴ However, an attribution to Brauns, who is listed as director of the performances in the text books, seems implausible for several reasons.

With the original version of the St. Mark Passion, the arias and chorales show beyond doubt that we are dealing with a Passion music of north German character and in the Hamburg tradition. Numerous text books of other Hamburg Passions (for which the music is mostly missing) also contain interesting comments on the musical structure or performance, found similarly in the St. Mark Passion.

The three versions of the St. Mark Passion prepared by Bach mentioned above survive in the following sources:

- a) Weimar version of ca. 1712: a single set of parts comprising parts for SATB, Violino I/II, Viola I/II, harpsichord; see the Critical Report, sources **B1–B9**
- b) Leipzig version of 1726: only vocal parts for SATTB and organ (only Part 1); see below sources **C1–C6**
- c) Leipzig pasticcio version of ca. 1747: harpsichord part written out by Johann Christoph Friedrich Bach (figuration by J. S. Bach) and an autograph "Bassono 1" part only for the Handel aria "Was Wunder" (26.); see below sources **A1** and **A2**

The harpsichord part (**A1**) listed under c) has been used primarily as the basis of the present edition. Since the other parts are missing, the edition requires the older parts (Weimar/Leipzig); for the seven Handel arias, in addition to source **A1**, the partial autograph copy of the score of the *Brockes Passion* (see below source **D**) is the definitive source.

¹ See Alfred Dürr 1949/50, pp. 81–99; Andreas Glöckner 1977, pp. 75–119, Beißwenger BNB, pp. 170–190 and Melamed/Sanders [for all bibliographical abbreviations, see the Critical Report, p. 103]. See also Daniel R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, Oxford, 2005, pp. 91–94.

² Except for a solo oboe in the soprano aria "O, Golgatha" (this does not belong to the version of ca. 1747).

³ For a concordance of the versions, see Melamed/Sanders, p. 42 and NBA II/9, Critical Report, pp. 82–91.

⁴ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte (...)*, Hamburg, 1740 (reprint, Kassel, 1969), p. 125f.

However, the edition is of necessity a hypothetical reconstruction of the pasticcio. The 20–35 years older parts can partly be described as antiquated, seen from the point of view of changing taste, precisely because, with the help of many examples, it can be shown that Bach revised earlier works when the opportunity occurred, which included correcting notes and making alterations in detail. One problem among several is the use of the oboes; they were partly required in the Handel arias, but their use in the Weimar version of the St. Mark Passion was restricted to one single aria with solo oboe. Arias originally scored only with strings remain unaltered in this edition; in *turba* choruses, where the writing is not necessarily typical for strings, oboes have been included *colla parte*. For other arias or choral movements, the edition offers a range of possible interpretations for different performance conditions: depending on the size of the body of strings, the oboes may or may not play *colla parte*.

Leipzig, September 2011
Translation: Elizabeth Robinson

Christine Blanken

Avant-propos (abrégé)

Johann Sebastian Bach représenta en dehors de ses propres musiques de la Passion également quelques œuvres d'autres compositeurs ; parmi elles, la Passion selon saint Marc attribuée à « Kaiser » occupe la première place. Bach la donna au moins trois fois sur une période d'environ 35 ans et la remania à chaque circonstance, la « structure d'action » biblique (récitatifs, chœurs de turba) restant intacte. La dernière version ici présente est un pasticcio issu de compositions de « Kaiser », de Georg Friedrich Haendel et de l'arrangeur du pasticcio Johann Sebastian Bach en personne.

Les trois versions de Bach de la Passion selon saint Marc se distinguent comme suit :¹

- a) Version de Weimar vers 1712, en distribution soliste et accompagnée seulement par les cordes²
- b) Version de Leipzig de 1726, une version remaniée dans quelques mouvements par rapport à la version de 1712 env., avec trois nouveaux chorals (12., 17., 38.)
- c) Version pasticcio de Leipzig vers 1747 avec sept arias de la *Brockes-Passion* (*Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*) de Georg Friedrich Haendel :

5. Sünder, schaut mit Furcht und Zagen	Soprano, Oboe solo, Bc
9. Erwäg, ergrimte Natternbrut	Tenore, VI I/II à l'unisson, Bc
22. Eilt, ihr angefochtenen Seelen	Soprano, Coro, VI I/II à l'unisson, Bc
24. Hier erstarrt mein Herz und Blut	Soprano, Bc (transposé de mi mineur)
26. Was Wunder, dass der Sonnen Pracht	Soprano, VI I/II, Fagotto I/II, Bc
32. Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint	Basso, VI I/II, Bc
36. Wisch ab der Tränen scharfe Lauge	Soprano, VI I/II, Oboe I/II, Bc

En ce qui concerne la part personnelle de Bach dans le pasticcio de 1747 env., nous ne pouvons émettre que des suppositions. Il est relativement sûr que deux chorals de la version de Leipzig de 1726 sont de sa main (12. et 17.). La conservation partielle de cette version dont il n'existe que les parties vocales représente un problème ici. La composition à quatre voix des chorals comporte de nombreux accords sans tierce. En outre, le chiffrage de la partie de clavier du pasticcio de 1747 env. ne correspond pas à la composition vocale de 1726 dans plusieurs accords. C'est pourquoi Detlev Schulten a reconstitué une partie obligée instrumentale supposée disparue. La *Sinfonia* (13.) de neuf mesures est présente à elle seule dans les trois versions de J. S. Bach ; ceci n'est le cas sinon que des deux chorals mentionnés et des sept arias de Haendel, raison pour laquelle on peut supposer que ce mouvement a été lui aussi composé par Johann Sebastian Bach.

Si l'on compare les sources existant en dehors de cela, on remarque que celles-ci s'écartent à leur tour fortement des versions de Bach. Il ne faut compter au fonds constitutif de toutes les sources ou versions que ce qui suit : La composition du texte biblique des chapitres 14–15 de l'Évangile se-

¹ Cf. Alfred Dürr 1949/50, p. 81–99 ; Andreas Glöckner 1977, p. 75–119, Beißwenger BNB, p. 170–190 et Melamed/Sanders [toutes les abréviations littéraires cf. Apparat critique, p. 103]. V. aussi Daniel R. Melamed, *Hearing Bach's Passions*, Oxford, 2005, p. 91–94.

² À l'exception d'un hautbois soliste dans l'aria de soprano « O, Golgatha » (ne fait pas partie de la version de 1747 env.).

lon saint Marc dans la traduction de Luther, le chœur d'entrée « Jesus Christus ist um unser Missetat willen verwundet » et quelques autres arias³ seulement.

On ignore encore qui a composé ce fonds constitutif ; la datation, le lieu et la circonstance de genèse de la Passion selon saint Marc sont eux aussi encore dans l'ombre.

Deux textes imprimés presque identiques de 1707 et 1711 documentent les premières représentations supposées de la Passion à la cathédrale de Hambourg sous la direction du cantor de la cathédrale Friedrich Nikolaus Brauns. Le nom du compositeur n'est mentionné dans aucune des sources connues ; le nom de « R. Kaiser » comme auteur d'une « Passio Christi secundum *Matthaeum* » [sic] ne figure que sur la couverture du jeu de parties de Bach de la version de 1726. Cette mention est cependant la seule à sembler indiquer Reinhard Keiser comme compositeur de la Passion selon saint Marc.

Une comparaison stylistique à d'autres œuvres sacrées de ce compositeur montre que cette attribution est très discutable. En outre, l'abréviation ou la correction du prénom est confuse. Comme le père de Keiser, *Gottfried* Keiser lui aussi compositeur, comptait au même cercle hambourgeois, une attribution à celui-ci (dates biographiques inconnues ; compositions perdues pour la plupart) semble plus vraisemblable qu'au fils beaucoup plus célèbre. Il est attesté que *Gottfried* Keiser entretenait des contacts avec le cantor de la cathédrale de Hambourg F. N. Brauns ; celui-ci possédait de nombreuses « pièces d'église » de Keiser senior.⁴ Une attribution à Brauns qui est désigné comme directeur de représentation sur les textes imprimés semble par contre peu plausible pour plusieurs raisons.

Les arias et chorals montrent clairement que la version originelle de la Passion selon saint Marc est sans aucun doute une musique de la Passion de griffe nord-allemande et de tradition hambourgeoise incontestable. Nombre de textes imprimés d'autres Passions de Hambourg (dont la musique a disparu pour la plupart) fournissent en outre des remarques intéressantes sur la structure ou le modèle musical qui se retrouve de manière similaire dans la Passion selon saint Marc.

Les trois versions susmentionnées que Bach a élaboré de la Passion selon saint Marc sont conservées dans les sources suivantes :

- a) Version de Weimar de 1712 env. ; distribution simple des parties, composée des voix SATB, Violino I/II, Viola I/II, clavecin ; v. App. crit., Sources **B1–B9**
- b) Version de Leipzig de 1726 : seulement parties vocales SATTB et orgue (seulement 1^{ère} partie) ; v. en bas Sources **C1–C6**.
- c) Version pasticcio de Leipzig de 1747 env. : partie de clavecin écrite par Johann Christoph Friedrich Bach (Chiffre : J. S. Bach) et partie autographe « Bassono 1 » seulement pour l'aria de Haendel « Was Wunder » (26.) ; v. en bas Sources **A1** et **A2**

La partie de clavecin (**A1**) indiquée au point c) est pour l'essentiel à la base de l'édition présente. Comme les autres parties manquaient, l'édition doit s'appuyer sur les parties anciennes (Weimar/Leipzig) ; pour les sept arias de Haen-

del, la copie de la partition en partie autographe de la *Brockes Passion* (v. en bas Source **D**) est la source déterminante en dehors de **A1**.

Mais l'édition est par la force des choses une reconstruction hypothétique du pasticcio. Du point de vue du goût en évolution, les parties antérieures de 25–30 ans doivent en partie être taxées de vieilles, justement parce que l'on peut documenter à l'appui de nombreux exemples que Bach a soumis des œuvres anciennes à une révision ultérieure qui impliquait en dehors de corrections de notes également des modifications de détail. Un problème est e. a. la participation de hautbois requis en partie dans les arias de Haendel mais qui se limite dans la version de Weimar de la Passion selon saint Marc à l'accompagnement d'une seule aria avec hautbois soliste. Les arias distribuées à l'origine seulement avec des cordes restent inchangées dans l'édition présente ; dans les chœurs de la turba qui ne comportent pas clairement des figures de cordes typiques, les hautbois sont menés *colla parte*. Pour les autres arias/chœurs, l'édition offre pour les conditions d'exécution respectives une liberté d'agencement : selon l'importance de la distribution des cordes, les hautbois devraient être menés *colla parte* ou pas.

Leipzig, en septembre 2011
Traduction : Sylvie Coquillat

Christine Blanken

³ Pour une concordance des versions, v. Melamed/Sanders, p. 42 et NBA II/9, Apparat critique, p. 82–91.

⁴ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte* (...), Hambourg, 1740, (réimpression Kassel, 1969), p. 125 sq.

Aria - Nach dem Evangelium: Bassono 1. *Siß um die reinste Pracht*

The image shows a handwritten musical score for Bassoon 1. It consists of five staves of music. The first staff has the title 'Aria - Nach dem Evangelium: Bassono 1. Siß um die reinste Pracht' written above it. The music is written in a cursive hand. There are several annotations and dynamics throughout the score, including 'pian' and 'foll'. The score ends with a double bar line. Below the five staves, there are three more empty staves.

Leipziger Pasticcio-Fassung der Markus-Passion, um 1747

Johann Sebastian Bachs Abschrift der Stimme „Bassono 1“ zur Arie „Was Wunder, dass der Sonnen Pracht“

Leipzig pasticcio version of the St. Mark Passion, ca. 1747

Johann Sebastian Bach's copy of the "Bassono 1" part for the aria "Was Wunder, dass der Sonnen Pracht"

Quelle: Privatbesitz (Verbleib unbekannt)

Markus-Passion

als Pasticcio von Johann Sebastian Bach
mit Arien aus Georg Friedrich Händels „Brockes-Passion“

Parte prima

„Kaiser“

Georg Friedrich Händel
Johann Sebastian Bach

I. Sonata / Chorus

Adagio

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

4

6 # 6 6 h 6 6 5 7 6b 5 b 7b 7 4 3 6 6 — 7 5 6

Aufführungsdauer / Duration: ca. 90 min.

© 2012 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 35.502

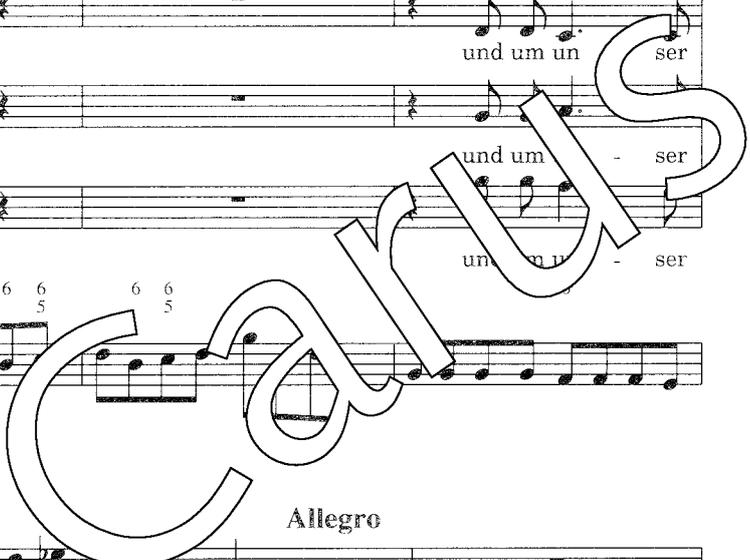
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

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

edited by
Christine Blanken

Mis - se - tat wil - len ver - wun - det und um un - ser
 ist um un - ser Mis - se - tat wil - len ver - wun - det und um un - ser
 ist um un - ser Mis - se - tat wil - len ver - wun - det und um un - ser
 ist um un - ser Mis - se - tat wil - len ver - wun - det und um un - ser

6 5 6 5 6 5 6 6



Allegro

Sün - de wil - len zer - schla - gen, zer - schla - gen;
 Sün - de wil - len zer - schla - gen, zer - schla - gen;
 Sün - de wil - len zer - schla - gen, zer - schla - gen; auf
 Sün - de wil - len zer - schla - gen, zer - schla - gen; die Stra - fe liegt auf

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

die Stra - fe liegt auf
 die Stra - fe liegt auf ihm, auf dass wir Frie - de hät - ten
 dass wir Frie - de hät - ten, auf dass wir Frie - de hät - ten, auf dass wir Frie - de, Frie - de
 ihm, auf dass wir Frie - de hät - ten, wir Frie - de hät - ten, auf

6 6 # 5 2 6 5 5

ihm, die Stra - fe liegt auf ihm, auf dass wir Frie - de, dass wir
 hät - ten, auf dass wir Frie - de, dass wir Frie - de hät - ten, dass wir Frie - de hät - ten. Die
 hät - ten. Die Stra - fe liegt auf ihm, auf dass wir Frie - de hät - ten,
 dass wir Frie - de hät - ten, auf dass wir Frie - de, Frie - de hät - ten. Die Stra - fe

6 6 5b 6

30

Frie-de, Frie-de hät-ten. Die Stra - fe liegt auf ihm, liegt auf
 Stra - fe liegt auf ihm, auf dass wir Frie-de, auf dass wir Frie-de hät-ten,
 auf dass wir Frie-de hät-ten, auf dass wir Frie-de hät-ten. Stra - fe
 liegt auf ihm, liegt auf ihm, auf dass wir Frie-de, Frie-de

6 # 5 6 5b 7 6 5

33

ihm, auf dass wir Frie-de hät-ten, und durch sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - let.
 auf dass wir Frie-de hät-ten, und durch sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - let.
 liegt auf ihm, auf dass wir Frie-de hät-ten, und durch sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - let.
 dass wir Frie-de, Frie - de hät-ten, und durch sei - ne Wun - den sind wir ge - hei - let.

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

2. Recitativo / Accompagnato

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Evangelist
(Tenore)

Petrus
(Tenore)

Jesus
(Basso)

Basso continuo

Und da sie den Lob - ge - sang ge - spro - chen hat - ten, gin - gen sie hin - aus an de Ol - berg, und

7
4
2

5
3

4

Je - sus sprach zu ih - nen:

Ihr wer - det euch in die - ser Nacht al - le an mir är - gern, denn es ste - het ge -

6 5 4 3 6 4^b 7 4^b 2 5 3 6 4 3

schrie-ben: Ich wer - de den Hir - ten schla-gen, und die Scha fe ver-de sen zer -

Carus

streu-en; a - ber, nach-dem ich auf-er - ste-he, will ich vor euch hin - ge-hen, will ich vor euch hin -

4 5 6 8 b 4+

3 3 3 2

15

Pe-trus a-ber sa-get zu ihm:
 Und wenn sie sich al-le är-ger-so wo-e
 ge-hen in Ga-li-lä-am.

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

19

Und Je-sus sprach zu ihm:
 ich mich doch nicht är-gern.
 Wahr-lich, ich sa-ge dir, heu-te, in die-ser

4 4 7 6 4 - -

Piano accompaniment for measures 22-24. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Vocal line and piano accompaniment for measures 25-26. The lyrics are: "Er re-det a - ber - nach Nacht, e - he denn der Hahn zwei - mal krä - het, wirst du mich drei - mal ver - leug - nen." The piano accompaniment includes a bass line with figured bass notation: 7/4/2, 5/4, 6, 4+/2, 7/4, 5/4.

Piano accompaniment for measures 27-29. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Vocal line and piano accompaniment for measures 30-31. The lyrics are: "wei - ter: Des - sel - ben glei - chen sag - ten sie Ja, wenn ich mit dir auch ster - ben müss - te, wollt ich dich nicht ver - leug - nen." The piano accompaniment includes a bass line with figured bass notation: #, 7/4/2, 5/#, 4, 4+/2, 4 # # -, 6/4/2.

al-le. Und sie ka-men zu dem Ho-fe mit Na-men Geth-se-ma-ne, und er sprach zu sei-nen Jün-ger-n:

Carus

Set - zet euch hier, bis ich hin - ge - he und be - te.

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

* 6 - 6 6 # 6 4 5 # 6 5 # #

* in A1:

3. Aria

Andante

Soprano

Basso continuo

4

Will dich die Angst be-tre - ten, so ge - he hin zu

7

be - ten, — so ge - he hin zu be - ten zu dei-nem heil - gott, so ge - he hin zu

10

be dei-nem heil - gott.

13

Und sollst du nun zer - fal - len, kannst du im Fal-len

16

lal - len, so wirst du nicht zu Spott, kannst du im Fal-len lal - len, so wirst du nicht zu Spott.

Da Capo

4. Recitativo / *Accompagnato*

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Evangelist

Jesus

Basso continuo

Und nahm zu sich Pe-trum und Ja-co-bum und Jo-han-nem und fing an zu zit-tern und zu

6
4

7
4
2

5
3

7
5

4

Adagio

za-gen

Mei-ne See-le ist be-trübt, ist be-trübt bis in den Tod, bis in den

4+
3b

6 - 7 6 7 6 7 6 6 5

4 5 6 4 #

8

Tod;

ent-hal-tet euch hier und wa-chet.

Und ging ein we-nig für-bass, fiel auf die

5
3

8

11

Er - de und be - tet, dass, wenn es mög - lich wä - re, die Stun - de vor - ü - ber - gin - ge, und

7 6 # - 6 5b 8

14

sprach:

- ba, mein Va - ter, es ist dir al - les mög - lich, ü - ber -

5 7 6b 4b 2 - 5 3

18

he - be mich die - ses Kelchs! Doch nicht wie ich will, son - dern wie du willt.

6 6 5b 6 5 5 4 3

5. Aria

Andante

Oboe solo

Soprano

Basso continuo

3

6

schaht mit Furcht in eu - rer Sün - den Scheu - sal

an, eu - rer Sün - den Scheu - sal an, Sün - der, schaut, Sün - der,

10

schaht mit Furcht und Za - - - - - gen eu - rer Sün - den Scheu - sal an,

13

da der - sel - ben Straf und Pla - gen Got - tes

6 6 7 7 6 5 # 6 5+ 6 b 6 5 7 6 5

16

Sohn kaum tra - gen kann, da der - sel - ben Straf und Pla -

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

19

- gen Got - tes Sohn kaum tra - gen kann, Got - tes Sohn

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

21

- gen Got - tes Sohn kaum tra - gen kann, Got - tes Sohn kaum tra - gen -

4+ 6 6 5 6 6 5

23

kann.

6 6 # 6 6 - 7b 6 - 6 6 7 # 6 6 6 5

6a. Recitativo / Accompagnato

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Evangelist

Jesus

Basso continuo

Und kam und fand sie schlafend und sprach zu Pe-tro:

Si-mon, Si-mon, schlafst du? Ver-

5

8

6

5b

b

moch-test du denn nicht ei-ne Stun-de mit mir wa-chen? Wa-che und set, dass ihr nicht in Ver-su-chung

9

8

6

5

#

6

3

6

4

2

4

3

7

b

Und ging wie-der hin, und sprach die-sel-ben al-let, der Gei-ist, a-ber das Fleisch ist schwach.

13

8

4

3

6

7b

5

Wor-te; und kam wie-der und fand sie a-ber-mal schla-fend, und ih-re Au-gen wa-ren voll Schlags, und

16

8

b

6

4

3b

6

4

#

5

4

2

5

3

wuss-ten nicht, was sie ihm ant-wor-te-ten; und er kam zum drit-ten Mal und sprach zu ih-nen:

Piano accompaniment for measures 20-23, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes in a simple, homophonic style.

Jesus

Ach! Wollt ihr nun schla - fen und ru - hen, es ist ge-nung, die Stun-de ist kom - men;

- 7 8 6 6
4 3 5
2

Bass line for measures 20-23, showing the vocal line and a supporting bass line with chords.

Piano accompaniment for measures 24-27, continuing the homophonic style with chords and simple melodic lines.

sie - he, des Men-schen Sohn, der sich über-ant-wor - tet in der Sün - der Hän-de; ste-het

6 5b 6 5 5
5 4 # 3
b

Bass line for measures 24-27, including the vocal line and a supporting bass line.

Piano accompaniment for measures 28-31, concluding the section with sustained chords.

auf, lasst uns ge - hen, sie - he, der mich ver - rät, ist na - he, ist na - he.

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

Bass line for measures 28-31, showing the vocal line and a supporting bass line.

6b. Recitativo

Judas (Alto)

Evangelist

Basso continuo

Und als-bald, da er noch re-det, kam her-zu Ju-das, der Zwöl-fen ei-ner, und

4

ei-ne gro-ße Schar mit ihm, mit Schwer-tern und mit Stan-gen von den Ho-hen-pri-estern und Sch-mi-ge-

7

lehr-ten und A- Und der er-rä-te hat-te ih-nen ein Zei-chen ge-ge-ben und ge-

Wel-chen küs-sen wer-de, der ist's, den grei-fet und füh-ret ihn ge-wiss.

8

Wel-chen küs-sen wer-de, der ist's, den grei-fet und füh-ret ihn ge-wiss.

sah

14

Rab-bi, Rab-bi!

kam, trat er bald zu ihm und sprach zu ihm: und küs-set ihn.

7. Aria

Adagio

Violino I

Violino II

Tenore

Basso continuo

5

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

Wenn nun der Leib wird ster - ben müs - sen so soll die

8

S Je - sum kv auf sei - nen gött - lich sel - gen Mund.

6 4 6 6 6 5 6 6 5 6

11

6 6 6 4 3 5 6 # 6 # 6

Wenn nun der Leib wird ster - ben müs - sen, so soll die

14

See - le Je - sum küs - sen auf sei - nen gött - lich sel - gen Mund, auf sei - nen gött - -

17 *Fine*

- lich sel - gen Mund. Doch nicht die - ser das ta - te, mit Gall ver -

21

isch - tem schön a - te, nein, nein, nein, nein, aus in - nerm Her - zens Grund,

24

nein, nein, nein, nein, nein, nein, aus in - nerm Her - zens Grund.

Da Capo

8a. Recitativo / Accompagnato

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Evangelist

Jesus

Basso continuo

Die a - ber leg - ten ih - re Hän - de an ihn und grif - fen ihn. Ei - ner a - ber von de - nen,

5

die da - bei stun - den, zog sein S - wert aus un - chlug des Ho - hen - p... Knecht, und hieb ihm ein

8

Ohr ab. Und Je - sus ant - wor - tet und sprach zu ih - nen: Ihr seid aus - ge - gan - gen als zu ei - nem

12

Mör-der, mit Schwer-tern und mit Stan-gen mich zu fa-hen; ich bin täg-lich im Tem-pel bei euch ge-

7b — 5 3 6 5b

15

ses-... be ge-leh-ret, ... habt mich nicht ge-grif-fen; a-ber, auf dass die Schrift er-fül-let wür-de.

5 — 6 4 5 4+ 7 5 #

8b. 1

Evangelist

Und die Jün-ger ver-lie-ßen ihn al-le und flo-hen. Und es war ein Jüng-ling, der

5 # 4 # # # —

Basso continuo

4

fol-ge-te ihm nach, der war mit Lein-wand be-klei-det auf der blo-ßen Haut, und die Jüng-lin-ge grif-fen

— 7 4 2 5 # 7 8

7
 ihm, er a - ber ließ die Lein-wand fah-ren und flo-he bloß von ih - nen. Und sie füh-re-ten Je - sum

6 7 6 4 5 # 6

11
 zu den Ho - hen-pries - tern und Äl - tes-ten und Schrift - ge - lehr-ten. Pe - trus a - ber

6 5 4 # # 4

14
 fol-ge-te ihm nach von fer - ne bis hin - ein in des Ho - hen-pries-ter's Pa - last und saß bei den

5b 5 3

17
 Knech-ten und wärm-te sich bei Licht. ber die Ho - hen - pries-ter und der gan-ze Rat such-ten

6 5 4 # 3

20
 Zeu - wi - der Je - su und fun - den nichts. Viel ga - ben fal - sche

6b 4+ 6 5+ 6
2 4 #

23
 Zeug-nis wi - der Je - sum, a - ber ihr Zeug-nis stim-me-te nicht ü - ber - ein. Und et - li-che stun-den

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

26
 auf und ga - ben fal - sche Zeug - nis wi - der ihn und spra-chen:

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

8c. Chorus

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Soprano
Oboe I

Alto
Oboe II

Tenore

Basso

Basso continuo

Wir ha-ben ge-hö-ret, dass er sa-get: Ich will den Tem-pel, der mit Hän-den ge-macht ist, ab -

Wir ha-ben ge-hö-ret, dass er sa-get: Ich will den Tem-pel, der mit Hän-den ge-macht ist, ab -

Wir ha-ben ge-hö-ret, dass er sa-get: Ich will den Tem-pel, der mit Hän-den ge-

Wir ha-ben ge-hö-ret, dass er sa-get: Ich will den Tem-pel, der mit Hän-den ge-

7 6 #

4

bre - chen, ab - bre - chen, ab - bre - chen und in drei - en

bre - chen, ab - bre - chen, ab - bre - chen und in drei - en

macht ist ab - bre - chen, ab - bre - chen und in drei - en

macht ist ab - bre - chen, ab - bre - chen und in drei - en

6 5 6 6 5

6

Ta - gen ei - nen an - dern bau - en, der nicht mit Hän - den ge - macht ist.

Ta - gen ei - nen an - dern bau - en, der nicht mit Hän - den ge - macht ist.

Ta - gen ei - nen an - dern bau - en, der nicht mit Hän - den ge - macht ist.

Ta - gen ei - nen an - dern bau - en, der nicht mit Hän - den ge - macht ist.

6 6 6 6 6 4 3

8d. Recitativo / *Accompagnato*

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Hohepriester (Alto)

Evangelist

A - ber ihr Zeug - nis stim - met noch nicht ü - ber - ein; und der Ho - he - pries - ter stund auf un - ter sie und

Jesus

Basso continuo

5 6 7 4 3 6 5 3

3b 5

5

Ant - wor - test du nichts zu dem, was die - se wi - der dich zeu - gen?

fra - ge - te Je - sum und sprach: Er

8

a - ber schwieg stil - le und ant - wor - te - te nichts; da fra - get ihn der Ho - he - pries - ter a - ber - ma - ch zu ihm:

Bei - du

12

Chris - tus, der Sohn des Hoch - ge - lob - ten?

Je - sus sprach:

Ich bin's; und ihr wer - det se - hen des

16

Men-schen Sohn sit - zen zur rech - ten Hand der Kraft und kom - men mit des Him - mels Wol - ke

8 # 7 6 5 8 5 4 #

19 Hohepriester

Evangelist

Da zer - riss der s - ter sei - ne - der u - sprach: Was dür - fen wir wei - ter?

7 4 2

22

Zei - bot ge - hö - ret die Got - tes - läs - te - rung! Was dün - ket euch?

5 # 6 7 [5#] 8 #

25

Sie a - ber ver - damm - ten ihn al - le, dass er des To - des schul - dig wä - re.

6 4+ 2 6 b 6 5 4 #

9. Aria

Violino I, II

Tenore

Basso continuo

8

p

e - r - wäg, er - grimm - te Nat - tern - brut, was dei - ne

8

Wut und Rach - gier tut, was dei - ne Wut und Rach -

15

- gier, was dei - ne Wut und Rach - gier tut!

18

Er-wäg, er-grimm-te Nat-tern-brut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut, er-wäg, er-wäg,

20

was dei-ne Wut und Rach-gier tut, Er-wäg, er-wäg,

23

gier, was dei-ne Wut und Rach-gier tut! Er-wäg, er-wäg,

26

grim-m-te Nat-tern-brut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut, Er-wäg, er-wäg,

28

er-wäg, er-grimm-te Nat-tern-brut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut,

30

ne Wut und Rach-gier tut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut,

33

- gier tut, was dei-ne Wut und Rach-gier tut!

7 6 6 5 6 7 6 5 6 6b 6 6 9 6 6
5 5 4 # 6 5 # 4 # 6 5 b 5b

36

Fine
Den Schöp-fer will ein Wurm ver-

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

39

der-ben, den Schöp-fer will ein Wurm der-ben, ein Mensch bricht ü-ber Gott den

5 7 6 - 4# 5 6 6 6
3 # # 2 # # # # b 6 5b

42

Dem Le-ben spricht ihr's Le-ben ab,

6 # 6 4 2+

des To-des Tod soll durch euch ster-ben, des To-des Tod soll durch euch

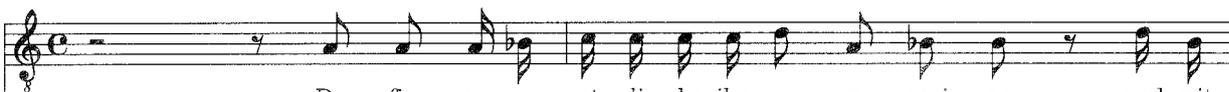
7 6 # 4+ 6 7

47

ster-ben, des To-des Tod soll durch euch ster-ben! Er-

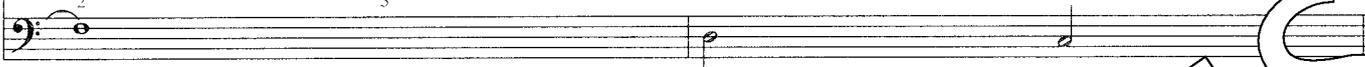
9 8 7 7 6 7 6 6 5 5 #
5 # 6 5 4 6 3 5

10a. Recitativo

Evangelist 
 Da fin - gen an et - li - che ihm zu ver - spei - en und mit
 6 4b

Basso continuo 

3 
 Fäus - ten zu schla - gen und zu ihm zu sa - gen:
 7 4b 2 5 3 7 8

Basso continuo 

10b. Chorus

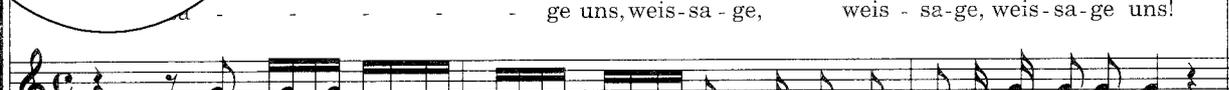
Violino I 
Oboe I

Violino II 
Oboe II

Viola I 

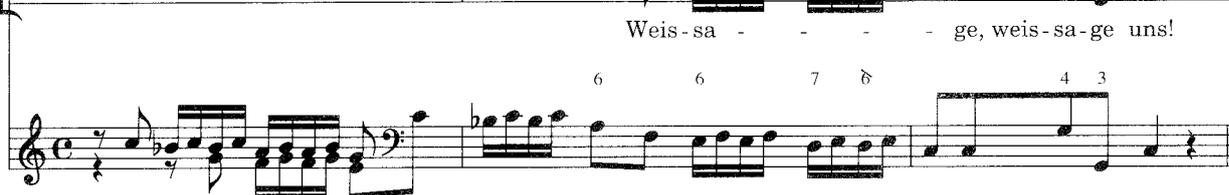
Viola II 

Soprano 
 - - - - - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge, weis - sa - ge uns!

Alto 
 Weis - sa - - - - - ge uns, weis - sa - ge, weis - sa - ge uns!

Tenore 
 Weis - sa - - - - - ge, weis - sa - ge uns!

Basso 
 Weis - sa - - - - - ge, weis - sa - ge uns!

Basso continuo 
 6 6 7 8 4 3

10c. Recitativo

Ancilla (Soprano)

Evangelist

Petrus

Basso continuo

Und die Knech - te schlu - gen ihn ins An - ge - sicht. Und Pe - trus war da -

4

nie - den in dem Pa - last; da kam des Ho - hen - pries - ters Mäg - de - ne, und d' sie sa - he

7

Und du wa - rest auch mit Je - su von
Petrus sich wa - sie ihn an und sprach:

11

Na - za - reth!
Er leug - ne - te a - ber und sprach:
Ich ken - ne ihn nicht, weiß auch nicht, was du

14

Und er ging hin - aus in den Vor - hof; und der Hahn krä - het.
sa - gest.

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

17

Und die Magd sa - he ihn und hub a - ber-mal an zu sa - ge - den, die da - bei

5 6b

20

Die - ser ist der ei - ner!
Und er leug - net a - ber - mal; und nach

7 6 # 7 6 5 5
5 4 # 3

23

ei - ner klei - nen Wei - le spra - chen a - ber-mal zu Pe - tro, die da - bei - stun - den:

6 4 3
5 5

10d. Chorus

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Wahr - lich, du bist der ei - ner,
 Wahr - lich, du bist der ei - ner, denn du bist in
 Wahr - lich, du bist der ei - ner, denn du bist ein Ga - li -
 Wahr - lich, du bist der ei - ner, denn du bist in Ga - li - lä - er, und

4

denn du bist ein Ga - - li - - lä - - er, und dei - ne Spra - che
 Ga - - li - - lä - - er, und dei - ne Spra - che lau - tet gleich al -
 lä - - er, und dei - ne Spra - che lau - tet gleich al - so,
 dei - ne Spra - che lau - tet gleich al - so, wahr - lich,

5 6 6

6

lau - tet gleich al - so, wahr - lich, du bist der ei - ner, denn du bist ein
 so, wahr - lich, du bist der ei - ner, denn du bist ein Ga -
 wahr - lich, du bist der ei - ner, denn du bist ein Ga - li lä - er, und
 du bist der ei - ner, denn du bist ein Ga - li - lä - er, und die Spra - che

6 5 3 5 6

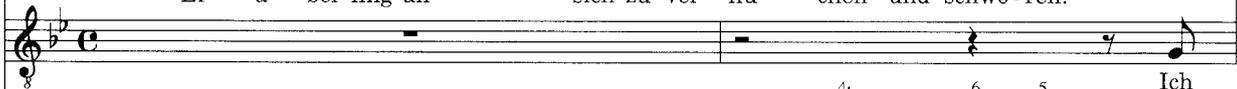
9

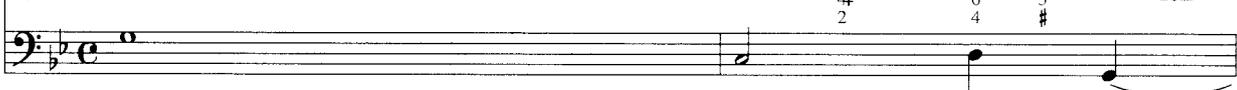
Ga - li - lä - er, und dei - ne Spra - che lau - tet gleich al - so.
 lä - er, und dei - ne, dei - ne Spra - che lau - tet gleich al - so.
 dei - ne Spra - che lau - tet gleich al - so, lau - tet gleich al - so.
 lau - tet gleich al - so, und dei - ne Spra - che lau - tet gleich al - so.

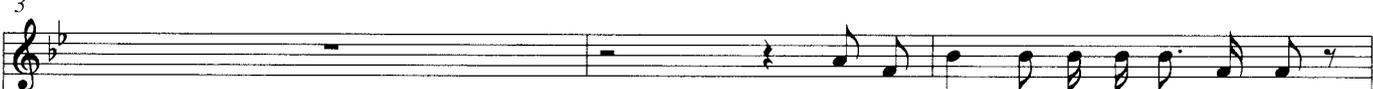
5 6 6 5 4 3

10e. Recitativo

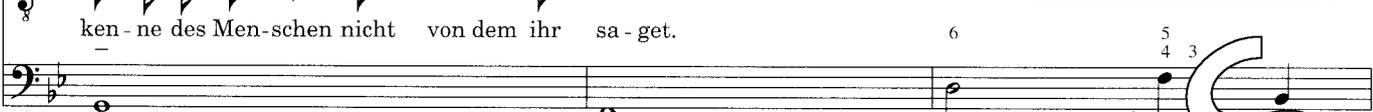
Evangelist  Er a - ber fing an sich zu ver - flu - chen und schwö - ren:

Petrus  Ich

Basso continuo 

 Und der Hahn krä - het zum an - dern-mal;

 ken - ne des Men - schen nicht von dem ihr sa - get.

Basso continuo 

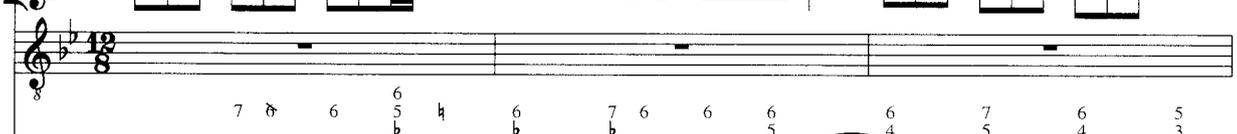
 da ge - dach - te Pe - trus an das Wort, das Je - sus zu ihm sa - get. he der

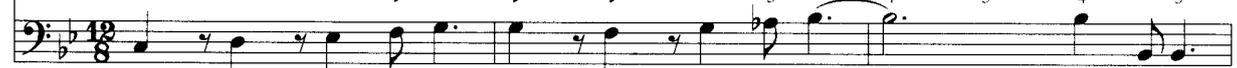
Basso continuo 

 Hahn zwei-mal: "Du mich drei - mal ver - leug - nen"; und er hub an zu wei - nen.

Basso continuo 

Violino 

Tenore 

Basso continuo 

 Wein, ach wein itzt um - die Wet - te,

Basso continuo 

7
 mei - ner bei - den Au - gen Bach! Wein, ach, wei - ne, wein, ach, wein itzt um die Wet - te,
 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

10
 mei - ner bei - den Au - gen Bach, wei - ne, wei - ne, mei - ner bei - den Au - ge Bach!
 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

13
 O, dass ich gnug
 Fine

16
 nen hät pe - wei - nen die - se Schmach. O, dass aus der
 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

18
 Trä - nen Brun - nen käm ein star - ker Strom - ge - run - nen; mich um - gibt der
 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

20
 Sün - de Ket - te, Angst und lau - ter Un - ge - mach, Angst und lau - ter Un - ge - mach.
 4 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Da Capo

12. Choral

Violino *
(Solo)

Soprano
Violino I
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II

Tenore
Viola I, II

Basso

Basso continuo

So gehst du nun, mein Je-su, hin, den Tod für mich zu lei - den; für mich, der ich ein

So gehst du nun, mein Je-su, hin, den Tod für mich zu lei - den; für mich, der ich ein

So gehst du nun, mein Je-su, hin, den Tod für mich zu lei - den; für mich, der ich ein

6 4+ 6 6 7 6 6 # 6 6 6 6 6 6 4+ 6 6 4 3

6

Sün - der bin, der dich be - trübt in - den. Wohl - fahr fort, du ed - ler Hort, mein

Sün - der bin, der dich - trübt in Freu - den. Wohl - fahr fort, du ed - ler Hort, mein

Sün - der dich trübt in Freu - den. Wohl - an, - fahr fort, du ed - ler Hort, mein

Au - gen sol - len flie - ßen, ein Trä - nen - see mit Angst und Weh, dein Lei - den zu be - gie - ßen.

Au - gen sol - len flie - ßen, ein Trä - nen - see mit Angst und Weh, dein Lei - den zu be - gie - ßen.

Au - gen sol - len flie - ßen, ein Trä - nen - see mit Angst und Weh, dein Lei - den zu be - gie - ßen.

6 6 6 6 # 4+ 6 6 4+ 6 6 5b 6 7 # 6 6 8 7 [4]

* rekonstruierte Oberstimme (vgl. Krit. Bericht, S. 112) / reconstructed upper part (see Crit. Report, p. 112)

Fine della Prima Parte

Parte seconda

13. Sinfonia

Adagio Allegro Adagio

Violino I
Violino II
Viola I
Basso continuo

6 6b b 7b 7b 6 6

Allegro

6 4 5 6 4 5 6 4 5 6 4 5

Adagio Allegro Adagio

6 7 4 3 5

14. Recitativo

Evangelist
Pilatus (Tenore)
Jesus
Basso continuo

Und bald am Mor-gen hiel-ten die Ho-hen-pries-ter ei-nen Rat mit den Äl-tes-ten und Schrift-ge-

6 4b 2

4

lehr-ten, da-zu der gan-ze Rat, und ban - den Je-sum und füh-re-ten ihn hin und ü-ber-ant-wor-te-ten ihn Pi -

7
4b
2

5
3

6
5

8

la-to, und Pi-la-tus fra-get ihn: Er ant - wor - te und Bist du ein Kö - nig der Jü - den? Du

4

4+
2

4

7

4+
2

6

12

Ho-hen-priester be-schul-dig-ten ihn hart. Pi - la - tus a - ber frag - te ihn

4
2

6 5
4 3

5
3

15

a - ber-mals und sprach: Ant - wor-test du nichts? Sie - he, wie hart sie dich ver-klagen.

7

6

#

-

7
5

6
4+

2

6

5
4

#

15. Aria

Allegro

Violino I

Violino II

Alto

Basso continuo

5

Kla - get nur, kla - get nur, ihr

6 7 6 6 7 6 7

b b

10

ger hier. wie ihr wol - let ihn — ver - kla - gen, kla - get nur,

5 6 6 7b 7b 4 3

14

kla - get nur, ihr Klä - ger — hier, wie ihr wol - let ihn — ver - kla - gen, kla - get

7 6 7b 7 6 5 6

b b

18

nur, kla- get nur.

6

22

Fine

6 7 6 7 5 4 5 3

26

Die- ses h ihr zum Ge- winn, dass er's ger - ne will er- tra - gen,

6 6 4 6 6 7 4 4 2

30

sonst bleibt rein sein Herz und Sinn, sein Herz und Sinn, sonst bleibt rein sein Herz und Sinn.

6 5 3 b 5 3 6 5 6 4

Da Capo

16a. Recitativo

Evangelist Je - sus a - ber ant - wor - te - te nicht mehr, al - so, dass sich auch Pi -

Pilatus

Basso continuo

4 la - tus ver - wun - der - te. Er pfleg - te a - ber ih - nen auf das Os - ter - st

7 ei - nen Ge - fan - ge - nen - ge - ben, wel - chen sie be - gehr - ten. Es war a - ber

10 ei - ra - bas, ge - fan - gen mit den Auf - rüh - ri - schen, die im Auf - ruhr ei - nen

13 Mord be - gan - gen hat - ten. Und das Volk ging hin - auf und bat, dass er

16

tät, wie er pfl-e-get; Pi - la - tus a - ber ant - wor - tet ih - nen:

Wollt ihr, dass ich euch den

19

Denn er wuss-te, dass ihn die Ho-hen - pries-ter aus Neid ü-ber-ant-wor-tet

Kö-nig der Jü-den los-ge-be?

22

hat - ten. A - ber die Ho - hen - pries - rei - ze - ten o - der Jü - den, dass er ih - nen viel lie - ber

er - ra - bam lo - sen? Pi - la - tus a - ber ant - wor - tet wie - der - um und sprach:

Was wollt ihr denn, dass ich tu - e

29

Sie schrie-en a - ber-mals:

dem, den ihr schul - di-get, er sei der Kö - nig der Jü - den?

16b. Chorus

Presto

Violino I
Violino II
Viola I
Viola II
Soprano
Oboe I
Alto
Oboe II
Tenore
Basso
Basso continuo

Kreu - zi-ge ihn! Kreu - zi-ge ihn!
Kreu - zi-ge ihn! Kreu - zi-ge ihn!

...c. Recitativo

Kreu - zi - ge ihn!
Kreu - zi - ge ihn!
Kreu - zi - ge ihn!
Kreu - zi - ge ihn!

Evangelist
Pi - la - tus a - ber sprach zu

5 6 7 8
3

2

ih - nen: Pilatus A - ber sie schrie-en noch viel mehr:
 Was hat er denn Ü - bels ge - tan?

4 7 6 4 7

16d. Chorus
 Presto

Kreu - zi-ge ihn! Kreu - zi-ge ihn!
 Kreu - zi-ge ihn! Kreu - zi-ge ihn!
 Kreu - zi-ge ihn! Kreu - zi-ge ihn!
 Kreu - zi-ge ihn! Kreu - zi-ge ihn!

5 3 - # 6 - # 6 - # 6

17. Choral

Violino *
(Solo)

Soprano
Violino I
Oboe I

Alto
Violino II
Oboe II

Tenore
Viola I, II

Basso

Basso
continuo

O hilf, Chris-te, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - den, dass wir dir stets

un - ter - tan, all Un - tu - gend mei - den; nen Tod und sein Ur - sach frucht - bar - lich be -

den - ken, da - für, wie - wohl arm und schwach, dir Dank - op - fer schen - ken.

* rekonstruierte Oberstimme (vgl. Krit. Bericht, S. 112) / reconstructed upper part (see Crit. Report, p. 112)

18. Sinfonia

Largo

Violino I

Violino II

Viola I

Basso continuo

5 6 6 6 4 3 6 5

3 4 5 5

7

5 6 7 5

13

6 6 7 4 3

5

19

6 6 7 5

19a. Recitativo

Evangelist

Pi - la - tus a - ber ge - dach - te dem Volk ge - nug zu tun und gab ih - nen Bar - ra - bam

Basso continuo

4

los und ü - ber - ant - wor - tet ih - nen Je - sum, dass er ge - gei - belt und ge - kre - zi - get

7

wür - de. ges - knech - te ber üh - re - ten ihn hin - ein in das

10

Richt - haus re - fen zu - sam - men die gan - ze Schar; und zo - gen ihm ein Pur - pur an

13

und floch - ten ei - ne Dor - nen - kro - ne und satz - ten sie ihm auf und fin - gen ihn an zu grü - ßen:

20

nig, ge - - - grü - ßet seist du, der Jü - den Kö - nig,
 Kö - nig, der Jü - den Kö - - - nig, ge - - -
 ge - - - grü - ßet seist du, der Jü - den Kö - - - nig, der Jü - den
 nig, ge - - - grü - ßet seist

5 6 6 5 6

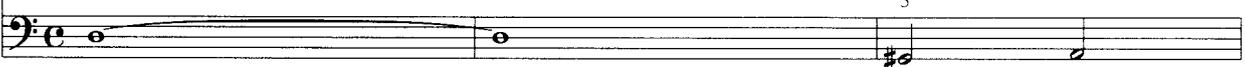
26

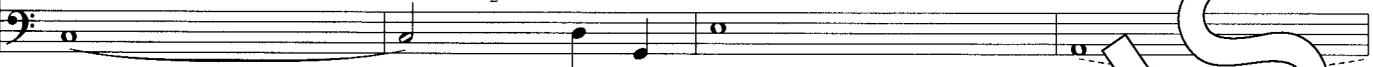
ge - - - grü - ßet seist du, der Jü - den Kö - - - nig, Jü - den
 grü - ßet - - - seist du, ge - - - grü - seist
 Kö - - - nig, ge - - - grü - seist du, der Jü - den
 du, der Jü - den g, der Jü - den Kö - - - - - - - - - - nig,
 6 6 6 5 6

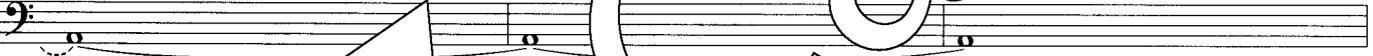
32

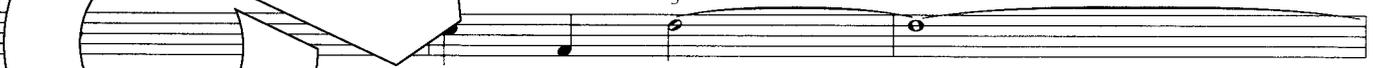
Kö - - - nig, der Jü - den Kö - nig!
 du, der Jü - den Kö - - - nig, der Jü - den Kö - nig, der Jü - den Kö - nig!
 Kö - - - nig, der Jü - den Kö - nig, der Jü - den Kö - nig!
 ge - - - grü - ßet seist du, der Jü - den, der Jü - den Kö - nig!
 5 6 6 5 6 6 5 4 3

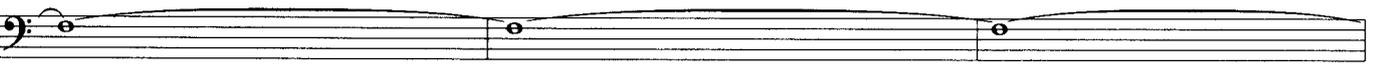
19c. Recitativo

Evangelist 
 Und schlu-gen ihm das Haupt mit dem Rohr, und ver - spei - e - ten ihn und
 Basso continuo 

4 
 fie-len auf die Knie und be - te-ten ihn an. Und da sie ihn ver-spot-tet hat-ten, zo - gen sie
 6 4+ 7 6 7 8 - 7
 2 2 5 4+ 4 # 4 #
 Basso continuo 

8 
 ihm den Pur-pur aus und leg - ten ihm sei - n - ge-n Klei- an und füh - re-ten ihn hin -
 7 4 2 5
 Basso continuo 

11 
 ihn eu - zig-ten, und zwan-gen ei - nen, der vor - ü - ber-ging,
 # 5 3
 Basso continuo 

14 
 mit Na-men Si-mon von Cy - re - ne, der vom Fel - de kam, der ein Va - ter war
 5 6 4b 2
 Basso continuo 

17 
 A - le - xan - dri und Ruf - fi, dass er ihm das Kreuz nach-trü - ge.
 7 5 6 6b 5 b
 4b 3 5b 4 4 b
 2
 Basso continuo 

20. Aria

Poco allegro

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Basso

Basso continuo

7

O sü-Bes Kreuz, o sü-Bes

14

Kreuz, o Baum des Le-bens, hier wächst die Frucht des ed-len Le-bens,

41

Zwie - bel - spei - se gram.

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

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

48

Und sie brach-ten ihn an die Stät - te Gol - ga-tha, das ist ver-dol - met-schet

5 5 6 5 - 6 b 6 4 5

5 5 6 4 5 - 6 b 6 4 5

21. Rec

Evangelist

Und sie brach-ten ihn an die Stät - te Gol - ga-tha, das ist ver-dol - met-schet

7 5 5 7 6

4b 3 3

2

Basso continuo

4

Schä-del-stätt; und sie ga-ben ihm Myrr-hen in Wein zu trin-ken; und er nahm nichts zu sich.

4 5 6 6 4 6 5 b

2 3 6 5 4 4

b

22. Aria

Andante

Violino I, II

Soprano solo
„Tochter Zion“

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso
continuo

„Gläubige Seelen“

6 # 6 6 #

3 7 - 6 6 # 6 6 5b 6 #

Soprano solo

Eilt, — ihr an - - ge - focht - nen See - len,

6 6 #

9

eilt, — ihr an - ge - focht - nen

6 # - 6 6 # 6 6 6 # 4 #

12

See - len, geht aus Ach - saphs Mör - der - höh - len, geht aus Ach - saphs Mör - der - höh -

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

15

len, kommt, kommt

Wo - hin? wo -
Wo - hin? wo -
Wo - hin? wo -

Wo - hin? wo -

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

18

nach Gol - ga - tha. Nehmt des Glau - bens Tau - ben -

hin?
hin?
hin?
hin?

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

21

flü - gel, flieht, flieht, flieht zum Schä - del -

wo - hin? wo - hin? wo - hin?

wo - hin? wo - hin? wo - hin?

wo - hin? wo - hin? wo - hin?

wo - hin? wo - hin? wo - hin?

7 7 7 7 6

24

hü - gel, Wohl - fahrt blü - het da, eu - re Wohl - fahrt blü - het da! Kommt,

wo - hin?

wo - hin?

wo - hin?

wo - hin?

- 6 6̇ 7 5 # 6 7 7 5 4 4 7

27

kommt, kommt nach Gol-ga-tha, kommt nach
 wo-hin? wo-hin? wo-hin?
 wo-hin? wo-hin? wo-hin?
 wo-hin? wo-hin? wo-hin?
 wo-hin? wo-hin? wo-hin?

7 7 7 7 6 5 7 # - 6

30

Gol-ga-tha!
 6 4 # - 6 6

32

6 b 6 # 6 5 #

23. Recitativo

Evangelist

Und da sie ihn ge-kreu-zi-get hat-ten, tei-le-ten sie sei-ne Klei-der und wur-fen das
 6 6 - b

Basso continuo

4

Los drum, wel-cher et-was be-kä-me. Und es war um die drit-te Stun-de, da sie ihn kreu-zig-ten.
 - b 5 3 6 4 3 b b 4 b

24. Aria

Adagio e staccato

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I, II

Soprano

Hier er-starrt mein Herz und Blut, hier er-stau-nen Seel und Sin-nen!

Basso continuo

6

Was wollt ihr b... u-nen? Wisst ihr Mör-der, was ihr tut? Wisst ihr

11

Mör-der, was ihr tut? Dürft ihr Hund', ihr Teu-fel

16

wa - gen, Got - tes Sohn ans Kreuz zu schla - gen? Dürft ihr Hund', ihr Teu - fel

Fingerings: 6 5, 7 5, 6 5, 4, 6 4, 5 7, 6 5b

20

wa - gen, Got - tes Sohn ans Kreuz zu schla - - - gen, Got - tes Sohn ans Kreuz - zu

Fingerings: 4 3, 7 5, 4 4, 4 2, 6 5, 6 6, 5 4, 5 4

25

schla - gen?

Fingerings: 6, 6 7, 7 4, 3, 6 5, 6 5, 6 6, 4 4

25a. Recitativo

Evangelist

Und es war o - ben ü - ber ihn ge - schrie - ben, was man ihm Schuld gab,

Basso continuo

4

näm - lich: „Ein Kö - nig der Jü - den.“ Und sie kreu - zig - ten mit ihm zwee - ne

7

Mör - der, ei - ner Rech - ten und ei - n zur Lin - ken. Da war die Schrift er -

8

sa - get: „Er ist un - ter die Ü - bel - tä - ter ge - rech - net.“

Adagio

14

Und die für - ü - ber - gin - gen, läs - ter - ten ihn und schüt - tel - ten ih - re Häup - ter und spra - chen:

25b. Chorus

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano
Pfui dich! Wie fein zer-brichst du den Tem-pel und bau - est ihn in drei-en Ta

Alto
Pfui dich! Wie fein zer-brichst du den Tem-pel und bau - est ihn in drei-en

Tenore
Pfui dich! Wie fein zer-brichst du den Tem-pel und bau - est ihn in drei-en

Basso
Pfui dich! Wie fein zer-brichst du den Tem-pel und bau - est ihn in drei-en Ta -

Basso continuo

4 Allegro

gen; hilf dir nun sel - - - ber, und steig her-ab, und steig her-ab vom Kreuz, und steig her-ab.

gen; und steig her-ab - - vom - Kreuz, und steig her-ab. Hilf dir nun

gen; hilf dir nun sel - - - ber,

gen; hilf dir nun sel - - - ber, und steig her-ab - vom -

8

Hilf dir nun sel - - - ber, und steig her - ab vom -
 sel - - - ber, und steig her - ab vom - Kreuz, und steig her - ab
 und steig her - ab vom - Kreuz, steig her - ab, hilf dir nun

Kreuz, hilf dir nun

6 6 5 6 6 5 6 5 6 5

11

Kreuz, und steig her - ab, steig her - ab, und steig her - ab,
 Hilf dir nun sel - - - ber, und steig her - ab,
 sel - - - ber, und steig her - ab, steig her - ab,
 und steig her - ab vom - Kreuz, und steig her - ab, steig her - ab,

6 7 6 7 6 5 6 5

14

und steig her-ab, und steig her-ab, und steig her-ab, steig her-ab vom Kreuz!

und steig her-ab, und steig her-ab, und steig her-ab, steig her-ab vom Kreuz!

und steig her-ab, und steig her-ab, und steig her-ab, steig her-ab vom Kreuz!

und steig her-ab, und steig her-ab, und steig her-ab, steig her-ab vom Kreuz!

6 6 8 7
5

25c. *Allegro*

Evangelist

Des - sel - ben - glei - chen die Ho - hen - pries - ter ver - spot - te - ten ihn un - ter - ein -

6 6 4 2

Basso continuo

3

an - der samt den Schrift - ge - lehr - ten und spra - chen:

7 5 4 4 4
4 3 2

25d. Chorus

Allegro

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano
Er hat an- dern ge- hol- fen und kann sich selbst nicht hel- fen.

Alto
Er hat an- dern ge- hol- fen und kann sich selbst nicht hel- fen. Ist er Chris- tu und

Tenore
Er hat an- dern ge- hol- fen und kann sich selbst nicht hel- fen.

Basso
Er hat an- dern ge- hol- fen und kann sich selbst nicht hel- fen.

Basso continuo

4

Kö- nig von Is - ra - el, und Kö- nig von Is - ra - el, so stei - ge er nun

Ist er Chris- tus und Kö- nig von Is - ra - el, und Kö- nig von

Ist er Chris-tus und
vom Kreuz, auf dass wir se - hen und gläu-ben, wir sehn und gläu - ben.
Is - ra - el, so stei - ge er nun vom Kreuz, auf dass wir
Ist er Chris-tus und Kö - nig von Is - ra - el, und Kö - nig von Is - el,

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

Kö - nig von Is - ra - el, und Kö - nig von Is - ra - - - el, so
Ist er Chris - tus, so wol-len wir ihm gläu - ben, so wol-len wir ihm gläu - ben.
se - - hen und gläu - ben. Ist er Chris - tus und
stei - - ge er nun vom Kreuz, auf dass wir

6 7 6 6 6 6 6

stei - ge er nun vom Kreuz, auf dass wir se - hen und gläu-ben.
 Ist er Chris - tus und Kö-nig von Is - ra - el, ist er Chris-tus und Kö-nig von Is - ra - el, und Kö-nig von
 Kö-nig von Is - ra - el, und Kö-nig von Is - ra - el, so stei - ge er nun vom Kreuz, auf dass wir
 se - hen und gläu-ben, wir sehn und gläu-ben, so stei - ge er nun vom Kreuz, auf dass wir sehn und gläu - ben.

7 6 7 δ 6 6 5 # 6 6 7 6 6

Ist er Chris-tus und Kö - nig von Is - ra - el, und Kö-nig von Is - ra - el, so
 Is - ra - el, so stei - ge er nun vom Kreuz, auf dass wir
 vom Kreuz, auf dass wir se - hen und gläu-ben. Ist er Chris-tus und
 nun vom Kreuz, auf dass wir sehn, auf dass wir sehn, auf dass wir sehn und gläu - ben.

6 5 6 7 6 7 δ 6 6 5 # 6

steige er nun vom Kreuz, auf dass wir sehen und gläuben.
 sehen und gläuben, ist er Christus und König von Is - ra - el, so
 König von Is - ra - el, und König von Is - ra - el, so steige er nun
 Ist er Chris-tus und Kö-nig von - ra - el, Kö-nig von

Ist er Chris-tus und Kö-nig von Is - ra - el, und Kö-nig von Is - ra - el, so
 steig er nun, so steige er nun vom Kreuz, ist er Chris-tus und
 vom Kreuz, auf dass wir sehen und gläuben, auf dass wir
 Is - ra - el, so steig er nun vom Kreuz, auf dass wir sehn, auf dass wir

stei - ge er nun vom Kreuz, auf dass wir sehn und gläu - ben.
 Kö-nig von Is - ra - el, so stei-ge er nun vom Kreuz, auf dass wir sehn und gläu - ben.
 se - hen und gläu-ben, wir sehn und gläu-ben, auf dass wir sehn und gläu - ben.
 sehn und gläu-ben, steig er nun vom Kreuz, auf dass wir sehn und gläu - ben.

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

Recitativo

Evang. Und die mit ihm ge-kreu-zi-get wa-ren, schmä-he-ten ihn auch. Und

6 7 6b 4+ 6 5 6
 5 2 4 #

Basso continuo

4 nach der sechs-ten Stun-de ward ei-ne Fins-ter-nis ü-ber das gan-ze Land bis um die neun-te Stun-de.

5b 7b 4+ 6 4 4
 5 2

26. Aria

Violino I

Violino II

Fagotto I

Fagotto II

Soprano

Basso continuo

tasto solo

4 6 6 5 - 6 -
2 5 4 3

10

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

20

Was Wun-der, dass der Son-nen Pracht, dass Mond und Ster-ne nicht mehr fun-kein,

tasto solo

7 5 6 6
4 3 5
2

30

da ei - ne fal - be To - des-nacht der Son - nen Son - ne

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

40

Wun - der - keln!

6 4 2 6 5 7 5 6 5 4 6

50

Was Wun - der, dass der Son - nen Pracht, dass Mond und Ster - ne nicht mehr

tasto solo 4 6 6 6 7 2 5 5 5

60

fun - - - keln, da ei - ne fal - be To - des-nacht der Son - nen Son - ne

6 6 7 6b b - 6 7 5 7 7 6 6

70

will ver - dun - - - keln, der Son - nen Son - ne

7 5 6 6 6 6 5 6 6 6 6

80

will ver - dun - - - keln!

6 6 6 6 5 6 6 6 6 6 5 3

27a. Recitativo

Evangelist

Und um die neun - te Stun - de rief Je - sus laut und sprach:

b 6 5 4 4 b b

Basso continuo

27b. Arioso

Adagio

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Jesus

Basso continuo

E - - li, E - - li, la - ma, la - ma a - sab - tha -

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

5

a - ma, la - ma a - sab - tha - ni.

8 7 6 4 3 7 6 4

27c.

Evangelist

Basso continuo

Das ist ver-dol-met-schet: Mein Gott, mein Gott! Wa - rum, wa - rum

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

5

hast du mich ver-las-sen? Und et-li-che, die da-bei stun-den, da sie das hö-re-ten, spra-chen sie:

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

27d. Chorus

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

Sie - he, er ru - fet den E - li - as,

Sie - he, er ru - fet den E - li - as, sie - he,

Sie - he, er ru - fet den E - li - as, sie - er

Sie - he, er ru - fet den E - li - as,

4

den E - - li - - as, sie - - he, er ru - fet den E -

sie - - he, sie - - he, er ru - fet den E - li - as, den E -

ru - fet den E - li - - as. Sie - - he, er

sie - - he, er ru - fet den E - li - - as.

6

li - as, sie - he, sie - he, er ru - fet, er ru - fet den E - li - as.
 li - as, sie - he, er ru - fet den E - li - as, sie - he, er ru - fet den E - li - as.
 ru - fet den E - li - as. Sie - he, sie - he, er ru - fet den E - li - as.
 Sie - he, er ru - fet den E - li - as, er ru - fet den E - li - as.

27e. Recitativo

Kriegsknecht (Alto)

Evangelist

B
C

rief ei - ner und fül - let ei - nen Schwamm mit Es - sig und

Halt! Lasst se - hen, ob E - li - as
 ste - cket ihn auf ein Rohr und trän - ket ihn und sprach:

6

kom - me und ihm hel - fe.
 A - ber Je - sus schrie laut und ver - schied.

28. Choral

Alto

1. Wenn ich ein - mal soll schei - - den, so steh, Herr
 2. Er - schei - ne mir zum Schil - - de, zum Trost in

6 6 7 7 6 6 4 3 7 6 6

Basso continuo

4

Christ, bei mir, wenn ich den Tod soll lei - - - den,
 mei - - ner Not, und lass mich sehn dein Bil - - - de

4 # 5 6 7 7 6 6 5

7

tritt du dann Wenn mir am al - - -
 dei - - ner Kreu da will ich nach dir

6 # 6 6 5 4 5 6 6 6 5

11

bängs um das Her - ze sein, so reiß mich aus den
 bli will ich glau - bens - voll dich fest an mein Herz

6 6 6 6 6 6 6 9 6 6 6 6 6 7 7 6

15

Ängs - ten kraft dei - ner Angst und Pein.
 drü - cken. Wer so stirbt, der stirbt wohl.

6 5 6 6 6 6 7 6 6 5

29a.* Aria

Adagio

Violino I, II

Soprano

Basso continuo

4

Seht, Men-schen-kin-der, seht, der Fürst der Welt der Fürst der Welt ver-

7

nt. Seht, Men-schen-kin-der, seht, der Fürst der Welt ver-geht, der

10

Fürst der Welt ver-geht, ver-geht.

* Alternativ kann Nr. 29b musiziert werden. Die Cembalostimme des Pasticcio (Quelle A1) verzeichnet keine Wiederholung dieser Aria, wie etwa in der früheren Leipziger Fassung. / No. 29b can be played as an alternative. The harpsichord part of the pasticcio (source A1) indicates no repetition for the aria as, for example, in the earlier Leipzig version.

13 *Fine*

Ihr Frie - dens-en - gel, kla - get, saust

16

Lüf - te, Men - schen, za - get, saust Lüf - te, Men - schen, za - get.

18

al - les sonst er - hält, s trägt, ver - fällt, der al - les trägt, ver - fällt.

Da Capo

29b.*

Adagio

Violino

Tenore

Basso continuo

tasto solo

4

Der Fürst der Welt er - bleicht, das Licht der Welt, das Licht der Welt ent -

* Nur alternativ zu Nr. 29a zu musizieren, vgl. dort. / This tenor Aria is to be played only as an alternative to No. 29a, see there.

7

weicht. Der Fürst, der Fürst der Welt er-bleicht, das Licht der Welt ent-weicht, das

6 6 *tasto solo* 6 6 6 6 6 6 5 - 6 6 5

10

Licht der Welt ent-weicht, ent-weicht.

6 6 6 5 6 6 6 - 7 6 6 5

13

Fine

Die Eh-re ist ver-ach-tet, der

7 7 6 6

Die Eh-re ist ver-schmach-tet, der Trös-ter ist ver-schmach-tet, ach

7 7 6 6

18

schauf, sein Lei-den macht den lich-ten Tag zur Nacht, den lich-ten Tag zur Nacht.

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

Da Capo

30. Sinfonia

Adagio assai

Violino I

Violino II

Viola I

Basso continuo

4+ 6 8 - b 9 8 7 6 4
2 3 4 7 6 4

5

6 4 6b 5 6 6 5

9

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

13

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

17

b k 6 7 6 7 6 6 7 6 7 6 5 k

Sb k 4 4 k

31. Recitativo

Hauptmann
(Alto)

Evangelist

Basso continuo

Und der Für - hang im Ta - pel zer-riss zwei k von o - ben an bis un - ten

6

4

s. r Haupt-mann a - ber, der da - bei-stund ge - gen ihm ü - ber und sa - he, dass

6

7

Wahr-lich, die - ser ist Got - tes Sohn ge-we - sen.

er mit sol-chem Ge-schrei ver-schied, sprach er:

6 7b 7 6 k 6 4 6 5

5 5 2 4 3

32. Aria

Allegro

Violino I

Violino II

Basso

Basso continuo

10

Wie kömmt's, da der Him-mel weint, da sei-ne Klüf-te zeigt des blin-den Ab-grunds

14

Ra

18

chen, des blin-den Ab-grunds Ra - - - chen,

6 6 6^b 6 6 4 3

22

da Ber-ge bers-ten, Fel-sen a-ch ma Fel-sen-herz sich nicht er -

6 6 7 6 7 6 4 3

27

ht, ber-ge bers-ten, Fel-sen kra - - - - -

7 5 3 5 6

31

chen, mein Fel - sen - herz sich nicht, sich nicht er -

5^b 7 7 6 6 7 5 #

35

weicht? Ja, ja, es klopft,

7 7 7 6 5⁺ 7b 7b
5 5b 5 4 # 5 5

39

es bricht: Sein Ster - ben reißt mei - ne aus dem Ver - der -

[6 4b 2] b 6 5 7b 6 6 5
5b 5 4 3

43

es klopft, es bricht: Sein Ster - ben

b j^s 6 6 7 6 4 4

48

reißt mei - - - ne Seel aus dem Ver - der -

6 4 - 7 - 7b - 7 6 5 7 4 4 6 7
5b 2

52

ben, reißt mei - ne Seel aus dem Ver - der

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

57

ben.

6 4 5 6 4 5

33. Recitati

Ex

ren auch Wei - ber da, die von fern sol - ches schau - e - ten,

6

4

un - ter wel - chen wa - ren Ma - ri - a Mag - da - le - na und Ma - ri - a, des klei - nen Ja - cobs und Jo - ses

5b 7 5 6 5

7

Mut - ter, und Sa - lo - me, die ihm auch nach - ge - fol - get, da er in Ga - li - lä - a war,

5 3 4 3b # 7 # 6

11
 und ge - die - net hat - ten, und viel an - de - re, die mit ihm hin - auf gen Je - ru - sa - lem

14
 ge - gan - gen wa - ren. Und am A - bend, die - weil es der Rüst - tag war

17
 (wei - cher ist der Vor - sab - bath), kam Jo - seph von A - ri - ma - thi - ein

20
 ehr - ba - rer Rats - herr, wel - cher auch auf da - seich Got - tes war - te - der wagt's und ging hie -

23
 r - tu Pi - la - to - rum den Leich - nam Je - su. Pi - la - tus a - ber ver - wun - dert

26
 sich, dass er schon tot war, und rief den Haupt - mann und fra - get ihn, ob er

29
 schon ge - stor - ben wä - re; und als er's er - kun - det von dem Haupt - mann, gab er Jo - seph den Leich - nam.

34. Aria

Adagio

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Alto

Basso continuo

4

Dein Je - sus

7

hat das Haupt ge - nei - get, man legt ihn nun, man legt ihn nun ins Grab hin -

10

ein. Wem die-ses nicht zu Her-zen stei - get, der kann nicht

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

4 3 5 4 # 4 5 - 4 # - 5 6

13

Ja ann nicht - cobs, Ja-cobs En- kel sein.

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

4 # 5 4 4 # 5 5

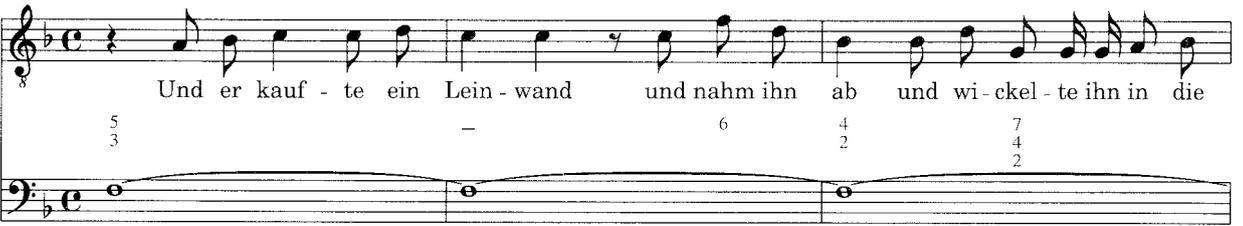
17

ann nicht - cobs, Ja-cobs En- kel sein.

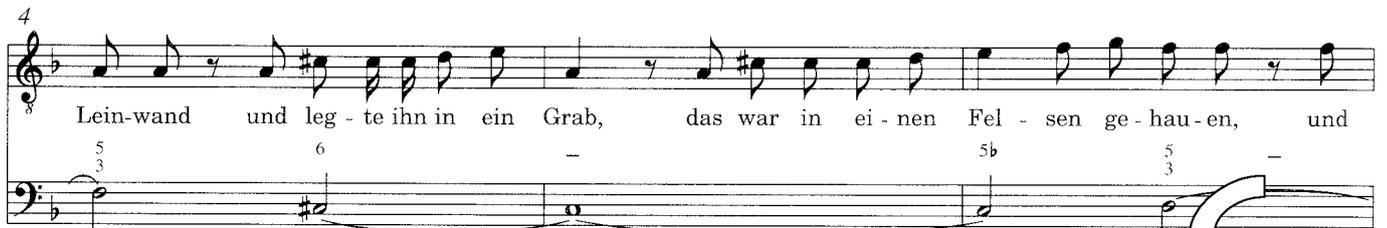
6 6 5 6 6 5 # 4 # 4 6 6 #

5 4 3 4 3 5 2 2 5

35. Recitativo

Evangelist 
 Und er kauf - te ein Lein - wand und nahm ihn ab und wi - ckel - te ihn in die

Basso continuo 


 Lein - wand und leg - te ihn in ein Grab, das war in ei - nen Fel - sen ge - hau - en, und

Basso continuo 


 wäl - zet ei - nen Stein für des Gra - bes Tür. ber - ri ca Mag - da -

Basso continuo 


 le - na und Ma - ri - a wo - ses schau - ten zu wo er hin - ge - le - get ward.

Basso continuo 

Ob 
 Oboe II * 
 Violino I 
 Violino II 
 Soprano 
 Basso continuo 

* ergänzt nach Quelle J (vgl. Krit. Bericht, S. 118) / added from Source J (see Crit. Report, p. 118)

22

le, sel-ge See-le nun in Ruh. Wisch ab der Trä - nen schar-fe

28

ge See nun in Ruh, steh nun in Ruh, steh nun in

33

Ruh, steh sel - ge See - - - le, sel-ge See-le nun in Ruh, steh nun in Ruh.

6 6 7 6 7 6 7 6 5 6

5 5 5 5 # 5 5 4 #

39

Wisch ab der Trä - nen schar-fe Lau - ge, steh, sel-ge See - le nun in Ruh, steh, sel-ge

- 6 7 9 8 6 9 8 6 9 8 6 5

44

See - le, steh, sel-ge See-le nun - in

6 6 4 6 # 6 6 5
2 4 #

50

Ruh.

5 6 # 6 - 6 7

37. Chorus

Allabreve

Violino I
Oboe I

Violino II
Oboe II

Viola I

Viola II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

O se - lig, se - - - lig ist zu die - ser Frist,

O lig, se

6

9

die - - - ser Frist, o se - - lig, se - - - lig ist zu

- - - lig ist zu die - ser Frist, zu die - - - ser Frist, o

O se - - lig, se - - - lig ist zu

4 2 6 sb # 7 6 # 4 6 6

Piano accompaniment for measures 32-37, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Vocal line with lyrics for measures 32-37. The lyrics are: "den - - - - ket, recht be - den - ket, be - den - - ket, recht be - den - - ket, recht be - den - - ket, die - ses, der die - ses recht be - den - ket, recht be - den - - ket, die - ses recht be - den - - ket, die - ses recht be - de - - wie der". Fingerings are indicated below the notes: 6, 6, 5/3, 4.

Piano accompaniment for measures 38-43, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and moving lines in both hands.

Vocal line with lyrics for measures 38-43. The lyrics are: "wie der Herr der Herr-lich - keit, der Herr - lich - wie der Herr der Herr-lich - keit, der Herr - lich - wie der Herr der Herr-lich - keit, der Herr - lich - keit, der Herr - lich - Herr der Herr-lich - keit, der Herr-lich - keit wird ins Grab ge -". Fingerings are indicated below the notes: 6/5, 4/2, 5/3, 4/2, 6.

44

keit wird ins Grab, ins Grab ge - sen - - - ket,
 keit wird ins Grab, ins Grab ge - sen - - -
 keit wird ins Grab, wird ins Grab ge - sen -
 sen - - ket, wird ins

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

51

wird ins Grab ge - sen - ket, ins Grab ge - sen - ket.
 - ket, wird ins Grab ge - sen - ket, ins Grab ge - sen - ket.
 ket, wird ins Grab ge - sen - ket, ins Grab ge - sen - ket.
 Grab ge - sen - - - ket, ins Grab ge - sen - ket.

4 6 # b h 6 6 h
 2

38. Choral *

Soprano
Violino I, II
Oboe I

Alto
Viola I
Oboe II

Tenore
Viola II

Basso

Basso continuo

O Je - su du, — mein Hülff und Ruh, — ich bit - te dich mit

O Je - su du, — mein Hülff und Ruh, — ich bit - te dich mit

O Je - su du, — mein Hülff und Ruh, — ich bit - te dich mit

O Je - su du, — mein Hülff und Ruh, — ich bit - te dich mit

6 # [6] 7 6 # 5 3 7 6 6

10

Trä - nen, hilf, dass ich mich bis ins Grab dir mö - ge seh -

Trä - nen, hilf, dass ich mich bis ins Grab ch dir mö - ge seh -

Trä - nen, hilf, dass ich mich bis ins Grab nach dir mö - ge seh -

Trä - nen, hilf, dass ich mich bis ins Grab nach dir mö - ge seh -

6 5 6 6 5 # 6 6 5 4 #

19

nen, hilf, dass ich mich bis ins Grab nach dir mö - ge seh - nen.

nen, hilf, dass ich mich bis ins Grab nach dir mö - ge seh - nen.

nen, hilf, dass ich mich bis ins Grab nach dir mö - ge seh - nen.

nen, hilf, dass ich mich bis ins Grab nach dir mö - ge seh - nen.

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

* Zur colla-parte-Besetzung der Instrumente vgl. Krit. Bericht, S. 113./ Concerning the colla-parte scoring with instruments, see Crit. Report, p. 113.

39. Chorus

Presto

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Soprano
Oboe I

Alto
Oboe II

Tenore

Basso

Basso continuo

A - men, a - - - men,

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

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

A - men,

6 6 6 7 6 5 #

5

a - men, a - - - men, a - men.

a - - - men, a - - - men, a - men.

a - men, a - men.

a - - - men, a - men, a - men.

6 5 6 6 7 7 6 5

A - men,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 5 6 7 4 # 4

Fine S. D. G.

Kritischer Bericht

- I. Quellenübersicht
- II. Quellenbeschreibungen
- III. Zur Abhängigkeit der Quellen
- IV. Fassungskonkordanz
- V. Zur Edition
- VI. Einzelanmerkungen

Abkürzungen / Literatur

Bibliothekssiglen

- D-B Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
- D-Gs Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
- D-Hs Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg

Personen

- CGM Christian Gottlob Meißner
- CPEB Carl Philipp Emanuel Bach
- GFH Georg Friedrich Händel
- JCFB Johann Christoph Friedrich Bach
- JHB Johann Heinrich Bach
- JMS Johann Martin Schubart
- JNB Johann Nathanael Bammler
- JSB Johann Sebastian Bach

Literatur

- Beißwenger BNB Kirsten Beißwenger: *Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek* (= *Catalogus musicus*, Bd. 13), Kassel etc. (Bärenreiter) 1992
- BJ Bach-Jahrbuch
- Bach-Dokumente II Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze (Hg.): *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750* (= *Bach-Dokumente*, Bd. 2), Kassel etc. (Bärenreiter) und Leipzig (Dt. Verlag f. Musik) 1969
- Dreyfus Laurence Dreyfus: *Bach's Continuo Group. Players and Practices in his Vocal Works* (= *Studies in the History of Music*, Bd. 3) Cambridge/ Mass. (Harvard Univ. Press) 1987
- Dürr Chr Alfred Dürr: *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke Bachs*. Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus BJ 1957, Kassel (Bärenreiter) 1976
- Dürr St II ders.: *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Wiesbaden (Breitkopf) 21977
- Dürr 1949/50 ders.: *Zu den verschollenen Passionen Bachs*, in: BJ 1949/1950, S. 81–99
- Frederichs Henning Frederichs: *Das Verhältnis von Text und Musik in den Brockespassionen Keisers, Händels, Telemanns und Mattheßons mit einer Einführung in ihre Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie den Bestand ihrer literarischen und musikalischen Quellen* (= *Musikwissenschaftliche Schriften*, Bd. 9), München etc. (Katzbichler) 1975
- Glöckner 1975 Andreas Glöckner: *Bach and the Passion Music of His Contemporaries*, in: *The Musical Times* (116, Nr. 1589, Juli 1975), S. 613–616
- Glöckner 1977 ders.: *Johann Sebastian Bachs Aufführungen zeitgenössischer Passionsmusiken*, in: BJ 1977, S. 75–119

- Glöckner 1995 ders.: *Bachs frühe Kantaten und die Markus-Passion von Reinhard Keiser*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium ... Rostock ... 1990* (Hg. K. Heller, H.-J. Schulze), Köln (Studio) 1995, S. 257–264
- Glöckner 2010 ders.: „»vermuthlich der Music wegen« in die Kirche gekommen. Leipziger Passionsaufführungen im 18. Jahrhundert“, in: *Bach Magazin* 15 (2010), S. 20–25.
- HHA Hallische Händel-Ausgabe
- HHA I/7 (Schroeder) *Georg Friedrich Händel. Passion nach Barthold Heinrich Brockes*, HHA, Serie I, Bd. 7, (Hg. Felix Schroeder), Leipzig (Dt. Verlag f. Musik) 1965 (Notenband) und 1973 (Krit. Bericht)
- Kobayashi Chr Yoshitake Kobayashi: *Zur Chronologie der Spätwerke Bachs*, in: BJ 1988, S. 7–72
- Kobayashi 1995 ders.: *Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs*, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium ... Rostock ... 1990* (Hg. K. Heller, H.-J. Schulze), Köln (Studio) 1995, S. 290–308
- Kremer 1997 Joachim Kremer: *Joachim Gerstenbüttel (1647–1721) im Spannungsfeld von Oper und Kirche. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs* (= *Musik der frühen Neuzeit. Studien und Quellen zur Musikgeschichte des 16.–18. Jahrhunderts*, Bd. 1), Hamburg 1997
- Kümmerling Bok Harald Kümmerling: *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 18), Kassel etc. (Bärenreiter) 1970
- Melamed/Sanders Daniel R. Melamed und Reginald L. Sanders: *Zum Text und Kontext der „Keiser“-Markuspasion*, in: BJ 1999, S. 35–50
- NBA Neue Bach-Ausgabe
- NBA II/9 *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bd. 9: *Lateinische Kirchenmusik, Passionen: Werke zweifelhafter Echtheit, Bearbeitungen fremder Kompositionen*, Notenband (Kirsten Beißwenger), Kassel etc. (Bärenreiter) 2000 und Kritischer Bericht, mit einem Bericht über Johann Sebastian Bach ehemals zugeschriebene Werke, (Kirsten Beißwenger), Kassel etc. (Bärenreiter) 2000, darin S. 81–109 (zur Markus-Passion in ihren drei von JSB musizierten Fassungen).
- NBA IX/1 Wisso Weiß (unter musikwissenschaftlicher Mitarbeit von Yoshitake Kobayashi): *Katalog der Wasserzeichen in Bachs Originalhandschriften*, 2 Teilbände, Kassel etc. (Bärenreiter) und Leipzig (Dt. Verlag f. Musik) 1985
- NBA IX/2 Yoshitake Kobayashi: *Die Notenschrift Johann Sebastian Bachs. Dokumentation ihrer Entwicklung*, Kassel etc. (Bärenreiter) und Leipzig (Dt. Verlag f. Musik) 1989
- NBA IX/3 Yoshitake Kobayashi und Kirsten Beißwenger: *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation*, 2 Teilbände, Kassel etc. (Bärenreiter) 2007
- Petzoldt Richard Petzoldt: *Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers (1674–1739)*, Düsseldorf 1935

I. Quellenübersicht

Hauptquellen

- A1** *D-B N. Mus. ms. 468*
Pasticcio Markus-Passion: Stimme Cembalo, Schreiber: JCFB, JSB
- A2** *Privatbesitz*
Pasticcio Markus-Passion: Stimme „Bassono 1“ (Arie „Was Wunder, dass der Sonnen Pracht“), Schreiber JSB
- B** *D-B Mus. ms. 11471/1*
Markus-Passion, Weimarer Stimmensatz, Schreiber: JSB, 2 Kopisten
- C** *D-B Mus. ms. 11471/1*
Markus-Passion, einzelne Leipziger Stimmen (1726), Schreiber: JSB, 2 Kopisten
- D** *D-B Mus. ms. 9002/10*
Partiturabschrift GFH: *Brockes-Passion*, Schreiber: JSB und Kopist

Vergleichsquellen Markus-Passion

- E** *D-B Mus. ms. 11471*
Partiturabschrift, Schreiber unbekannt
- F** *D-Gs Cod. Ms. 8° phil. 84e: Keiser 1*
Partiturabschrift als Passions-Pasticcio mit Sätzen aus den 1712 und 1715 erschienenen Passionsoratorien-Drucke von R. Keiser, Thüringer Provenienz
- G** *D-Hs A/70002, Nr. 16*
Textdruck, Hamburg 1707
- H** *D-B N. Mus. ms. 10624*
Partiturabschrift von Wilhelm Rust

Deutsche Vergleichsquellen der *Brockes-Passion*

- I** *D-Hs MB/1592*
Partiturabschrift, unbek. Schreiber, datiert 1724
- J** *D-Hs MC/48*
Partiturabschrift, unbek. Schreiber, Erfurter Provenienz, 2. Hälfte 18. Jahrhundert
- K** *D-B Mus. ms. 9002*
Partiturabschrift, unbek. Schreiber, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

Die Kenntnis über die Zusammensetzung der in der Bachforschung „Pasticcio“ genannten oratorischen Markus-Passion beruht auf einer einzigen Quelle: einer von Johann Christoph Friedrich Bach (im Folgenden: JCFB) geschriebenen und von Johann Sebastian Bach (im Folgenden: JSB) bezifferten Cembalostimme (**A1**). Diese liegt als Faksimile in NBA II/9, S. 79–97 bzw. online unter: http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000736 vollständig vor. Rekonstruktionen dieser Pasticcio-Fassung wurden mehrfach vorgenommen, zum ersten Mal 1980 für eine Aufführung des Leipziger Universitätschores unter Max Pommer.¹

Der Notentext der vorliegenden Edition beruht in der Basso-continuo-Stimme weitgehend auf **A1**. Alle weiteren Stimmen wurden aus Quellen entnommen, die aus Bachs Besitz stammen. Das sind zum einen Stimmensätze zweier unterschiedlicher Fassungen der Markus-Passion (ein Stimmensatz der Weimarer Fassung (**B**) und Vokalstimmen der frühen Leipziger Fassung (**C**)) sowie eine Partitur der so-

genannten *Brockes-Passion* von Georg Friedrich Händel (**D**). Aus diesem Passionsoratorium liegt sonst nur noch die von Bach selbst geschriebene Stimme „Bassono 1“ (**A2**) vor. Sie enthält nur die Arie „Was Wunder, dass der Sonnen Pracht“ und ist derselben Aufführung zuzuordnen, für welche JCFB die Cembalostimme ausgeschrieben hat.

Die vorliegende Edition kann nicht den tatsächlich unter Bach musizierten Notentext bieten, sondern bemüht sich um eine Rekonstruktion unter dem Vorbehalt, dass Bachs ursprüngliches Aufführungsmaterial heute unbekanntes Varianten im Notentext enthalten haben könnte. Für solche Änderungen lassen sich zahlreiche Belege aus der Überlieferung des originalen, bei Aufführungen unter Bach verwendeten Stimmenmaterials von Kantaten finden.² Dies betrifft gerade in den 1740er Jahren auch die aufführungspraktische Einrichtung durch Änderungen der Instrumentalbesetzung, Textunterlegung, Artikulation und Verzierung.³

Andere Quellen, die die Markus-Passion überliefern, wurden als Vergleichsquellen herangezogen; das ist zum einen eine norddeutsche Partitur (**E**), zum andern eine sehr fehlerhafte Partitur Thüringer Provenienz (**F**), welche die Passion mit Arien aus den Passionsoratorien-Drucken von Reinhard Keiser anreichert. Ein Textbuch der Markus-Passion zur Aufführung im Hamburger Dom im Jahre 1707 unter Kantor Friedrich N. Brauns gibt einen Terminus ad quem (**G**). Eine erste Teil-Spartierung der Stimmen Bachs durch den Thomaskantor Wilhelm Rust liegt von ca. 1880–1892 vor (**H**).

Zur *Brockes-Passion* wurden nur drei Vergleichsquellen herangezogen, die ebenfalls mittel- oder norddeutscher Provenienz sind (**I**, **J** und **K**). Alle weiteren, insbesondere die englischen Quellen blieben unberücksichtigt, weil sich die vorliegende Edition ausdrücklich auf die Bearbeitung durch Bach konzentriert.⁴ Ein Autograph Händels existiert im übrigen – abgesehen von der Ouvertüre – nicht mehr.

¹ Auf der Basis vorhandener Editionen der *Brockes-Passion* von Händel und der Markus-Passion sowie der in Dürr 1949/50 (S. 83–86) veröffentlichten Choräle erstellte der VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig das Aufführungsmaterial. Ohne Kenntnis dieses Materials wurde das Pasticcio erneut 1993 (Kantorei Hardegsen, Leitung Gerhard Ropeter) aufgeführt; hierfür wurde ähnlich wie in Leipzig verfahren. Eine komplette Auswertung der Quellen unterblieb in beiden Fällen.

² Siehe unten, Abschnitt „Zur Edition“.

³ Vgl. die Ausführungen zu Quelle **A2** (Fagottstimme) auf S. 107.

⁴ Nur unvollständige, z.T. von der Forschung überholte Quellenübersichten zur *Brockes-Passion* bieten HHA I/7 (F. Schroeder), Krit. Bericht S. 7–13 und Frederichs, S. 43–52. Die bisher nachweisbaren, in der vorliegenden Edition nicht herangezogenen vollständigen Quellen der *Brockes-Passion* sind folgende: London, British Library, *R. M. 19.d.3* (Partiturabschrift eines deutschen Kopisten, 1. Hälfte 18. Jh.); Manchester Public Library, Henry Watson Music Library, *MS 130 Hd 4, v. 233* (Partiturabschrift aus der Newman Flower Collection); *D-B Mus. ms. 9002/10* (Stimmensatz, Ende 18. Jahrhundert); Budapest, Nationalbibliothek, *Ms. mus. IV. 517* (Partiturabschrift um 1800 aus J. Haydns Besitz); Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, *III 14596 / Q 807* (Partiturabschrift um 1800 aus Erzherzog Rudolphs Besitz); Wien, Österr. Nationalbibliothek, *Mus. Hs. 17535* (Partiturabschrift aus T. Haslingers Besitz) und *Mus. Hs. 9874* (Partiturabschrift aus dem Besitz von Kaiser Franz I.); München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. Ms. 814* (Partiturabschrift aus A. F. J. Thibauts Besitz); College Park, University of Maryland, Theodore R. McKeldrin Library, *M2.1 M1* (Partiturabschrift um 1800).

II. Quellenbeschreibungen

A1. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *N. Mus. ms. 468*. Bezifferte Cembalostimme zum Pasticcio. Titelblatt (rastriert, von JCFB beschriftet): „CEMBALO“ (zu weiteren, spätere Eintragungen s.u.)

10 Blätter (34,5 x 21–21,5 cm); Schreiber: JCFB (Noten [alles außer f. 5v], Worttexte, Überschriften), Anonymus L 130^f (f. 5v; außer Bezifferung), JSB (Bezifferung und einige Korrekturen); Datierung: ca. 1747; Wasserzeichen: a) IGI doppelstrichig; b) stilisierter Tannenbaum mit Zierwurzeln (auf Steg) = NBA IX/1 Nr. 20 (bisher singulär in Bach-Quellen); Provenienz: JSB – ? – Wilhelm Rust – Maria Rust? – Friedrich Martin, Weimar – Alfred Thiele, Weimar – Bernhard Thiele – Antiquariat Stargardt, Marburg (Katalog 639, 1987, Nr. 56). Seit 1987 in D-B.

Die Quelle wurde mehrfach beschrieben, erstmals in Glöckner BJ 1977, S. 89ff. (dort auch Angaben zur Provenienz), dann ausführlich in Beißwenger BNB, S. 178f. und NBA II/9, Krit. Bericht, S. 106–109.

JCFB notiert in den Rezitativen zusätzlich zum Bc ein nicht textiertes Orientierungssystem (Balkung wie Instrumentalstimme), das die Vokalstimme wiedergibt. Mitunter unterbleibt dieses zweite System aber auch, meist, wenn es sich um Accompagnato-Rezitative handelt, die nicht ausschließlich mit Bc begleitet sind, manchmal vermutlich auch aus Platzmangel.

Die Stimme enthält Eintragungen von der Hand Wilhelm Rusts. Titel: „Marcus-Passion I angeblich von I R. Keiser“ und weiter unten: „NB enthält 6 Arien aus der I Brockes'schen / Paßion I von I Händel.“ Im Notentext selbst identifizierte Rust sechs Titel der eingeschobenen Arien aus Händels *Brockes-Passion*. Die transponierte siebte Arie „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ (f. 7r) wurde von Rust übersehen.

Dass Wilhelm Rust, dem Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe, mehr als nur diese eine Stimme und Quelle **A2** aus dem Bach'schen Aufführungsmaterial vorlag, ist nicht wahrscheinlich; auch weiß man nicht, wer die vorhergehenden Zwischenbesitzer waren. Von Rust liegt zum Choral „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ (12.) eine Stimme „Sopran II.“ mit der Beischrift „NB. Rust“ vor, die den unvollständig überlieferten Satz harmonisch komplettiert (handschriftlich überlieferter Vokalsatz von 1890, Bach-Archiv Leipzig, *Go. S. 320*, s. Vorwort, Anm. 48 auf S. X) und damit einen zusätzlichen Beleg dafür gibt, dass die Überlieferung der Passion bereits zu diesem Zeitpunkt unvollständig war.

Zur Datierung der Quelle A1

Die Datierung der Quelle – und damit das Aufführungsjahr des Pasticcios – ist bisher vage mit „um 1743/48“⁶ angegeben worden und resultiert im wesentlichen aus zwei Faktoren: der Schriftentwicklung Johann Christoph Friedrich Bachs und dem vermuteten Aufführungskalender Johann Sebastian Bachs.⁷ Einige weitere Aspekte lassen sich zur engeren Eingrenzung dieses Zeitraums hinzuziehen:

1. *Das Alter des Schreibers:* Geboren am 21.6.1732 wäre JCFB im Frühjahr 1743 erst zehn Jahre alt gewesen. Die

Datierung scheint – im Vergleich mit anderen Abschriften sowie Autographen JCFBs – viel zu früh angesetzt. Wenn man zudem die frühesten Stimmen der älteren Brüder zum Vergleich heranzieht, stellt man fest, dass Wilhelm Friedemann ungefähr als 14-Jähriger und Carl Philipp Emanuel erst als 15-Jähriger die Stimmen für Kantatenaufführungen ausschreiben mussten. Unter den weiteren namentlich identifizierten Kopisten Bachs gibt es keinen, für den eine Mithilfe am Stimmenausschreiben vor dem 13. Lebensjahr sicher nachweisbar ist. Von einer Aufführung des Pasticcio bis 1745 – JCFB wäre erst 12 Jahre alt gewesen – ist daher nicht auszugehen.

2. *Ein Vergleich mit anderen Abschriften sowie Autographen JCFBs:* Die Schriftformen in **A1** sind zwar etwas ungleichmäßig, zeigen insgesamt aber das stimmige Bild eines jugendlichen Schreibers, der schon Erfahrungen als Notenschreiber mitbringt. Vom Vater sind nur wenige Korrekturen im Notentext zu sehen (z.B. Akzidentien). Die Stimme **A1** gehört sicher nicht zu den frühesten Kopisten-Arbeiten, die JCFB für den Vater anfertigte, das wird im Vergleich zu JCFBs nicht datierter Stimmenabschrift der A-Dur-Messe BWV 234 (D-B *Mus. ms. Bach St 400*) deutlich; diese zeigt wesentlich ungleichmäßigere Schriftzüge als **A1** und enthält überdies viele Korrekturen des Vaters, dürfte daher um einiges früher entstanden sein als **A1**. Offenbar handelt es sich bei der Messe-Abschrift um die erste Kopistenarbeit des Sohnes.

Ein Beleg für späte Leipziger Schriftformen JCFBs, bevor dieser Ende 1749 nach Bückeburg ging, ist die Abschrift einer bezifferten Cembalostimme (in D-B *Mus. ms. Bach St 111*), die er für die 1748 oder 1749 musizierte Johannes-Passion anfertigte. Hier zeigen sich die aus **A1** vertrauten, einigermaßen gleichmäßigen Züge, auch wenn immer noch mit einzelnen Zeichen im Noten- und Worttext experimentiert wird. Der Sohn schrieb in *St 111* sowohl Noten als auch Ziffern, der Vater unternahm jedoch eine gründliche Revision von Noten und Ziffern – zumindest im vorderen Teil der Stimme. Der Schriftunterschied von Vater und Sohn in den Ziffern zeigt sich hier sehr gut, denn JSB korrigiert etliche Ziffern und trägt nachträglich welche ein. Es ergibt sich aus den herangezogenen Parallelquellen nun eine zeitliche Einschränkung der Datierung von **A1** auf etwa 1746–1748.

3. *Der Aufführungskalender von JSB:* Der Kalender weist in den Jahren zwischen 1742 (Matthäus-Passion) und 1748 bzw. 1749 (Johannes-Passion)⁸ Lücken für die seit 1721 obligatorische Passionsmusik an Karfreitag auf. Nach

⁵ Nach NBA IX/3, Textband S. 172, ein bei Bach nur in dieser Quelle auftretender, sonst unbekannter Kopist.

⁶ Kobayashi Chr, S. 54.

⁷ Vergleiche die jüngst vorgelegten Schriftuntersuchungen in NBA IX/3, Textband, S. 169–171. Das singulär verwendete Wasserzeichen lässt sich nicht zur Eingrenzung heranziehen. Zum Aufführungskalender vgl. Andreas Glöckner, *Kalendarium zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs*, in: Edition Bach-Archiv Leipzig, Stuttgart (Carus) und Leipzig (Evang. Verlagsanstalt) 2008, S. 83–88.

⁸ Falls eine Aufführung der Johannes-Passion 1749 stattgefunden hat, wäre der Kopist J. N. Bammler, der Ostern 1748 die Thomasschule verließ, nach seinem Abgang noch privat als Kopist Bachs tätig gewesen, da er an den Stimmen der letzten Fassung der Johannes-Passion (D-B *Mus. ms. Bach St 111*) beteiligt war (s. Peter Wollny, „Neue Bach-Fun-

neuesten Forschungen fand 1744 eine Aufführung der Markus-Passion BWV 247 in der Thomaskirche statt,⁹ sodass sich der mögliche Aufführungstermin unter Berücksichtigung der bisherigen Argumente jetzt auf 1746–1748/1749 eingrenzen lässt.

1742	Thomaskirche	Matthäus-Passion BWV 244
1743	Nikolaikirche	
1744	Thomaskirche	Markus-Passion BWV 247
1745	Nikolaikirche	
1746	Thomaskirche	
1747	Nikolaikirche	
1748	Thomaskirche	Johannes-Passion BWV 245 oder:
1749	Nikolaikirche	Johannes-Passion BWV 245 ?

4. *Der Aufführungsort:* Wenn man berücksichtigt, dass es in Leipzig bei der großen Vespermusik an Karfreitag ein stetes Abwechseln von Thomas- und Nikolaikirche gab, und dass Bachs erste Leipziger Aufführung der Markus-Passion von „Kaiser“ 1726 in der Nikolaikirche stattfand, deren Chorempore offenbar weniger Platz bot als die der Thomaskirche,¹⁰ ist davon auszugehen, dass die Aufführung des Pasticcios der Markus-Passions – als kleinbesetzter Passionsmusik – eher wieder in der Nikolaikirche stattgefunden haben wird, als in der Thomaskirche.¹¹ Das Argument des Aufführungsortes spricht somit für eine weitere Eingrenzung der Datierung der Quelle **A1** ins Jahr 1747, in welchem Jahr die Aufführung turnusgemäß in der Nikolaikirche stattfand.

Zur Bezifferung der Quelle **A1**

Was die Bezifferung der Stimme **A1** betrifft, so ist die Zuweisung an JSB erst in jüngerer Zeit erfolgt. War 1988 lediglich von einer Revision der Stimme durch JSB die Rede (Kobayashi Chr, S. 54), so wird die Bezifferung 1989 erstmals JSB zugewiesen (NBA IX/2, S. 215).¹² Da vergleichende Schriftuntersuchungen für Bezifferungen JSBs bisher nicht vorliegen, scheint ein Exkurs zu diesem Thema ratsam, zumal es für die Quellenbewertung wichtig ist, ob die in vielen Details von **B9** (= Cembalostimme des Weimarer Stimmensatzes, s.u.) abweichende Bezifferung von **A1** vom vermuteten Urheber der Pasticcio-Fassung oder von dessen noch in der Ausbildung befindlichem Sohn stammt.

Ein detaillierter Schriftvergleich dreier Quellen soll Klarheit bringen. Die Bezifferung in **A1** wird im Folgenden den Bezifferungen in D-B *Mus. ms. Bach St 274* (autographe Cembalostimme des Konzerts E-Dur von JCFB, um/nach 1748) und D-B *Mus. ms. 17155/16* (Orgelstimme zu „Tilge, Höchster, meine Sünden“ BWV 1083, Bezifferung von JSB, um 1746/47¹³) gegenüber gestellt.

1. *Vergleich von **A1** mit *St 274* am Beispiel einzelner Ziffern bzw. Ligaturen:* Hier zeigt sich, dass die Handschrift JCFBs, auch wenn sie in *St 274* insgesamt ungleichmäßige Züge zeigt, bei den Ziffern „2“ in , „4“ in  und „7“ als  markant von **A1** abweicht; zudem sind sie in Kombination mit anderen Ziffern (z.B. als „4 3“ und „7 6“) bei JCFB nie verbunden. Gerade das ist aber ein Merkmal der meisten Kombinationen im Schriftbild von **A1**: „4 3“ als  und „7 6“ (bzw. Sept mit alterierter Sext) oft als .

Die „2“ ist in **A1**, anders als in *St 274*, stets ‚liegend‘ (etwa ) gezeichnet. Wenn Ausnahmen gemacht werden und Ziffernkombinationen nicht ligiert sind (etwa ) , dann zeigt sich in **A1** trotzdem die von *St 274* abweichende Form der „7“ als . JSBs späte Schreibweise ligierter Ziffern lässt sich an *Mus. ms. 17155/16* ablesen: „4 3“ in Ligatur (auch wenn die Ziffern recht weit auseinanderstehen) als , die ‚liegende‘ „2“ in  und die Ligatur von „7“ und „6“ als .

2. *Auflösungszeichen:* Ein prägnantes Merkmal für die Unterscheidung der Schrift JSBs von JCFBs Ziffern ist das Auflösungszeichen. Alle in Bezifferung (und Notentext) von JCFB stammenden Leipziger Quellen zeigen ein ‚geschlossenes‘ und als zwei ineinander verhakte Striche gezeichnetes Auflösungszeichen: . JSB schreibt das Zeichen hingegen in ‚offener‘ Form mit einem kleinen Haken oder Strich: . Manchmal reicht der Haken rechts an den zuerst gezeichneten vertikalen Strich und schließt somit das Auflösungszeichen.¹⁴ Im Notentext von **A1** ist konsequent das geschlossene Auflösungszeichen (von JCFB), in der Bezifferung das offene (von JSB) zu sehen.

3. *„Tasto solo“-Vermerke:* Bei den „tasto solo“-Einträgen von **A1** zeigt sich ein uneinheitliches Bild. Mindestens vier Einträge stimmen genau mit JSBs üblicher Art überein, die man aus *Mus. ms. 17155/16* kennt:  (insbesondere Verwendung des ‚Krückstock-s‘ bei „tasto“). In **A1** ist die Schreibweise genauso () , zwei Vermerke in **A1** weichen allerdings ab und zeigen das ‚Rund-s‘: . Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um einen Nachtrag von JCFB.

Es wird deutlich, dass die in der Bezifferung von **A1** festgestellten Merkmale weitgehend mit JSBs Bezifferungen der 1740er Jahre übereinstimmen.

Nach umfassendem Schriftvergleich aller gesicherten bzw. zugeschriebenen Bezifferungen JSBs der 2. Hälfte der 1740er Jahre mit allen Bezifferungen von JCFB, darunter auch die hier nicht herangezogenen Ziffern aus *St 111* (Johannes-Passion, s.o.) aus dessen Leipziger Zeit, ist sicher, dass der Vater die Bezifferung von **A1** vorgenommen hat. Das Schriftbild in **A1** zeigt, dass im Noten- und Worttext noch verschiedene Schriftformen ausprobiert werden, die Bezifferung jedoch sehr gleichmäßig und flüssig geschriebene Formen zeigt.

de“, in: BJ 1997, S. 7–50, insbes. S. 49). In zwei Empfehlungsschreiben, die Bach 1749 für Bammler schrieb, wird eine solche Tätigkeit aber nicht erwähnt (ebenda, S. 38–41; vgl. auch Andreas Glöckner, „Johann Sebastian Bach und die Universität Leipzig – Neue Dokumente“, in: BJ 2008, S. 59–201, insbes. S. 192f.). Eine Datierung der Johannes-Passion ins Jahr 1748 sollte daher zumindest in Erwägung gezogen werden.

⁹ Tatjana Schabalina, „»Texte zur Musik« in Sankt Petersburg“, in BJ 2009, S. 11–48 (insbes. S. 30–36 und 45–48).

¹⁰ Auf die Problematik der unterschiedlichen Choremporen machte mich Andreas Glöckner aufmerksam, vgl. Glöckner 2010, S. 21.

¹¹ Siehe Bach-Dokumente II, 180 (Aufzeichnungen des Thomaskirchen-Küsters Johann Christoph Rost: „Wie es, in der Kirchen zu St: Thom: alhier, mit dem Gottes Dienst, Jährlichen so wohl an Hohen Festen, als andern Tagen, pfleget gehalten zu werden.“).

¹² Diese Einschätzung wurde von Beißwenger BNB übernommen und in NBA II/9, Krit. Bericht, S. 107 (Quelle **B1**) sowie im Kopistenkatalog (NBA IX/3, S. 170) wiederholt.

¹³ Siehe NBA IX/3, S. 296.

¹⁴ Die Art der Zeichnung ist nur in der Originalhandschrift zu erkennen.

A2. Privatbesitz.¹⁵ J. S. Bachs Abschrift einer Fagottstimme zur Händel-Arie „Was Wunder, dass der Sonnen Pracht“ für das Pasticcio.

1 halbes Blatt, undeutliches WZ, Kopftitel: „Bassono 1“, davor ergänzt: „Aria. Nach denen Worten“, dahinter ergänzt: „Biß um die neunde Stunde“.

Diese Stimme zeigt gegenüber **D** zusätzliche Artikulationsbögen und Verzierungen (wie üblich bei originalem Bachschen Aufführungsmaterial im Vergleich zu den Vorlage-Partituren). Der Notentext stimmt mit **D** überein.

Verschollen sind von dem Pasticcio-Originalstimmensatz der 1740er Jahre also seit spätestens Ende des 19. Jahrhunderts (s.u. Quelle **H**) mindestens folgende Stimmen: vier Singstimmen (und wahrscheinlich zusätzlich eine Tenorstimme für Petrus und Pilatus, vgl. **C4**, sowie eine Altstimme für Judas und den Hohepriester), dann Oboe I/II, Violino I/II, Viola I/II und ein untransponiertes Continuo (etwa für Violoncello), Fagott II (für Arie „Was Wunder“). Dass auch eine Orgel mitgewirkt hat (für welche eine transponierte Stimme fehlen würde), ist wahrscheinlich.¹⁶

B und **C.** Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. 11471/1*. Stimmen der Markus-Passion aus J. S. Bachs Besitz.

Titelumschlag: „Passio Christi I secundum ~~Matthaeum~~“; darüber notiert: „Marcum“ [von G. Poelchau?] | á 5 Strom. 4 Voci | di Sigre | R. Kaiser.“ (Schreiber: Christian Gottlob Meißner); darunter späterer Eintrag mit Bleistift: „Diese Stimmen sind von der Hand | Joh. Sebast. Bachs.“; Eintrag unten rechts: „Sehr rar. | aus Em. Bachs Nachlaße | GPu.“ (G. Poelchau); undeutliches WZ; Format: 30,5 x 23,5 cm; Provenienz: JSB – CPEB¹⁷ – Georg Poelchau.¹⁸ Seit 1841 in D-B. Unter der obenstehenden Signatur finden sich Stimmen aus mindestens zwei Aufführungsschichten: die Weimarer Quellen (**B**) und die Leipziger Quellen (**C**).

B. 9 Stimmen. Stimmensatz Markus-Passion, Weimar um 1710–1712.¹⁹

Schreiber: JSB, Johann Martin Schubart (im Folgenden: JMS)²⁰, Anonymus W3²¹; Format: 34 x 20,5 cm; Wasserzeichen: a) P in gabelüberhöhtem Schild (auf Steg); b) MK doppelstrichig (auf Steg) (= NBA IX/1 Nr. 43).

- B1.** „Soprano. Passio secundum Marcum.“ (3 Blätter, JMS, JSB); enthält auch Stimme Ancilla und Tutti-Sätze
- B2.** „Alto“ (3 Blätter, JMS, JSB); enthält auch Stimme Judas, Hohepriester, Kriegsknecht, Hauptmann und Tutti-Sätze
- B3.** „Tenore. Evangelista.“ (5 Blätter, JSB); enthält auch Arien, Stimmen Petrus, Pilatus und Tutti-Sätze
- B4.** „Bassus. Jesu.“ (3 Blätter, JSB); enthält auch Arien und Tutti-Sätze
- B5.** „Violino 1^{mo}.“ (3 Blätter, JMS, JSB)
- B6.** „Violino 2^{do}.“ (3 Blätter, Anonymus W3, JSB)
- B7.** „Viola 1^{ma}.“ (2 Blätter, JMS, JSB), im Altschlüssel
- B8.** „Viola 2^{da}.“ (2 Blätter, Anonymus W3, JSB), im Tenorschlüssel
- B9.** „Cembalo.“ (6 Blätter, JMS, JSB)

Nach diesem vermutlich vollständig überlieferten Stimmensatz erschien 1997 die Erstausgabe der Markus-Passion in der Weimarer Fassung.²²

C. 6 Stimmen zur Markus-Passion. Leipzig 1726.

Schreiber: JSB, Johann Heinrich Bach (im Folgenden: JHB)²³, Christian Gottlob Meißner (im Folgenden: CGM)²⁴ Format: 35,5 x 21,5 cm; Wasserzeichen: a) Schreitender Hirsch (zum Falz hin); b) IAI in Schrifttafel (= NBA IX/1 Nr. 6)

- C1.** „Soprano“ (2 Blätter, JHB, JSB); enthält auch Stimme Ancilla
- C2.** „Alto“ (2 Blätter, JHB, JSB); enthält Stimmen Kriegsknecht, Hauptmann, Arien und Tutti-Sätze
- C3.** „Tenore“ (5 Blätter, JHB, JSB); enthält auch Tutti-Sätze, Aria (T) „Wein, ach wein itzt“ (eingeklammert) und etliche Pilatus-Einsätze (eingeklammert), Petrus-Einsätze (rasiert bzw. wieder gestrichen)
- C4.** „Tenore Petrus et Pilatu“ (1 Blatt, JSB); enthält auch Aria (T) „Wein, ach wein itzt“ aber nicht die Chorsätze und Choräle
- C5.** „Basso“ (2 Blätter, JHB, JSB)
- C6.** „Continuo“ (2 Blätter, CGM), Ganzton tiefer transponierte Orgelstimme, nicht beziffert, unvollständig überliefert (nur Nr. 1–18 erhalten).

¹⁵ Versuche, die Handschrift im Zuge der Editionsarbeiten an NBA II/9 einzusehen, scheiterten, da der letzte bekannte Besitzer Christoph Thiele nicht mehr ausfindig gemacht werden konnte (vgl. Korrespondenz Bach-Institut Göttingen, jetzt im Bach-Archiv Leipzig). Die Edition und Abbildung erfolgte anhand von Fotos aus Beständen des Bach-Archivs Leipzig.

¹⁶ Doppeltes Accompagnement durch Orgel und Cembalo war in Bachs Leipziger Zeit üblich, s. Dreyfus, S. 44–48.

¹⁷ *Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach ...* Hamburg (Schniebes) 1790, S. 87 („Eine Paßion nach dem Matthäus, von Kaiser“).

¹⁸ Katalog Poelchau, S. 89: „467 24, Passionsoratorium nach dem Evangelisten Marcus: | Jesus Christus ist um unserer Missethat. G.m. 1729. | P. 10 Bg. (Instr. u Singst. Zum Theil von J. S. Bachs Hand.)“. Die hier erwähnte „P[artitur]“ mit dem Umfang von 10 Bogen (= Quelle **E**) war nicht in Bachs Besitz.

¹⁹ Datierung nach Kobayashi 1995.

²⁰ Anon. Weimar 1 (nach Dürr St 2, S. 236) = Anonymus M1 (nach NBA IX/3, Textband, S. 1f.); zur namentlichen Identifizierung s. Michael Maul und Peter Wollny, *Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften J. S. Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart*, Kassel etc. (Bärenreiter) 2007, Vorwort S. X; Schubart (oder Maria Barbara Bach) schlägt bereits Kobayashi 1995, S. 291 vor.

²¹ Nach NBA IX/3, Textband, S. 3f.

²² Hans Bergmann (Hg.): *Von Johann Sebastian Bach bearbeitete Werke: Reinhard Keiser. Passio secundum Marcum. Markuspassion* (Stuttgarter Bach-Ausgaben), Stuttgart (Carus) 1997 (CV 35.304). Als Appendix sind die Choräle der Leipziger Fassung 1726 beigegeben: „So gehst du nun, mein Jesus hin“, „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“. Die 1967 erschienene Edition von Felix Schroeder (vormals Hänssler, jetzt CV 10.152) basiert zwar auch auf diesen Quellen, bei den Vokalstimmen der beiden Fassungen findet aber keine strenge Quellenscheidung statt, da zu diesem Zeitpunkt die genaue Chronologie der Stimmen nur andeutungsweise bekannt war (s. Vorwort dieser Ausgabe).

²³ Hauptkopist C nach Dürr Chr, S. 31ff. und 86.

²⁴ Hauptkopist B nach Dürr Chr, S. 26ff. und 86.

Mindestens eine Vokalstimme, nämlich Alto (Judas, Hohepriester), fehlt in Quelle **C**;²⁵ zudem sind auch sämtliche Instrumentalstimmen außer dem Torso der transponierten Orgelstimme verschollen: Violino I (mit Stimme Oboe in Aria „O Golgatha“²⁶), Violino II, Viola I, Viola II und untransponiertes Continuo (etwa für Violoncello). Zur Frage nach verschollenen Leipziger Stimmen von 1726 s. Abschnitt „Zur Edition“.

Der Erstaussgabe der Bachschen Weimarer Fassung der Markus-Passion durch Hans Bergmann sind als Appendix die Choräle der Leipziger Fassung 1726 beigegeben (s. Anm. 22): „So gehst du nun, mein Jesus, hin“, „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ und „O Traurigkeit, o Herzeleid“.

D. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. 9002/10*. Partiturabschrift der Brockes-Passion durch J. S. Bach und J. N. Bammeler.²⁷

Dunkelbrauner Einband, mit Wappen verziert (Voß-Buch), Buchrücken: „HAENDEL | Oratorium | Passionale.“; Titelblatt: „Oratorium | Passionale. | Poesia di Brocks | et | Musica di Hendel.“ (JSB), Einträge oben rechts: „114./539.“ (Tinte), darüber „vVss“ (= von Voss, Bleistift); Vor- und Nachsatzblatt aus dem 19. Jh.; Schreiber: JSB; ab S. 45 unten: JNB; S. 114f.: Einträge von CPEB [Altersschrift]; 60 Blätter (S. 1–47: 34 x 20,5–21 cm; S. 48–63: 33 x 21 cm; S. 64–79: 34,5 x 20,5 cm; S. 80–111: 34–34,5 x 20,5 cm, ab S. 112: 34 x 21 cm (alle Seiten unbeschnitten, originale Paginierung von JSB ab Rückseite Titelblatt); Wasserzeichen: NBA IX/1 Nr. 5, 16, 46, 127 und undeutliches WZ (nach Beißwenger BNB, S. 292); Datierung: Abschrift von JSB 1746/1747 (nach Kobayashi Chr, S. 23) begonnen und von JNB nach August 1748 zu Ende geführt;²⁸ Provenienz: JSB – CPEB – [J. Christian Westphal?] – Grafen Voß-Buch. Seit 1851 in D-B.

Folgende Arien aus der *Brockes-Passion* sind in **A1** vorhanden und wurden deshalb in allen Stimmen (außer Bass continuo) nach **D** ediert:

S. 18f.: Aria (Soprano) „Sünder, schaut mit Furcht und Zagen“
Kopftitel: „Aria | Oboe | e Sopr“; Schreiber: JSB.

S. 41f.: Aria (Tenore) „Erwäg, ergrimme Natternbrut“
Kopftitel: „Aria Violini unisoni“; Schreiber: JSB
Abweichungen von der in **A1** angedeuteten Gestalt T. 9ff., s.u. im Abschnitt „Einzelanmerkungen“ (vgl. Beißwenger BNB, S. 183–190).

S. 80–83: Aria (Tochter Zion/Soprano, Gläubige Seelen/Chorus) „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“
Kopftitel: „Aria“; Schreiber: JNB.

S. 90f.: Aria (Gläubige Seele/Soprano) „Hier erstarrt mein Herz und Blut“ in e-Moll
Kopftitel: „Aria der Gläubigen Seele | Adagio e staccato“; Schreiber: JNB.
Die Arie wurde für das Pasticcio nach f-Moll transponiert.

S. 95–98: Aria (Gläubige Seele/Soprano) „Was Wunder, dass der Sonnen Pracht“
Kopftitel: „Aria con Violini et Bassoni“; Schreiber: JNB.

S. 109–111: Aria (Basso) „Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint“
Kopftitel: „Aria.“; Schreiber: JNB.

S. 114–118: Aria (Tochter Zion/Soprano) „Wisch ab der Tränen scharfe Lauge“
Kopftitel: „Aria con Oboe e Violin.“; Schreiber: JNB.

Die von Bach für das Pasticcio verwendeten Arien haben keine Bezifferung; ansonsten ist die Abschrift – ebenso wie die meisten anderen Quellen der *Brockes-Passion* – nur sehr sporadisch beziffert.

Vergleichsquellen Markus-Passion

E. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *Mus. ms. 11471*. Partiturabschrift der Markus-Passion. Kein Einbandtitel; Einband-Innenseite: „3464“ (Bleistift, alte Signatur), darunter „11,471“; Vorsatzblatt, oben mittig: „385.d“; Titelblatt (G. Poelchau): „Passions-Oratorium | nach dem Evangelisten Marcus | von | Reinhard Kaiser | in Hamburg componirt. | Jesus Christus ist um unserer Missethat y | Gb. | 1729.“ (möglicherweise korrigiert aus „1720“); Kopftitel: „Passio sec.[undum] Ev. Marcum“; Schlussvermerk: „1729“ (möglicherweise korrigiert aus „1720“); 20 Blätter (34 x 20,5 cm, nicht beschnitten); Schreiber: unbekannt²⁹); Wasserzeichen: großes bekröntes B ohne Gegenzeichen (vermutlich Papiermühle Bensen bei Tetschen/Tschechien, J. Franz Ossendorf 1695–1741 oder 1759; Angaben nach Kümmerling, S. 295).³⁰ Provenienz: ? – Heinrich Bokemeyer – ? – Johann Nicolaus Forkel – Georg Poelchau³¹. Seit 1841 in D-B.

Die Abschrift ist nicht beziffert. Der Text des Evangelistenberichts ist mit roter Tinte eingetragen. Die in der Sekundärliteratur (bis vor 1999) gestellte Frage, welche der vorliegenden musikalischen Quellen am ehesten die ‚Urfassung‘ der Markus-Passion Keisers repräsentiert, ist seit der Publikation von Melamed/Sanders in BJ 1999 beinahe obsolet geworden. Die Satzkonkordanz (S. 42f.) belegt, dass alle vorhandenen musikalischen Quellen als voneinander abweichende Pasticci bezeichnet werden müssen. Ein Vergleich mit der mutmaßlich frühesten Version (Quelle **G**), zeigt, dass auch **E** etliche Sätze enthält, die nicht in dieser Quelle von 1707 erscheinen.

²⁵ Darauf wurde bisher in keiner Quellenbeschreibung hingewiesen.

²⁶ Die Arie gehört nicht zur Pasticcio-Fassung.

²⁷ Quellenbeschreibungen in HHA I/7 (Schroeder), S. 8f. (Quelle D), Beißwenger, BNB, S. 289–93 und RISM A/II: 452.014.463.

²⁸ Namentliche Identifizierung des Schreibers und Hinweis auf dessen vermuteter ‚Sekretärstätigkeit‘ für Bach durch Peter Wollny, *Neue Bach-Funde*, in: BJ 1997, S. 49; vgl. aber Anm. 8.

²⁹ „Schreiber 38“ nach Kümmerling Bok, S. 132: Nr. 1090. Von diesem Schreiber stammt auch die Abschrift der anonym überlieferten, lange Zeit Händel zugeschriebenen Johannes-Passion in D-B *Mus. ms. 9001*, die John H. Roberts aus musikalischen Gründen R. Keiser zuweist (siehe „Placing »Handel's St. John Passion«“, in: *Händel-Jahrbuch 2005*, S. 153–177).

³⁰ Die in NBA II/9, S. 93 vermutete Herkunft des Wasserzeichens (Bergedorf bei Hamburg) ist laut Auskunft vom 30.11.2007 durch das Deutsche Buch- und Schriftmuseum in Leipzig, Kultur- und Papierhistorische Sammlungen (Herr Dr. Frieder Schmidt) unwahrscheinlich, da Bergedorf nicht als Standort einer Papiermühle bekannt ist.

³¹ Katalog Poelchau (s.o. Fußnote 18): Die Stimmen (Quellen **B** und **C**) stammen nicht aus dem Besitz Bokemeyers bzw. Forkels.

F. Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, *Cod. Ms. 8° phil. 84e: Keiser 1*. Partiturnabschrift der Markus-Passion als dreiteilige Pasticcio-Fassung mit Werken aus zwei Passionsoratorien-Drucken R. Keisers.

Eingefügt sind drei Arien aus Reinhard Keisers *Brockes-Passion*, welche dem Druck *Auserlesene SOLILOQUIA, Aus dem ... ORATORIO, genandt Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende JESU* (Hamburg 1714) entnommen sind³², und vier dem Druck *Seelige Erlösungs-Gedancken Aus dem ORATORIO Der verurteilte und gekreuzigte Jesus ...* (Hamburg 1715) entnommene Sätze, ebenfalls von Keiser.³³ Umfang: 36 Blätter (34 x 20 cm); Schreiber: zwei unbekannte, sonst nicht nachweisbare Schreiber; Wasserzeichen: a) Springendes Pferd; b) Buchstaben SW; Datierung: nach 1715; Provenienz: Bösenrode aus der früheren Grafschaft Hohenstein (Thüringen)

Über die Existenz, Zusammensetzung und Provenienz aus einem umfangreichen Handschriftenkonvolut vornehmlich mit Kirchenmusik hat erstmals Alfred Dürr berichtet.³⁴

G. Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg, A/70002, Nr. 16. Textdruck Markus-Passion 1707.

Titelblatt: „PASSIO I JESU I CHRISTI I Secundum Marcum I In I Hiesiger Thumbs-Kirche I Dominica Palmarum I abgesehen I Von Frid. Nicol. Brauns. I Direct. Mus. Instrum. Hamb. I Bey Heinrich Völckers am Dohm I 1707.“

Erstmals wurde 1999 von David Melamed und Reginald Sanders auf diesen Text innerhalb eines Konvoluts mit Textdrucken zur Hamburger Kirchenmusik hingewiesen (Melamed/Sanders) und die Autorschaft Reinhard Keisers für die Musik der Markus-Passion in Frage gestellt. Die frühe Datierung (1707) und eine Aufführung im Dom lasse sich in dieser Konstellation nicht mit Keisers Hamburger Schaffen dieser Zeit in Einklang bringen, so die These der Autoren. Als Komponist vermuten sie stattdessen den im Titel genannten Friedrich Nicolaus Brauns, doch wird auch eine Autorschaft von Gottfried Keiser (Reinhard Keisers Vater) in Erwägung gezogen.

Eine weitere Aufführung dieses Werkes in Hamburg ist durch einen zweiten Textdruck von ca. 1711 in dieser Sammlung belegt.

H. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *N. Mus. ms. 10624*. Partiturnabschrift der Markus-Passion, ca. 1880–1892.³⁵

57 Blätter + 14 Seiten textkritische Anmerkungen zu den Unterschieden zwischen den drei Fassungen (**A1**, **B** und **C**) von Wilhelm Rust; Schreiber: Wilhelm Rust; Provenienz: W. Rust – Maria Rust? – Friedrich Martin, Weimar – Alfred Thiele, Weimar – Bernhard Thiele – Antiquariat Stargardt, Marburg (Katalog 639/1987).

Kopftitel (S. 1): „Passion nach dem Ev. St. Marcus. I Aus J. S. Bach's größtentheils eigenhändig geschriebenen Stimmen I in Partitur gesetzt I von I Dr. Wilhelm Rust, Cantor zu St. Thomas I in Leipzig. I Componist?“

Der Textbeilage³⁶ zufolge benutzte Rust die Weimarer Stimmen (**B**) als Vorlage und notierte Abweichungen gegenüber den Leipziger Vokalstimmen (**C**) sowie die Einschübe und ersetzten Nummern der Cembalostimme (**A1**).

Auf S. 15 von **H** [betrifft Nr. 4, T. 13, 3. Note]: „Übergang nach Es in Em. Bach's Stimme“ [gemeint ist die Cembalostimmen von JCFB]. Auf S. 16 notiert Rust zum Choral „Was mein Gott will“: „dieser Choral fehlt in der Em. Bach'schen Stimme. I dafür eine Arie von Händel aus der Brockes'schen Passion i. g moll“ [= Nr. 5 „Sünder, schaut mit Furcht und Zagen“]³⁷.

Aus Rusts Partiturnabschrift und der Textbeilage geht hervor, dass aus den Stimmensätzen von **A** und **C** wahrscheinlich bereits Ende des 19. Jahrhunderts einige (bzw. die meisten) Stimmen fehlten.

Rust hebt sodann u.a. hervor, dass der Titelumschlag der Stimmen Bachs ursprünglich zu anderen Stimmen gehört haben könnte; aus diesem Grund stellt er die Zuweisung an Reinhard Keiser generell in Frage. Die Korrektur von „Matthaeum“ in „Marcum“ (s. Titelblatt **B** und **C**) stamme von Poelchau, sei deshalb nicht zwingend.³⁸ Die Zuordnung der Stimmen zu diesem Umschlag ist demnach hypothetisch. Die Datierung der Quelle **E** („1729“) wird auch angezweifelt und der vermuteten Ursprungs-Lesart „1720“ der Vorzug gegeben. Rust liefert auf den Blättern eine Quellenbeschreibung mit einer Angabe der Wasserzeichen und Schreiber.

Für den Choral „O hilf, Christe, Gottes Sohn“ in der Leipziger Fassung von 1726 vermutet Rust als erster die Existenz einer verschollenen Violin-Oberstimme.³⁹

Deutsche⁴⁰ Vergleichsquellen der Brockes-Passion

I. Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg, MB/1592. Partiturnabschrift der *Brockes-Passion*.⁴¹

Partitur, 72 Blätter (31 x 20 cm); unbekannter Schreiber; Wasserzeichen: bekröntes Wappen; Datierung (Schlussvermerk): „Il Fine I d. 2. Decbr. a[nn]o. 1724.“, davor ein unleserlicher, z.T. ausradierter Name, vielleicht „Greber“ (oder „Grober“?); Provenienz: „Greber“? – „F. Detleffs“? – Konsistorialrat J. Ludwig Römer, Braunschweig – Friedrich Chrysander. Seit 1875 im Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

Titelseite: „Der I Für die Sünde der Welt I Gemarterter und Sterbende I JESUS. I Musicalisch verfertigt, I von dem I Welt=berühmten I Capell=Meister I Sig: Georg Friedrich Hendel I ietzo in London.“; darunter ein Besitzereintrag:

³² „Nehmt mich mit“, „Dein Bärenherz ist felsenhart“ und „Brich, brüllender Abgrund“.

³³ „Herr, schließe mich in dein Gedächtnis ein“ (Arioso), „Wahrlich, ich sage dir“ (Recit.), „Ich bin zum Himmel eingeladen“ (Aria) und „Aus Liebe ist Gott Mensch geworden“ (Aria).

³⁴ „Eine Handschriftensammlung des 18. Jahrhunderts in Göttingen“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* Jg. 25 (1968), S. 208–316.

³⁵ Die Datierung ergibt sich aus der Amtszeit Rusts als Thomaskantor in Leipzig (vgl. Titelformulierung).

³⁶ „Marcus-Passion I angeblich I von I R. Keiser. I Beilagen zu Seite 41 und 42, I zu Seite 47–50. I Die Bearbeitung dieser Stellen findet sich, – leider unvollkommen, – in den neueren Stimmen (...).“

³⁷ Vergleiche NBA II/9, S. 97f.

³⁸ Sicher scheint, dass diese Korrektur nach 1790 gemacht wurde, denn in dem in diesem Jahr erschienenen Nachlassverzeichnis von CPEB wird die Quelle ebenfalls als Matthäus-Passion aufgeführt (S. 89).

³⁹ Siehe unten, S. 112.

⁴⁰ Die Ende des 18. Jahrhunderts in Wien zirkulierenden Quellen der *Brockes-Passion* wurden nicht herangezogen.

⁴¹ Quellenbeschreibungen in HHA I/7 (Schroeder), S. 10f. (Quelle F) und RISM A/II: 450.014.958.

„Hujus Libri pohsehsor F. Detleffs“; ein früherer Eintrag wurde ausgeschnitten. Zahlreiche weitere Eintragungen Chrysanders auf der Rückseite des Titelblatts und im Notentext, die auf eine Kollationierung mit den Quellen **D** und **K** hindeuten, deren Titel und hs. Eintragungen im Notentext notiert sind.⁴² Die Abschrift ist nicht beziffert.

J. Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky Hamburg, MC/48. Partiturabschrift der *Brockes-Passion*.⁴³ Kopftitel: „HW Stolze I.N.J. di Monsieur I Händel“, links oben: „XVI, 12“, darunter „Symphonia Staccato I Grave“; unter Titel: „Der für die Sünden der Welt gemarterte u. I sterbende Jesus. Passion v. Brockes. I Georg Friedrich“ [Eintrag 19./20. Jahrhundert]

Partitur, 51 Blätter (21,5 x 36 cm); unbekannter Schreiber; Datierung: um 1762; Provenienz: Johann Balthasar Stolze?⁴⁴, Erfurt – Georg Christoph Stolze, Erfurt (1762–1830) – Heinrich Wilhelm Stolze (1801–1868), Celle – Friedrich Chrysander. Seit 1875 im Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.

Die Quelle enthält 13 Gemeindechoräle und ist gelegentlich beziffert.

K. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. 9002.⁴⁵ Partiturabschrift der *Brockes-Passion*.

Alter blasse marmorierte Einband (Buchrücken-Etikett: „HAENDEL I DER FÜR DIE I Sünde d. Welt I gemart: JESU“ (Poelchau); Einbandinnenseite, oben links: „Georg Poelchau.“, darunter: „2924.“, darunter aktuelle Signatur: „9002“; 138 Blätter (32,5 x 20–21 cm nicht beschnitten); unbekannter Schreiber; Wasserzeichen: ES (im Falz); Vor- und Nachsatzbogen: kleines Monogramm LD in Zierschild (vgl. Kümmerling Bok, WZ 484); Datierung: ca. 1. Hälfte 18. Jahrhundert; Titelblatt (Vorsatzbogen, 2. Blatt, nicht paginiert): „Der sterbende Jesus I nach I der Poesie H^ln. Brockes I und nach I der musicalischen Composition I H^ln. G. F. Hendel“ (darunter Zierschleife); oben ergänzt: „(Der für die Sünde der Welt gemarterte Jesus)“ [Poelchau]; Einträge oben rechts: „73.10.261.“ (Bleistift), unten rechts: „68 B“ [ogen] (Tinte). Auf der Rückseite befindet sich die Auflistung der Besetzung (von einem weiteren Schreiber).⁴⁶ Die Quelle wird weder in HHA I/7 (Schroeder) noch bei Frederichs erwähnt.

III. Zur Abhängigkeit der Quellen

Zur Abhängigkeit der Markus-Passion-Teile:

Wie bereits bei Beißwenger ausführlich dargelegt wurde,⁴⁷ hängen die Quellen **C** und **B** nicht direkt voneinander ab – mit der Einschränkung, dass dies nur für die Vokalstimmen zu belegen ist. Die zu beobachtenden Schreibversehen in beiden Stimmensätzen (Eintrag einer anderen Stimme) deuten dabei auf das Vorliegen einer Partiturquelle hin.⁴⁸ Dies gilt sowohl für Quelle **B** als auch für **C**. Gegen eine direkte Abhängigkeit der Vokalstimmen spricht auch, dass in Quelle **B** deutlich mehr artikulatorische Einzeichnungen vorhanden sind als in den entsprechenden Stimmen von Quelle **C**.

Für die Annahme, dass ein Grundbestand der Markus-Passion in Form einer (heute verschollenen) Partitur aus

Bachs Besitz vorlag, lassen sich (hingegen) keine Gegenargumente finden. Man kann also annehmen, dass Bach spätestens 1712/1713 eine Partitur der Markus-Passion besessen hat, die ihm auch noch in Leipzig um 1726 bei der Einrichtung einer neuen Fassung zur Verfügung stand. Nach dieser Partitur sind dann mutmaßlich sowohl die Stimmen aus **B** als auch die aus **C** ausgeschrieben worden. Ob dies auch für Quelle **A1** gilt, kann nicht eindeutig bestimmt werden. In den mit Quelle **B** bzw. **C** identischen Sätzen zeigt sich eine abweichende Bezifferung. Dies lässt nun folgende alternative Schlussfolgerungen zu:

1. JCFB transponierte den Notentext aus einer einen Ganzton tiefer notierten und bezifferten Bc-Stimme. JSB fügte Ziffern hinzu, weil eine Transposition teilweise auch die Bezifferungsschreibweise betrifft und nur von erfahrenen Continuospielern ausgeführt werden kann. Für diese Annahme spricht, dass der Stimmverlauf an einigen Stellen⁴⁹ Oktav-Transpositionen nach oben aufweist.

2. JCFB lag eine unbezifferte Partitur der kompletten Pasticcio-Fassung vor. Aus dieser übernahm er die Bc-Stimme und (in den Recitativen) das untextierte Orientierungssystem, und JSB fügte Ziffern hinzu, die dem harmonischen Verlauf der Partitur entsprachen. Gegen diese Annahme spricht, dass sich keinerlei Anzeichen für flüchtige Versehen (etwa ein falscher Schlüssel im Orientierungssystem oder überhaupt einige Takte einer falschen Stimme) finden. Dies kommt erfahrungsgemäß beim Ausschreiben aus einer Partitur vor. Wahrscheinlicher wäre eine weitere Möglichkeit:

3. Es lag eine Pasticcio-Partiturquelle vor, die ihrerseits (etwa auf der Basis des Leipziger Stimmenmaterials von 1726) aus Stimmen spartiert worden war, bei der also vielleicht eine transponierte Orgelstimme die Grundlage für die Bc-Stimme bildete.

4. JCFB schrieb die Cembalostimme aus einer Violoncello-Stimme mit Orientierungssystem aus. JSB fügte die Bezifferung hinzu.

Gar nicht zu beantworten ist die Frage, ob die oben angenommene (ältere) verschollene Partitur der Markus-Passion bei der Erstellung des Pasticcios noch als Vorlage benutzt wurde.

⁴² Sie dienen als Vorbereitung der Edition Chrysanders: *Passion nach B. H. Brockes* (= *Georg Friedrich Händel's Werke*, Bd. 15), Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1863.

⁴³ Quellenbeschreibungen in: Frederichs, S. 44f. (Quelle HK); Beißwenger, S. 293; RISM A/II: 450.015.045; nicht in HHA I/7 (Schroeder).

⁴⁴ Siehe Frederichs, S. 46, Fußnote 2.

⁴⁵ Quellenbeschreibungen in HHA I/7 (Schroeder), S. 9f. (Quelle **E**) und RISM A/II: 452.014.461; nicht bei Frederichs.

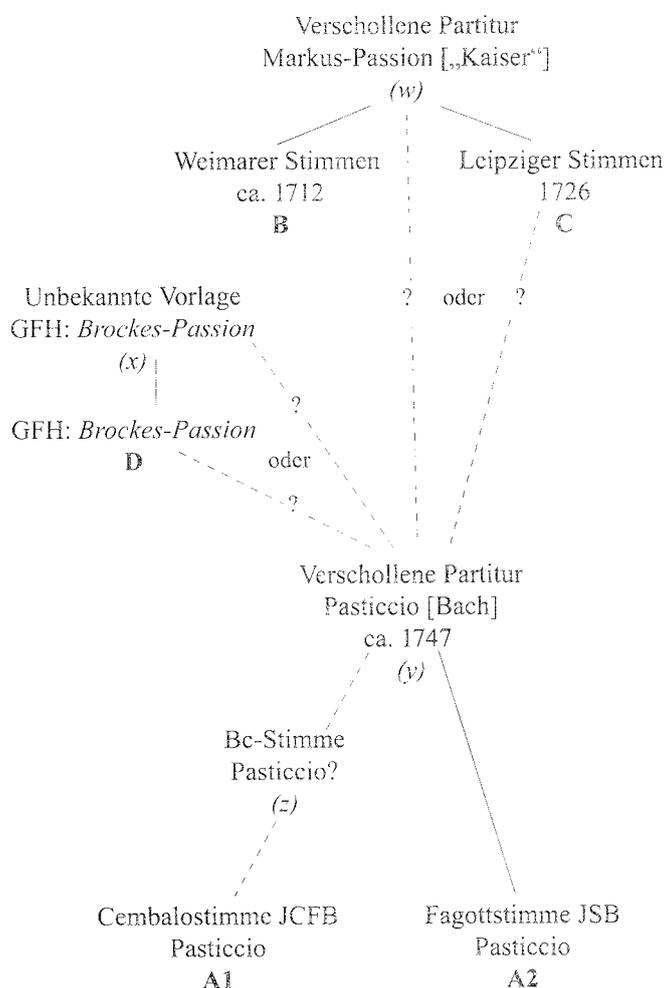
⁴⁶ Die Anlage dieser Liste stimmt genau mit der Hauptquelle der *Brockes-Passion* von Reinhard Keiser (D-B Mus. ms. 11470) überein, einer Abschrift des Harburgers Roger Brown.

⁴⁷ Beißwenger BNB, S. 179f. und Krit. Bericht II/9, S. 98.

⁴⁸ In Nr. 1, T. 25ff. wurde in die Sopranstimme **C1** zunächst der Alt eingetragen.

⁴⁹ z. B. Nr. 25a Rec. „Und es war oben über ihn geschrieben“, T. 12, 6.–8. Zeichen (**A1** Oktave höher als **D**).

Die Lesarten des heute vorhandenen Quellenmaterials sind weitgehend durch folgendes Stemma zu erklären. Es basiert teilweise auf Vermutungen (gestrichelte Linien). Ohne einen weiteren Quellenfund lassen sich diese Lücken vorerst nicht schließen.

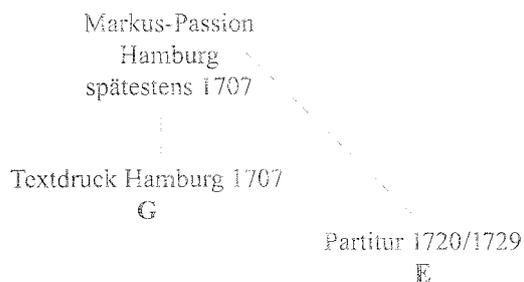


Zu den Vergleichsquellen E und F:

Die als Vergleichsquellen herangezogenen Quellen E und F stehen in keiner direkten Verbindung zu den hier angeführten Bach-Quellen. Nur F zeigt in der Satzauswahl den gleichen Grundbestand an Sätzen wie diese, zudem noch Sätze aus zwei Keiser-Passionen – ist also ihrerseits ein Pasticcio. Die verschollene Partiturquelle (w) und F sind somit vermutlich verwandt, d.h. sie basieren auf der gleichen Vorlage oder sind durch eine Zwischenquelle verbunden. Da aber F sehr viele Fehler aufweist, ist ein genauer Nachweis schwer zu erbringen.

Quelle E zeigt eine von den Bach-Quellen völlig abweichende Satzauswahl. Sie ist zwar eindeutig norddeutscher Provenienz, weist aber gegenüber dem Hamburger Textbuch (Quelle G) neue Sätze auf, so dass man auch bei Quelle E von einem Pasticcio sprechen kann.

Mit der Datierung von 1707 stellt der Textdruck (G) das früheste Zeugnis der Markus-Passion dar. Da er nur den Grundbestand aller späteren Pasticcio-Fassungen zeigt, ist hier eine Urfassung der Markus-Passion zu vermuten:



Zur Abhängigkeit der *Brockes-Passion*-Arien:

Die in NBA II/9, S. 108 aufgestellte Behauptung einer kategorisch auszuschließenden Abhängigkeit der Quelle A1 von Quelle D ist aus den dort vorgebrachten philologischen Gründen nicht aufrecht zu erhalten.

Der in D – gegenüber Händels originaler Fassung – veränderte Beginn der Arie „Erwäg, ergrimte Natternbrut“ (9.) stellt vermutlich eine Bearbeitung Bachs selbst dar, mit der Maßgabe, die sängerisch anspruchsvolle Gestaltung eines einzigen Tones (T. 9) bei fehlender Begleitung ansprechend zu gestalten. Während Händel in Hamburg mit einer Aufführung durch professionelle Sänger (wohl der Gänsemarkt-Oper) rechnen konnte und vermutlich auf diesem Ton eine reiche Verzierung gefordert war, standen Bach in Leipzig Ende der 1740er Jahre i. d. R. Thomaner bzw. studentische Laiensänger zur Verfügung, denen diese Mittel (noch) nicht zu Gebote standen.

Die Datierung der von JSB mutmaßlich 1746/1747 begonnenen und von JNB nach August 1748 (s. Anm. 8 und 28) zu Ende geführten Abschrift D könnte man damit als *Terminus post quem* für die Bearbeitung und Aufführung der Pasticcio-Fassung annehmen. Hierbei ist jedoch Vorsicht geboten:

Sollte Bach mehrere Jahre lang – also ca. von vor 1746/47 bis mindestens Ende 1748 – eine Vorlage für seine Abschrift im Haus gehabt haben (etwa leihweise), dann könnte das Aufführungsmaterial genauso gut nach der Vorlagen-Partitur erstellt worden sein. Hierbei muss man aber davon ausgehen, dass Vorlage und Quelle D weitestgehend übereingestimmt haben. Die Pasticcio-Stimme A1 schließt die Abschrift nach D jedenfalls keineswegs aus.

Dass beides – Abschrift der Stimme A1 von D und Erstellen der Pasticcio-Fassung – in einem zeitlichen Zusammenhang zu sehen sind, ist wahrscheinlich. Die Abweichungen, die gerade in den fünf von JNB abgeschrieben Händel-Arien zu finden sind, gehen zum Teil auf das Konto eines Schreibers, der zwar als sogenannter später Hauptschreiber viele Kopistendienste für Bach erledigte, trotzdem aber nicht immer sehr zuverlässig abgeschrieben hat.⁵⁰

Unter den deutschen Vergleichsquellen I und J entsprechen die Lesarten in der Quelle J, die Mitte des 18. Jahrhunderts (vermutlich in Erfurt) entstand, eher der in D überlieferten Fassung als I. Ein eindeutiges Unterscheidungsmerkmal ist in der Arie „Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint“ (T. 34) zu finden:

⁵⁰ Zu JNB und seiner vermuteten Sekretärstätigkeit für JSB s.o. Anm. 8; zu dessen nicht immer zuverlässigen Kopierleistungen vgl. die Ausführungen im Kritischen Bericht zu *Carl Philipp Emanuel Bach: Magnificat* in CPEB: *Collected Works*, V/1, hg. von Christine Blanken (Druck in Vorbereitung).

Quelle I:



Quellen D, J:



Die in **K** überprüften Lesarten unterscheiden sich von denen Bachs in **D** und tendieren eher zu **I**. Vermutlich gehören beide Quellen einem norddeutschen Überlieferungskreis an, von dem sich **D** und **J** unterscheiden.

IV. Fassungskonkordanz

Eine konkordante Darstellung der verschiedenen Fassungen der Markus-Passion ist bereits vielfach veröffentlicht worden, zuerst von Glöckner 1977 (nur Vergleich Quellen **A**, **B**, **C** und **E**), erstmalig mit der Hamburger Textdruck-Quelle **G** bei Melamed/Sanders, S. 39 (nur Vergleich zwischen Quellen **B** und **G** und einem weiteren Hamburger Textdruck) und S. 42f. (Quellen **B**, **E**, **F** und **G**). Zuletzt, jedoch ohne Berücksichtigung der Fassung **G** (Textbuch), im Krit. Bericht zu NBA II/9, S. 82–91 (Vergleich Quellen **A**, **B**, **C**, **E**, **F**, **G**), worauf hier ausdrücklich verwiesen werden kann.

V. Zur Edition

Die Edition folgt im Basso continuo und der Bezifferung in erster Linie Quelle **A1**. Für das erste Fagott in der Arie „Was Wunder, dass der Sonnen Pracht“ wurde Quelle **A2** zugrunde gelegt. Alle weiteren Instrumentalstimmen folgen – in den Sätzen der Markus-Passion – den Lesarten der Weimarer Stimmen (**B**). Bei den Vokalstimmen bilden die Leipziger Stimmen (**C**) die Hauptquelle. Bei fehlerhaft scheinenden Lesarten dieser Stimmen wurden die Lesarten der Weimarer Vokalstimmen herangezogen (dies wird in solchen Fällen aber ausdrücklich vermerkt); die in **C** fehlende Alto-Stimme für Judas und den Hohepriester wurde nach **B2** ergänzt.

Die Lesarten der Händel-Arien folgen in allen Stimmen außer dem Continuo – wo ebenfalls **A1** Hauptquelle ist – Bachs Partitur der *Brockes-Passion* (**D**). Wenn Abweichungen zwischen **A1** und **D** auftreten, so wurde i.d.R. **A1** der Vorzug gegeben.

Die Vergleichsquellen werden ausschließlich zur Überprüfung von Zweifelsfällen zwischen **A1** und **D** (im Bc) herangezogen und für die Evidenz von Fehlern in **D** in den übrigen Stimmen; über individuelle Abweichungen von Lesarten in den Vergleichsquellen wird sonst nicht berichtet. Über jede Abweichung von der hier aufgestellten Regel wird im Abschnitt „Einzelanmerkungen“ berichtet.

Die Bezifferung entspricht in sämtlichen Sätzen **A1** und wurde nicht durch weitere Ziffern ergänzt, außer an den wenigen durch Klammerung gekennzeichneten Stellen. Leichte Modernisierungen der Ziffernschreibweise wurden dabei vorgenommen (7, statt des „;7“ bei JSB). Dass „tasto solo“-Abschnitte im Cembalo mitunter in parallel laufenden Orgelstimmen (ein und derselben Aufführung) beziffert sein können, wird hier ausdrücklich hervorgehoben.⁵¹ Die in der Bezifferung stark abweichende Weimarer Cembalostimme **B9** wird nicht zu Edition herangezogen, sondern dient nur als Vergleichsquelle. Vereinzelt colla-parte-

Stimmführungen führen zu Veränderungen der Schlüssellung.

Die Diskrepanzen zwischen Bezifferung und Vokalstimmensatz in den Chorälen „So gehst du nun, mein Jesu, hin“ (12.) und „O hilf Christe, Gottes Sohn“ (17.), auf die in der Literatur verwiesen wird, sind im Haupttext der vorliegenden Edition nicht aufgelöst worden. Eine von Detlev Schulten rekonstruierte Oberstimme ist der Partitur beigegeben.⁵² Es sei allerdings betont, dass in keiner bekannten von Bach aufgeführten Passionsmusik Choräle mit Oberstimmen überliefert sind. Zudem zeigt sich nach Vergleich mit Kantaten-Quellen, welche bezifferte Choralsätze mit Obligatstimmen aufweisen, dass dort die Harmonie der Obligatstimme nicht in die Bezifferung einbezogen wird.⁵³

Die einzig mögliche Lösung wäre sonst ein anderer Satz, bei dem auch die ungelenke und damit ‚unbachische‘ Führung der Mittelstimmen bereinigt wäre.

Die untextierte Vokalstimme, die JCFB in den Rezitativen in **A1** zusätzlich zum Bc notiert, und die als Orientierungssystem dient, wurde nur in einigen Fällen (nämlich wenn keine Verkürzung repetierender Notenwerte oder unklare rhythmische Verteilung vorliegt) zur Edition herangezogen. Diese Ausnahmen betreffen Stellen, die auf eine partielle Umarbeitung von veraltet scheinenden Rezitativfloskeln durch JSB hinweisen könnten. Da einige Stellen aber im Widerspruch zur Textierung des Evangelistenberichtes (in **C** und **B**) stehen und die Silbenanzahl mitunter abweicht (d.h. weniger Silben für die Textierung zur Verfügung stehen), wurde i.d.R. auf eine Hinzuziehung dieses Orientierungssystems verzichtet, zu den Ausnahmen s. u. (Abschnitt „Einzelanmerkungen“).⁵⁴ Auch Akzidentien, die der Bezifferung zuwiderlaufen, werden im Folgenden nicht erwähnt. Da in dialogischen Rezitativen üblicherweise beide Stimmen in einem System notiert sind, fehlen Pausen bei den Übergängen, auch über diese fehlenden Pausen wird nicht berichtet.

Ergänzungen dynamischer Angaben und Artikulationszeichen, die auf Parallelstimmen Bezug nehmen, sind als Herausgeberzusatz kenntlich gemacht. Korrekturen in den Quellen selbst werden nicht vermerkt. Wenn Lesarten unklar notiert sind, wurde kommentarlos zugunsten der musikalisch sinnvolleren Lesart entschieden.

Die Edition gibt den Notentext der Quelle(n) hinsichtlich Balkung und Halsung der Noten sowie der rhythmischen Notation und Akzidentiensetzung gemäß heutiger Editionspraxis wieder; dabei wurde die Balkung modernisiert, weil sie z. B. an Parallelstellen nicht einheitlich gehandhabt wird.

⁵¹ Beispiele für diese Praxis werden bei Dreyfus, S. 42f. genannt.

⁵² Für eine andere Lösung s. den Anhang der Edition von Hans Bergmann (wie Anm. 22, dort S. 93f.). Auch von Alfred Dürr liegen für ein Gesprächskonzert bei den Stuttgarter Bachwochen 1985 angefertigte Ergänzungsstimmen vor (handschriftliches Material, Bach-Archiv Leipzig [früher Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen]).

⁵³ Dass die verschollene Altstimme des Leipziger Stimmensatzes (Quelle **C**, s.o.) eine zweite Altpartie im Choral enthalten haben könnte, ist eher unwahrscheinlich, denn fünfstimmige Choralsätze von Bach sind nicht bekannt.

⁵⁴ Dies entspricht auch den Gepflogenheiten der NBA im Umgang mit Bc-Originalstimmen.

Warnungsakzidentien wurden ohne Nachweis hinzugefügt. Ergänzungen des Herausgebers werden in der Partitur diakritisch gekennzeichnet (Noten, Akzidentien, Triller, Fermaten und dynamische Angaben durch Kleinstich, Bögen durch Strichelung, Beischriften durch kursive Type, Bezifferung in eckigen Klammern), so sie nicht in den Einzelanmerkungen nachgewiesen sind. Melismenbögen in den Vokalstimmen wurden nur eingetragen, wenn sie den Quellen entsprechen und demzufolge nicht in Parallelstellen ergänzt. Die Notation des Bc in **A1** enthält mehrfach übergebundene Halbe (Hinweis auf Systemumbruch in Vorlagequelle), was kommentarlos in Ganze Noten aufgelöst wurde.

Dynamik- und Vortragsbezeichnungen werden ohne Nachweis in ihrer Schreibweise standardisiert (z. B. *p* statt „piano“, *Adagio* statt „adag.“).

Singstimmen werden in der heute üblichen Schlüsselung wiedergegeben, sämtliche Überschriften und Instrumentenangaben im Vorsatz in normalisierter Schreibweise. Über das Vorhandensein dieser Angaben in der Quelle und den Wortlaut geben die Einzelanmerkungen Auskunft.

Die Tonartennotierung in Nr. 11, 13, 15, 20, (27b), 29a/b, 30 und 32 wird quellengetreu wiedergegeben und nicht heute üblichen Dur-/Moll-Vorzeichnungen angeglichen.

Worttext

Im Worttext hält sich die Edition weitestgehend an Martin Luthers *Biblia Deudsch*, in der Fassung letzter Hand von 1545, welche der Markus-Passions-Vertonung zugrunde liegt. Diese Übersetzung weicht in einigen Formulierungen von späteren, revidierten Luther-Übersetzungen ab; eine genaue Bibel-Ausgabe konnte indes nicht ermittelt werden. Der Worttext der *Brockes-Passion* in der Vertonung Händels basiert auf einem revidierten Textdruck von 1713 (s. Frederichs, S. 48), welcher für die sieben Arien Händels herangezogen wurde.

Orthographie und Zeichensetzung wurden modernisiert nach der im Verlag üblichen Neuen Rechtschreibung, wobei alte Lautungen beibehalten wurden („Jüden“ statt „Juden“, „satzten“ statt „setzten“ etc.). Zu Bachs Zeit teilweise noch ligierten Wortformen wie „willstu“ oder „kannstu“ („willst du“, „kannst du“) etc. wurden modernisiert. Da z. B. in den Leipziger Stimmen von 1726 bereits weniger ligierte Formen auftauchen als in den Weimarer Stimmen, ist davon auszugehen, dass diese weitere 20 Jahre später, zur Zeit der Aufführung des Pasticcios, langsam als veraltet empfunden worden sein dürften.

Besetzung

Soprano (Ancilla und Tutti); Alto (Judas, Hohepriester, Kriegsknecht, Hauptmann und Tutti); Tenore (Evangelist, Petrus, Pilatus und Tutti); Basso (Jesus und Tutti).

2 Oboen, 2 Fagotti, 2 Violini, 2 Viole, Cembalo und (entsprechend dem originalen Aufführungsmaterial der Leipziger Kantaten Bachs) Orgel, Violone, Violoncello.

Die Mitwirkung der Oboen an jenen Choral- und Chorsätzen, die in den Weimarer Stimmen ausschließlich für Streicher bestimmt sind, ist höchst wahrscheinlich.⁵⁵ Welche Sätze von dieser colla-parte-Praxis ausgenommen sind, ist kaum genau zu bestimmen, da die Instrumentalstimmen

zu beiden Leipziger Fassungen verschollen sind. Die Partitur der vorliegenden Edition benennt die tatsächlich notierten Instrumente und fügt im Vorsatz in Kursiven einen Vorschlag für die Oboen hinzu, der so auch ins Aufführungsmaterial übernommen wird. Den Ausführenden bleibt eine den akustischen und besetzungsmäßigen Gegebenheiten angepasste und sinnvolle Beteiligung der Oboen vorbehalten.

Dem Herausgebervorschlag entsprechend spielen Oboe I/II in solchen Chorsätzen die Stimmen Soprano/Alto mit, in welchen Violino I/II nicht colla parte mit Soprano/Alto gehen bzw. der Instrumentalsatz allzu idiomatisch für Violinen geschrieben ist (z. B. Nr. 8c „Wir haben gehört, dass er saget“), ansonsten verdoppeln sie die Violinen. In Sätzen wie Nr. 10b („Weissage uns“), in welchen der Streichersatz vierstimmig angelegt ist und die Violine I quasi eine Oberstimmen zum Vokalsatz spielt, geht Oboe I colla parte mit Violino I und Oboe II colla parte mit Violino II, da eine Verstärkung von Soprano/Alto in diesen Sätzen die Violine I klanglich schwächen würde.⁵⁶

Was die Mitwirkung der Oboe(n) in den Sätzen aus der *Brockes-Passion* betrifft, so ist dies in der Hauptquelle **D** nicht immer festgelegt: In der Arie „Hier erstarrt mein Seel und Blut“ (24.) gibt es keine Angaben zur Instrumentierung, in „Wisch ab der Tränen scharfe Lauge“ (36.) ist fraglich, ob die Oboe II mitspielt. In beiden Arien weichen die drei Vergleichsquellen **I**, **J** und **K** in den Angaben zur Instrumentation voneinander ab oder lassen keine exakte Interpretation zu (s. dazu die Einzelanmerkungen).

Eine genaue Besetzungsangabe der Continuogruppe Bachs für die Aufführung um 1747 lässt sich nicht rekonstruieren, da alle Bc-Stimmen außer der Cembalostimme **A1** verloren sind. Ob die zwei Fagotte (Bach schreibt „Bassono“⁵⁷) über die Arie „Was Wunder, dass der Sonnen Pracht“ (26.) hinaus am allgemeinen Continuo beteiligt waren, ist folglich nicht klar. Immerhin ist diese Arie in **A2** als Einzelblatt überliefert, nicht im Zusammenhang einer kompletten Stimme, was darauf hindeutet, dass eine Mitwirkung in weiteren Sätzen nicht vorgesehen war.⁵⁸ Im Aufführungsmaterial der vorliegenden Edition sind die obligaten Fagottstimmen der Arie Nr. 26 ins Stimmheft des Bc integriert und die weitergehende Mitwirkung der Fagotte in der Bc-Gruppen den Aufführungen anheim gestellt.

⁵⁵ Dies ist belegt auch für einige Weimarer Kantaten Bachs ohne Oboen, die in Leipzig mit Oboen wiederaufgeführt wurden (z. B. *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147).

⁵⁶ Ein anderes Problem entsteht bei den Chorsätzen Nr. 19b und 38 mit nur dreistimmigem Streichersatz (Violine I+II colla parte Soprano, Viola I colla parte Alto, Viola II colla parte Tenore). Hier könnte eine Mehrfachbesetzung der obersten Stimme mit Oboe I und Violine I/II die klangliche Ausgewogenheit stören, deshalb wäre hier eine Änderung in der Stimmverteilung gegenüber den Weimarer Streicherstimmen möglich (1. Stimme: VI I/Ob I; 2. Stimme: VI II/Ob II; 3. Stimme: Va I/II).

⁵⁷ Die frühere Unterscheidung zwischen „Fagotto“ (einteiliges Instrument im Chorton, z. B. von Bach in Weimar verwendet, Stimmen gehen meist colla parte Vokalsatz; aber nicht für Markus-Passion nachweisbar) und „Bassono“ (modernes dreiteiliges Instrument im Kammermerton, auch solistisch verwendet) ist für die Leipziger Zeit nicht mehr aktuell. Hier wird der dreiteilige Bassono verwendet, auch wenn Bach in den Stimmenbezeichnungen nicht streng zwischen beiden unterscheidet. Die Edition verwendet den modernen Begriff Fagott.

⁵⁸ Die beiden Fagottstimmen wären in diesem Fall von den Oboisten gespielt worden. Es scheint aber immerhin möglich, dass es eine separate Bc-Stimme für das „Bassono“ gab, und zwar tatsächlich nur eine einzige Stimme.

VI. Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, A1 (-/+O) = Quelle A1 ohne/mit Orientierungssystem (nicht textiert); B = Basso, Bc = Basso continuo, Fg = Fagotto, S = Soprano, Ob = Oboe, T = Tenore, T (Ev) = Tenore (Evangelist), T (Pe) = Tenore (Petrus), T (Pi) = Tenore (Pilatus), Va I/II = Viola, VI I/II = Violino.

Der erste Abschnitt bei jeder Nummer listet diejenigen Quellen auf, in denen der jeweilige Satz enthalten ist und die zur Edition hinzugezogen wurden, entweder als Primärquelle oder lediglich sekundär, also selektiv zum Vergleich, wenn in Primärquellen eine unklare oder falsche Lesart aufscheint. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme, Quelle und Anmerkung.

Parte prima

(A1: Pars prima.)

1. *Jesus Christus ist um unser Missetat willen verwundet*

A1 (-O), **B5–8** (Kopftitel: **B5** *adagio* | *Sonata*, **B6** *adagio*. | *Sonata*, **B7** *Sonata adagio*, **B8** *Sonata. adagio*.), **C1–3+C5**

7	Va II	B8 : 7.–8. Zeichen <i>es d</i> (Konjektur; ebenso in T. 8+12 in VI II und Va II, s.u.)
8	VI II	B6 : 1. Zeichen <i>g¹</i> (Konjektur)
8	Va II	B8 : 1. Zeichen <i>es</i> (Konjektur)
12	VI II	B6 : 5.–6. Zeichen <i>g¹ g¹</i> (Konjektur; vgl. T)
12	Va II	B8 : 5. Zeichen <i>c¹</i> (Konjektur; vgl. T, B)
13	Bc	A1 : 2.–4. Zeichen <i>g f es</i> (Vorlage war vermutlich im Chorton notierte Orgelstimme); Edition folgt B9 , behält die Bezifferung jedoch aus A1 bei

2. *Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten*

A1 (+O), **B3**, **B5–8**, **C3–6** (Kopftitel: **C3** *Rec*, **C5–6** *Recit*); **B9** als Vergleichsquelle

4	T (Ev)	A1 (O): 1.–4. Zeichen Rhythmus punktierte Achtel, Sechzehntel, 2 Achtel (rhythmische Abweichungen in A1 (O) werden im Folgenden nur selektiv vermerkt; willkürliche Abweichungen des Orientierungssystems werden stillschweigend übergangen)
4	T (Ev)	B3 : 5. Zeichen <i>b</i>
4/5	alle	A1 mit Doppelstrich im Bc- und Orientierungssystem (Wechsel zum <i>Accompagnato</i> ; vgl. T. 15/16)
10	B	A1 (O): letztes Zeichen <i>d</i>
19	T (Pe)	C4 : Textierung „ich doch mich (nicht ärgern)“; Edition nach B3
21	B	A1 (O): 5.–6. Zeichen Rhythmus punktierte Achtel (statt Achtel+Sechzehntel) [„heut“ statt „heute“]
24	B	A1 (O): 6. Zeichen Achtelpause
25	B	A1 (O): 1.–2. Zeichen fehlen (dort Notation <i>Evang.</i>)
26	T (Pe)	B3 : 6. Zeichen <i>d¹</i>
26–Ende		A1 : ohne Vorzeichnung
28	T (Pe)	B3 : 5. Zeichen <i>a</i>
28	T (Pe)	C4 : Textierung „ich mich doch nicht ärgern“; Edition nach B3
29	T (Ev)	A1 (O): 8. Zeichen fehlt, 9. Zeichen Achtel
31	T (Ev)	A1 (O): 1. Zeichen <i>b f¹</i> , 9. Zeichen <i>fis¹</i>
32	T (Ev)	A1 (O): 3.–4. Zeichen Viertelnote <i>d¹</i>
35–37	Bc	Lesart aus A1 siehe Fußnote auf Seite 10; Edition nach C6 bzw. B9 (eine denkbare Anpassung der Singstimme und der Streicher an den punktierten Rhythmus in A1 wurde nicht vorgenommen)

3. *Will dich die Angst betreten*

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **C1** (Kopftitel: *Aria* | *andante*); **B1**, **B9**, **C6** als Vergleichsquellen

13	S	C1 : Fermate schon in T. 11 auf 1. Zeichen
----	---	---------------------------------------------------

4. *Und nahm zu sich Petrum*

A1 (+O), **B5–9**, **C3**, **C6**; **E**, **F** als Vergleichsquellen

2	T (Ev)	C3 : 4. Zeichen <i>h</i> ; Edition nach A1 (O)
9	B	A1 (O): 3. Zeichen <i>c¹</i>
11	T (Ev)	A1 (O): 2.–3. Zeichen punktierte Achtel <i>d</i> , Sechzehntel <i>c</i>

14	Bc	C6 , B9 : 3. Zeichen <i>e</i> , letztes Zeichen <i>cis</i> ; vgl. Anmerkung zu T. 15–21
15/16	VI I	B5 : mit Haltebogen; Edition gleicht an übrige Streicherstimmen an
15–21	alle	Der Abschnitt beginnt in B und C (sowie Vergleichsquellen E+F) in h-Moll und endet in e-Moll. Bach transponierte die Jesus-Worte „Abba, mein Vater ...“ für die <i>Pasticcio</i> -fassung wegen des tonartlichen Anschlusses an die neu eingefügte Händel-Arie (Nr. 6) nach B-Dur (schließend in Es-Dur). VI I/II, Va I/II und B wurden deshalb – entsprechend der Notation in A1 – für die vorliegende Edition einen Halbton tiefer transponiert.
18	VI I	B5 , E : Ganze <i>f¹</i> (Konjektur wegen Bezifferung)

5. *Sünder, schaut mit Furcht und Zagen* [von G. F. Händel]

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **D** (Kopftitel: *Aria* | *Oboe* | *e Sopr*); **I**, **J** als Vergleichsquellen (Kopftitel: **J** *Arioso con Violino e Oboe Solo. l Andante*)

5	Bc	D : 5.–8. Zeichen Oktave höher (so auch Vergleichsquellen I , J)
6	Bc	D : 1.–3. Zeichen <i>d¹ es¹ d¹</i> (so auch Vergleichsquellen I , J)
19	Bc	A1 : 3.–4. Zeichen <i>A F</i> (Oktavparallelen mit <i>Ob</i>); Edition nach D
25	Bc	D : 2.–3 Zeichen Achtel <i>c</i> (statt 2 Sechzehntel <i>B c</i>)
25	Bc	A1 : 6. Zeichen mit Fermate

6a. *Und kam und fand sie schlafend*

A1 (+O bis T. 19) (Kopftitel: *Rec.*); **B5–8**, **C3**, **C5** (Kopftitel: **B8** *Recitat.*, **C3**, **C5** *Recit*); **B3**, **B4**, **B9**, **C6**, **E**, **F** als Vergleichsquellen
B und **C** ohne *:-* (bzw. ab T. 20 *:-*) Vorzeichnung

10	B	B4 , C5 : 5.–6. Zeichen 2 Sechzehntel; Edition nach A1 (O)
11	T (Ev)	C3 : letztes Zeichen <i>h</i> ; Edition nach A1 (O)
30	Bc	Vergleichsquellen B9 , C6 , E , F : 1.–2. Zeichen Oktave tiefer
31	VI I/II, Va I/II, T (Ev)	B5–8 , C5 : 2. Zeichen Viertel, Viertelpause; Edition gleicht Rhythmus an A1 an

6b. *Und alsbald, da er noch redet*

A1 (+O), **B2**, **C3** (Kopftitel: **C3** *Rec*); **B3**, **E** als Vergleichsquellen [die zweite Alto-Stimme des Stimmensatzes **C** (*Judas* bzw. *Hohepriester*) ist verschollen]
B ohne *:-* Vorzeichnung (**C** hat *:-*)

3	T	B3 , C3 : 5. Zeichen <i>a</i> ; Edition nach A1 (O)
10	T	A1 (O): 3.–4. Zeichen: Achtel statt 2 Sechzehntel
11	A	B2 : Textierung „(werde,) der ist“; Edition nach E

7. *Wenn nun der Leib wird sterben müssen*

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **B5–6**, **C3** (Kopftitel: **B5** *Aria adagio*, **B6** *adagio*. | *Aria*, **C3** *Aria*); **B3**, **B9**, **C6** als Vergleichsquellen

19	T	C3 : Fermate schon über 5. Zeichen in T. 17; B3 : Fermate in T. 18
26	Bc	Vergleichsquellen B9 , C6 : 8. Zeichen <i>f</i>

8a. *Die aber legten ihre Hände an ihn*

A1 (+O), **B5–8**, **C3** (Kopftitel: *Rec.*), **C5**; **B4** als Vergleichsquelle

15	B	Vergleichsquelle B4 : 5. Zeichen <i>e</i>
18	Va II	B8 : 2. Zeichen <i>e</i> (Konjektur)

8b. *Und die Jünger verließen ihn alle*

A1 (+O bis T. 26), **C3** (Kopftitel: *Rec.*)

6	T	A1 (O): 6.–10. Zeichen: Achtel <i>a</i> , punktierte Achtel <i>gis</i> , Sechzehntel <i>a</i>
9	T	C3 : 5.–6. Zeichen Achtel <i>a</i> (statt 2 Sechzehntel <i>h a</i>); Edition nach A1 (O)
4, 15, 17, 19, 24–26 T (Ev)		A1 (O): Rhythmus abweichend (meist repetierende kleine Notenwerte zu größeren zusammengefasst)
22	T	A1 (O): 6. Zeichen <i>cis¹</i>

8c. *Wir haben gehöret, dass er saget*
A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus*), **B5–8**, **C1–3+C5** (Kopftitel: **B5**, **B6** *Chorus.*, **B7**, **B8**, **C1** *Chorl.*, **C2**, **C3**, **C5** *Chorus*)

5 Bc **A1**: 9.–10. Zeichen Viertel *F*; Edition gleicht an Streicherstimmen an
 8 alle Fermate nur in **A1**

8d. *Aber ihr Zeugnis stimmt noch nicht überein*
A1 (+O bis T. 15), **B2**, **C3**, **B5–8** (Kopftitel: **C3** *Recit.*, **B5** *Recit.*; **B7** *Recita.*; **B8** *Recitat.*); **H** als Vergleichsquelle
 [die zweite Alto-Stimme des Stimmensatzes **C** (Judas bzw. Hohepriester/Caiphäs) ist verschollen; Tacet-Vermerk mit Beischrift *Caiphäs* in **C2**]

7 A **B2**: Textierung „(wider dich) zeigen“; Edition nach **H**
 27 T, Bc **B+C**: Fortsetzung des Rezitativs „Da fingen an etliche“ auf Zählzeit 3

9. *Erwäg, ergrimte Natternbrut* [von G. F. Händel]
A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **D** (Kopftitel: *Aria Violini unisoni*); **I**, **J** als Vergleichsquellen

nach T. 8 alle in **D** (und allen anderen Quellen der *Brockes-Passion*) ist ein zusätzlicher Takt vorhanden; erste Textfassung „Erwäge doch“ geändert zu „Erwäg, erwäg“:

10 Bc **A1**: Bezifferung 7 6 nur im ausnotierten Da capo-Takt 51
 22 Bc **D**: 4. Zeichen *g*
 41 Bc **D**: 1. Zeichen *d*¹ (auch Vergleichsquellen **I**, **J**)
 42 Bc **D**: kein Akzidens vor 8. Zeichen
 45 Bc **D**: 1.–4. Zeichen Viertel *H*, Viertelpause (auch Vergleichsquellen **I**, **J**)
 48 Bc **D**: 5. Zeichen *c*¹, letztes Zeichen *H* (auch Vergleichsquellen **I**, **J**)
 49 Bc **D**: Viertel *E*, Viertelpause, Halbe Pause als Übergang zum Da capo (vgl. oben, T. 8) ist ausnotiert:

nach 49 Bc **A1**: zwei weitere Takte (entsprechen T. 9+10) als Beginn des Da Capo ausnotiert

10a. *Da fingen an etliche ihn zu verspeien*
A1 (+O), **C3**

10b. *Weissage uns*
A1 (-O), **B5–8**, **C1–3+C5** (Kopftitel: **B5** *Chorus*, **B6** *Chorl.*, **B7**, **B8** *Chorus.*)

10c. *Und die Knechte schlugen ihn ins Angesicht*
A1(+O), **C1**, **C3**, **C4**

9, 20 S **C1** ohne Personenzuweisung
 9 S, T (Ev), T (Pe) **C1**, **C3**, **C4**: keine 2i-Vorzeichnung (**C3** erst in T. 16)
 10 S **B1**, **C1**: abweichender Rhythmus: Viertel, Achtelpause, Achtel, Viertel, 2 Achtel; Edition nach **A1** (O)

10d. *Wahrlich, du bist der einer*
A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus.*), **B5–8**, **C1–3+C5** (Kopftitel: **B5**, **B7–8** *Chorl.*, **B6** *Chorus.*, **C1–3+5** *Chorus*)

10 Bc **A1**: 1.–2. Zeichen Viertel *d* (statt 2 Achtel *d*); Edition gleicht an Basso an

10e. *Er aber fing an sich zu verfluchen*
A1 (+O), **C3**, **C4** (Kopftitel **C3**: *Recit*)

3 T (Pe) **A1** (O): Rhythmus abweichend (kein vollständiger Takt)
 12 T (Ev) **A1** (O): 5.–6. Zeichen: *g g*

11. *Wein, ach wein itzt um die Wette*
A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **B5**, **B6**, **C3**, **C4** (Kopftitel: **B5** *Violini unisoni* | *adag. assai*, **B6** *Aria, adagio assai.*, **C3**, **C4** *Aria*); **B3** als Vergleichsquelle [in **C3** ist der Satz nachträglich eingeklammert; Hinweis darauf, dass die Arie vom Soliloquenten des Petrus (bzw. Pilatus) aus **C4** gesungen wurde]

1ff. VI I/II **B5**, **B6**: Bogensetzung teilweise ungenau, teilweise nicht übereinstimmend, deshalb wurde normiert
 6ff. T Vergleichsquelle **B3**: von **C3** abweichende Artikulationsbögen und Triller; sie wurden nicht zur Edition herangezogen
 13–14 Bc **A1**: Abweichung von Parallelstelle (T. 1–2); in Edition übernommen

12. *So gehst du nun, mein Jesu, hin* [vermutlich von J. S. Bach, s. o. S. X]
A1 (-O) (Kopftitel: *Choral*, Taktvorzeichnung: *c*), **C1–3**, **C5** (Kopftitel: *Choral*); **C6** als Vergleichsquelle

Die Stimmverteilung der colla-parte spielenden Streicher ist nicht durch Originalstimmen abgesichert (s. o., Abschnitt „Besetzung“).

1–16 Bc **A1**: Die Bezifferung entspricht z. T. nicht dem in **C1–3** und **C5** überlieferten vierstimmigen Choralatz (siehe Vorwort und Kritischer Bericht, Abschnitt „Zur Edition“). Die Existenz einer verschollenen obligaten Stimme in beiden Leipziger Fassungen ist zu vermuten.
 5–8 Bc **A1**: diese Takte nicht ausnotiert (Wiederholungszeichen)
 13 T **C3**: 2.–3. Zeichen *g*¹ *f*¹ (vgl. Beziff.)

Schlussvermerk Teil 1: **A1** *Fine della prima parte*, **C1**, **C2**, **C4** *Fine della 1ma* | *Parte*, **C3** *Fine della* | *Parte*, **C5** *Fine della 1ma* | *Parte*

Parte seconda

(**A1** *Parte 2da*, **C1**, **C2**, **C3**, **C5** *Seconda Parte*, **C4** *Parte* | *2da*)

13. *Sinfonia* [vermutlich von J. S. Bach, s. o. S. XI]
A1 (-O) (Kopftitel: *Sinfonia*, Taktvorzeichnung: ϕ), **B5–7** (Kopftitel: **B5** *adag.* | *Sinfonia*, **B6** *adagio*. | *Sinfonia*, **B7** *Sinfonia* | *adagio.*)
 Nicht in **B8** eingetragen (dort: *Sinfonie* | *tacet*)

8+9 VI I/II, Va I **B5–7**: ohne Angabe „Allegro“ bzw. „Adagio“

14. *Und bald am Morgen*

A1 (+O) (Sequiturvermerk hinter Nr. 13: *Recit*), **C3–5**; **B4** als Vergleichsquelle

2, 6–7, 11–12, 14 T (Ev) **A1** (O): rhythmische Abweichungen (repetierende Sechzehntel zu Achteln zusammengefasst)
 5 T (Ev) **B3**, **C3**: 1. Zeichen Viertel, Achtelpause; Edition nach **A1** (O)
 10, 16 T (Pi) **A1** (O): rhythmische Abweichungen (repetierende Noten zusammengefasst)

15. *Klaget nur, ihr Kläger hier*

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **B5–6**, **C2** (Kopftitel: **B5** *allegro* | *Aria*, **B6** *Aria*. | *allegro*, **C2** *Aria*); **B9**, **C6** als Vergleichsquellen

6 VII
 26 Bc **B5**: 4. Zeichen *b*¹ (Konjektur, vgl. T. 24)
 Vergleichsquellen **B9**, **C6**: 1.–3. Note (transponiert): *es f g*

16a. *Jesus aber antwortete nichts mehr*
A1 (+O), C3, C4; B3 als Vergleichsquelle

- 10 T (Ev) **C3:** 6.–8. Zeichen *a* (erst letztes Zeichen *as*); Edition folgt Bezifferung und Orientierungssystem in **A1**
 11 T (Ev) **B3, C3:** 5. Zeichen *d*¹; Edition nach **A1** (O)
 23–24 Bc **A1:** fälschlich mit Haltebogen
 25 T (Ev) **A1** (O): rhythmische Abweichungen (repetierende Sechzehntel zu Achteln zusammengefasst)
 28 T (Pi) **A1** (O): 7. Zeichen *b* statt *c*¹
 30 T (Ev) **A1** (O): rhythmische Abweichungen (repetierende Achtel in ein Viertel zusammengefasst)

16b. *Kreuzige ihn*

A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus*), **B5–8, C1–3+C5** (Kopftitel: **B5 presto, B6, B7 presto., B8 Alt**[-schlüssel] *Presto.*, **C1, C5 Chorus, C2, C3 Chorl**)

- 3 VI II **B6:** 3. Zeichen *g*¹; Edition gleicht an VI I an

16c. *Pilatus aber sprach zu ihnen*

A1(+O), C3, C4

16d. *Kreuzige ihn*

A1 (-O), **B5–8, C1–3+C5** (Kopftitel: **B5 Presto, B6 presto., B8 Presto.**)

17. *O hilf, Christe, Gottes Sohn* [vermutlich von J. S. Bach, s. o. S. X]

A1 (-O) (Kopftitel: *Choral*), **C1–3, C5** (Kopftitel: *Choral*); **C6** als Vergleichsquelle

Die Stimmverteilung der colla parte spielenden Streicher ist nicht durch Originalstimmen abgesichert (s. o., Abschnitt „Besetzung“).

- 1–17 Bc **A1:** Die Bezifferung entspricht z. T. nicht dem in **C1–3** und **C5** überlieferten vierstimmigen Choralatz (siehe Vorwort und Kritischer Bericht, Abschnitt „Zur Edition“); in der Weimarer Fassung wird zwar dieselbe Choralmelodie benutzt, dort weicht der Satz jedoch stark ab. Die Existenz einer verschollenen obligaten Stimme in beiden Leipziger Fassungen ist zu vermuten.

18. *Sinfonia*

A1 (-O) (Kopftitel: *Sinfonia*), **B5–7** (Kopftitel: **B5, B6 Largo Sinfonia, B7 Sinfonia** | *Largo*)

[nicht in **B8** eingetragen, dort: *Sinfonia* | *tacet.*]

- 15 VI II **B6:** letztes Zeichen *e*¹ (Konjektur wegen Stimmführung bzw. harmonischem Verlauf)
 18 Bc **A1:** 3. Zeichen *c* (Konjektur aufgrund vermuteter Transposition der Vorlage von **A1** [Stimme für im Chorton gestimmte Orgel, bei der kein Kontra-B vorhanden ist]; **A1** behält diese Hoch-Oktavierung ohne Not bei; vgl. Nr. 1, T. 13 und Nr. 25a, T. 12)

19a. *Pilatus aber gedachte dem Volk genug zu tun*

A1 (+O) (Vermerk hinter Nr. 18: *Sequitur Evang.*), **C3** (Kopftitel: *Rec*)

- 6 Bc **A1:** 2. Zeichen *#c* (Konjektur)

19b. *Gegrüßet seist du, der Jüden König*

A1 (-O) (Kopftitel: *Allabreve*, Taktvorzeichnung: ϕ), **B5–8, C1–3+C5** (Kopftitel: **B5–B8, C1, C3 allabreve, C2 Chorus** | *allabreve, C4 Chorus*¹); **B9, E** als Vergleichsquellen

- 5 Bc **A1** = Basso seguente
 10 S, VI I/II Artikulationsbogen nur in **B5**
 24 S, VI I/II Artikulationsbogen nur in **C1**
 29 T, Va II Artikulationsbogen nur in **C3**
 32 S, T,
 VI I/II, Va II Artikulationsbogen nur in **C1** und **C3**
 34 Bc **A1:** 1. Zeichen *f* mit Bezifferung $\frac{3}{2}$; Edition passt Tonhöhe und Bezifferung an Singstimmen **C1–3+C5** an; Vergleichsquellen **B9: f, E: g** (jeweils ohne Bezifferung)
 37 S, A, T, B,
 VI I/II, Va I/II Artikulationsbogen nur in **C1–3**
 38 S, A keine Fermate in **C1** und **C2**

19c. *Und schlugen ihm das Haupt mit dem Rohr*

A1 (+O) (Kopftitel: *Rec.*), **C3** (Kopftitel: *Rec.*)

- 16 T **B3:** letztes Zeichen *d*¹; Edition nach **A1** (O)

20. *O süßes Kreuz, o Baum des Lebens*

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*, Taktvorzeichnung: $\mathfrak{3}$), **B5–8, C5** (Kopftitel: **B5 Aria poco allegro, B6, B7 Aria. poco allegro., B8 Aria. l poco allegro., C5 Violini l poc' allegro.**); **B4, E, F, G** als Vergleichsquellen

- 36–43 B **E:** Textierung „(und Gosens Zwiebel) nie sehn an“ [Gosen ist ein Landstrich in Ägypten; beide Formulierungen beziehen sich auf das israelitische Exil in einem an Nahrung reichen Land, von dem aus sie von Moses in die karge Wüste geführt wurden]
 48 VI I **B5:** letztes Zeichen *g*² (Konjektur; vgl. T. 6)
 50 VI I **B5:** letztes Zeichen *es*² (Konjektur; vgl. T. 8)

21. *Und sie brachten ihn an die Stätte Golgatha*

A1 (+O), **C3**

- 5 T **A1** (O): 6.+7. Zeichen *d*¹

22. *Eilt, ihr angefochtenen Seelen* [von G. F. Händel]

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **D** (Kopftitel: *Aria* | *Andante.*); **I, J, K** als Vergleichsquellen
 S, A, T, B werden in **D** jeweils als „Gläubige Seele“ bezeichnet, Sopran solo als „Tochter Zion“

- 3 Bc **D:** 6. Zeichen *c*
 4 Bc **A1:** 2. Zeichen *es*; Edition folgt **D**
 6 VI I/II **D:** Punkt fehlt hinter 1. Zeichen
 8 S solo **D:** Textierung „angefochtne (Seelen)“
 10 V I/II **D:** Punkt fehlt hinter letztem Zeichen
 12 Bc **D:** 2. Zeichen *B*
 15 VI I/II **D:** 11. Zeichen als *f* zu interpretieren, weil nicht erneut *z* eingefügt
 19 VI I/II **D:** letzten beiden Zeichen *a*¹ *g*¹ (oder *f*¹); Edition folgt der Bezifferung in **A1** und Vergleichsquellen **I, J**
 22 T **D:** 4. Zeichen *d*¹ (Konjektur aufgrund Bezifferung)
 23 Bc **D:** hinter 4. Zeichen fehlt Punkt
 24 VI I/II **D:** hinter 6. Zeichen fehlt Punkt
 27 VI I/II **D:** 7. Zeichen *d*¹, letztes Zeichen *a*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 14 + 18)
 29/30 alle **A1, D:** 6 Achtschläge weniger Pause als Vergleichsquellen **I, J**, und **K**; Schlusseinsatz der Stimme Sopran solo „nach Golgatha“ in Vergleichsquellen (nach Generalpause) erst in T. 30:



- 30 S solo **D:** Textunterlegung der 2.–3. Silbe mehrdeutig (2. Silbe „-ga-“ auch unter 2. Zeichen möglich)
 30 VI I/II **D:** vorletztes Zeichen *b*¹; Edition folgt Vergleichsquellen **I, J** (vgl. auch T. 1, 17, 21 u.ö.)
 32 VI I/II **D, J:** 8. Zeichen *d*² (Konjektur aufgrund Analogie zu Zählzeit 3–4)
 34 VI I/II, Bc **D:** punktierte Schlusspause fehlt (wegen Taktverschiebung ab T. 29/30; s.o.)
 34 Bc **A1:** Fermate über 1. Zeichen

23. *Und da sie ihn gekreuziget hatten*

A1 (+O), **C3**

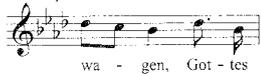
¹ Ab hier in **C4** keine weiteren Sätze eingetragen (Vermerk: *Cetera taceas.*)

24. Hier erstarrt mein Herz und Blut [von G. F. Händel]

A1 (-O) (Kopftitel: *adagio* | *Aria*), **D** (Kopftitel: *Aria der Gläubigen Seele* | *Adagio e staccato*); **I, J, K** als Vergleichsquellen
D steht wie alle anderen Quellen der *Brockes-Passion* in e-Moll. Alle Stimmen außer Bc wurden daher in der Edition nach f-Moll transponiert, um sie an **A1** anzupassen.

Keine Akkoladenbeschriftung in **D**; Schlüsselung der drei obersten Stimmen: Violin-, Violin-, Bratschenschlüssel, die Besetzung der beiden hohen Instrumentalstimmen ist daher nicht gesichert; Vergleichsquellen: **I** *Arioso* (...) 2 *Violin, Viola, Cembalo* (...); **J** *Aria* (...) *con tutti Instrumenti* (...); **K** keine Akkoladenbeschriftung.

- 6 Va **D**: 4. Zeichen *f*¹ (original, d. h. untransponiert: *e*¹); Edition nach Vergleichsquellen **I, J**
 13 Va **D**: 5. Zeichen *des*¹ (= original *c*¹); Konjekture, vgl. T. 2
 15 VI I **D**: 4. Zeichen ohne Akzidens (= original *fis*², transponiert *g*²); Edition gleicht an Sopran an
 15 Va **D**: 1. Zeichen ohne Akzidens (= original *fis*, transponiert *g*); Edition gleicht an Bezifferung an
 15 Bc **D**: 1. Zeichen Viertel (fehlt Punkt)
 16 S **D**: Rhythmus:



- (so auch **I** und **J**); Edition passt an VI I an
 19 Bc **A1**: Rhythmus: Viertel, punktierte Viertel, Sechzehntelpause, Sechzehntel (Konjekture)
 20 S, VI I **D**: 3. Zeichen *as*¹ (original *g*¹), Kopist wiederholt fälschlicherweise T. 19, 4.–6. Zeichen; Edition folgt Vergleichsquellen **I** und **J**
 20 Bc **D**: letztes Zeichen *d* (original *cis*); Konjekture aufgrund chromatischer Linie
 24 S **D**: Textierung abweichend:



- (so auch **J**); Edition nach Vergleichsquelle **I**
 27 Bc **A1, D**: 1.+2. Zeichen punktierte Viertel; Edition gleicht an VI I, VI II und Va an (vgl. T. 3)

25a. Und es war oben über ihn geschrieben

A1 (+O), **C3** (Kopftitel: *Recit.*); **B9, C6** als Vergleichsquellen

- 6 T **A1** (O): 2. Zeichen *es*¹
 7 T **A1** (O): 2. Zeichen *g*
 10 T **C3**: 4. Zeichen *h*; Edition nach **A1** (s. auch Bezifferung)
 12 Bc **A1**: 6.–8. Zeichen Oktave höher (Hinweis auf transponierte Orgelstimme als (in)direkte Vorlage); die Edition macht eine mit Rücksicht auf die im Chorton gestimmte Orgel [kein Kontra-B] vorgenommene Transposition rückgängig; vgl. Nr. 1, T. 13 und Nr. 18, T. 18

25b. Pfui dich! Wie fein zerbrichst du den Tempel

A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus.*), **B5–8, C1–3+C5** (Kopftitel: **C1, C3** *Chorus, C2, C5* *Chort*)

- 14 Bc **A1**: 5.+6. Zeichen Viertelnote; Edition gleicht an Oberstimmen an

25c. Desselbengleichen die Hohenpriester

A1 (+O) (Kopftitel: *Recit*), **C3** (Kopftitel: *Rec.*)

- 2 T **A1** (O): letzte 3 Zeichen *c*¹ *d*¹ *e*¹

25d. Er hat andern geholfen

A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus.*), **B5–8, C1–3+C5** (Kopftitel: **B5, B7, B8, C1, C2** *Chort.*, **B6, C3, C5** *Chorus.*)

- 22 VI II **B6**: letztes Zeichen *d*²; Edition gleicht an Sopran an
 27 B, Bc **A1**: mit Schlussfermate

25e. Und die mit ihm gekreuziget waren

A1 (+O), **C3** (Kopftitel: *Rec*)

- 7 T, Bc **B, C**: Fortsetzung des Recitativs „Und um die neunte Stunde“ auf Zählzeit 2

26. Was Wunder, dass der Sonnen Pracht [von G. F. Händel]

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **A2, D** (Kopftitel: *Aria con Violini et Bassoni*)
 Abweichungen in der Setzung von Artikulationsbögen zwischen **A2** und **D** nicht einzeln nachgewiesen. Bögen und Triller aus **A2** [nur Stimme Fg I vorhanden] wurden in Fg II und VI I entsprechend Fg I ergänzt.

- 1–5 Bc **D**: kein „tasto solo“-Vermerk
 15 VI I **D**: letztes Zeichen *a*¹ mit Bogen von *c*² (Konjekture zur Vermeidung einer Oktavparallele mit Bc)
 16 Bc **D**: letztes Zeichen *c*
 19 Fg I **D**: kein *tr*
 21 Fg I **A2**: Dynamik *p* erst zu Beginn von T. 23
 22 Fg I **A2**: Viertel *F*, Achtelpause; Edition gleicht an Fg II an
 29 Bc **A1**: 3 Achtel *c*; Edition folgt **D** und gleicht an S, VI II an
 31 Fg II **D**: letztes Zeichen *a* (Konjekture)
 33 Fg I **A2**: punktierte Viertelnote; Edition gleicht an Fg II an
 47 Fg I **D**: 3. Zeichen *e*
 49 VI I **D**: 2. Zeichen *f*¹; Edition gleicht an Fg I an
 51 Fg I **A2**: Dynamik *p* schon auf der letzten Zählzeit in T. 49
 52 VI I **D**: 2. Zeichen *g*²; Edition gleicht an Fg I an
 60 Fg II **D**: letztes Zeichen *e*; Edition gleicht an VI II an
 77 VI II **D**: letztes Zeichen *d*² (Konjekture)
 85 Bc **A1**: punktierte Viertel; Edition nach **D** (vgl. T. 40, 63 u. ö.)

27a. Und um die neunte Stunde

A1 (+O) (Kopftitel: *Recit.*), **C3**

- 1 T **A1** (O): rhythmische Abweichungen (repetierende Achtel zu punktierte Viertel zusammengefasst)

27b. Eli, Eli lama asabthani

A1 (-O) (Kopftitel: *Eli. Eli*), **B5–8** (Kopftitel: *adagio*), **C5**

- 3 Va II **B8**: 4. Zeichen *a* (Konjekture)

27c. Das ist verdolmetschet

A1 (+O) (Kopftitel: *Recit.*), **C3, B3** als Vergleichsquelle

- 8 T **B3, C3**: 1.–2. Zeichen: Viertel *b*; Edition nach **A1** (O)
 9 T, Bc **A1**: Halbe Note, Halbe Pause (auch Orientierungssystem); Edition nach **C3**

27d. Siehe, er ruft den Elias

A1 (-O) (Kopftitel: *Chorus*; 2b-Vorzeichnung), **B5–8, C1–3+C5** (Kopftitel: **B5, B7** *Chorus, B6, B8, C1–3+C5* *Chort*)

27e. Da lief einer und füllet einen Schwamm mit Essig

A1 (+O) (Kopftitel: *Recit.*), **C2, C3** (Kopftitel: *Rec*); **B3** als Vergleichsquelle **B, C** ohne b-Vorzeichnung

- 2 T **A1** (O): rhythmisch abweichend (2 repetierende Sechzehntel zu einer Achtel zusammengefasst)
 4 T **B3, C3**: 5.–6. Zeichen: Viertelnote; Edition nach **A1** (O)
 5 A **C2**: 4. Zeichen *a*; Edition gleich an **A1** (O) an
 6 Bc **A1**: 2. Note als zwei Viertelnoten (wegen Zeilenwechsel), jedoch ohne Haltebogen

28. Wenn ich einmal soll scheiden

A1 (-O) (Kopftitel: *Choral. 2 mahl.*), **C2** (Kopftitel: *Choral*)

Die Bc-Stimme ist in **A1** komplett im Altschlüssel notiert; die Edition teilt je nach Stimmlage auf in Bass- und Violinschlüssel.

29a. Seht, Menschenkinder, seht

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria. | adagio.*), **B5–6, C1** (Kopftitel: **B5** *adagio. | Aria., B6* *Aria Adagio., C1* *Aria*); **B9** als Vergleichsquelle

Während die zweite Strophe der Arie (Nr. 29b mit Tenor- statt Sopran-solo) für die Weimarer und frühe Leipziger Aufführung gesichert ist, fehlt in **A1** ein diesbezüglicher Hinweis auf eine zweimalige Ausführung wie er in **A1** zu Nr. 28 vorhanden ist (und in **B9**). Es ist folglich von einer alternativen Ausführung von Strophe 1 oder Strophe 2 auszugehen.

- 1ff. Bc Die „tasto solo“-Einträge in **A1** deuten an, dass das Pasticcio mit „doppeltem Accompagne-

		ment", also Cembalo plus Orgel, ausgeführt wurde (s. o. S. 113).
2, 7f.	Bc	keine „tasto solo“-Einträge in B9
4	Bc	A1 : 8.+9. Zeichen punktierte Viertelnote; Edition gleicht an VI I/II an
9	Bc	A1 : 5. Zeichen <i>d</i> (Bezifferung bezieht sich auf <i>B</i>); Edition nach Vergleichsquelle B9
10	Bc	A1 : 7.+8. Zeichen punktierte Viertelnote; Edition gleicht an <i>S</i> an

29b. *Der Fürst der Welt erleicht*

A1 (s. o. Nr. 29a), **B5–6**, **C3** (Kopftitel: **B5** *Aria. adagio*, **B6** *adagio*. | *Aria.*, **C3** *Aria*); **B9** als Vergleichsquelle (hier nicht extra notiert, sondern mit *due volta* gekennzeichnet)

s. Bemerkungen zu Nr. 29a.

30. *Sinfonia*

A1 (-O) (Kopftitel: *Sinfonia* | *adagio.*), **B5–7** (Kopftitel: **B5**, **B7** *adagio assai* | *Sinfonia*, **B6** *Adagio assai.* | *Sinfonia*); **B9** als Vergleichsquelle
Nicht in **B8** eingetragen (dort: *Sinfonia* | *tacet*)

2	Bc	A1 : 5. Zeichen <i>as</i> , Bezifferung richtig (Konjektur)
11	VI I	B5 : 2.–3. Zeichen <i>es</i> ² <i>e</i> ² ; Edition passt an Bezifferung in A1 an
14	VI II	B6 : 3.–4. Zeichen <i>es</i> ¹ <i>e</i> ¹ ; Edition passt an Bezifferung in A1 an
18	Va I	B7 : 6. Zeichen <i>h</i> ; Edition passt an Bezifferung in A1 an

31. *Und der Fürhang im Tempel zerriss*

A1 (+O) (Kopftitel: *Recit.*), **C2**, **C3** (Kopftitel **C3**: *Rec.*); **B3** als Vergleichsquelle

3	T	B3 , C3 : 1. Zeichen Achtel und Sechzehntelpause; Edition nach A1 (O)
7	T	B3 , C3 : 8. Zeichen: Sechzehntel, Sechzehntelpause; Edition nach A1 (O)
9	A	A1 (O): 1.–4. Zeichen Rhythmus abweichend: punktierte Achtel, Sechzehntel, 2 Achtel
9	alle	B , C : Fortsetzung des Rezitativs „Und es waren auch Weiber da“ am Taktende

32. *Wie kömmt's, dass, da der Himmel weint* [von G. F. Händel]

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria*), **D** (Kopftitel: *Aria* | *Allegro*); **I**, **J** als Vergleichsquellen
Keine Akkoladenbeschriftung in **D**

7	Bc	D : 2. Zeichen <i>g</i>
12	Bc	A1 : Rhythmus 2.–3. Zeichen Sechzehntelpause, Sechzehntel (Taktwert dadurch nicht vollständig); Edition gleicht an Basso an
12	B	D : Rhythmus 6.–7. Zeichen 2 Achtel; Edition gleicht an Bc in D und A1 an
13	Bc	A1 : 1.–3. Zeichen punktierte Viertel, Sechzehntelpause, Sechzehntel; Edition gleicht an Rhythmus von B an
13	B	D : 6.–7. Zeichen 2 Achtel; Edition gleicht an T. 12 an
13	Bc	A1 , D : 6.–7. Zeichen 2 Achtel; Edition gleicht an T. 12 an
17	VI I	D : 6. Zeichen <i>d</i> ¹ (Konjektur)
19	B	D : 6.–7. Zeichen 2 Achtel; Edition gleicht an Rhythmus in A1 an
23	VI II	D : 1. Zeichen <i>as</i> ¹ (Konjektur)
25	VI I/II	D : Rhythmus 3. Zeichen Achtel
27–29	VI I/II	D : jeweils 1.–2. Zeichen Achtelpause Achtel; Edition gleicht an Parallelstelle T. 24 sowie an Rhythmus in A1 an
26–30	Bc	D : Takte versehentlich nicht eingetragen
39	Bc	A1 : 1. Zeichen <i>c</i> mit Bezifferung ⁷ ; Edition nach D , daher Korrektur der Bezifferung nötig
47	Bc	A1 : 3.+4. Zeichen Achtelpause, Sechzehntelpause und Sechzehntel; Edition gleicht an VI I/II und Parallelstellen an
48	Bc	D : 1. Zeichen <i>b</i> , 5. Zeichen <i>a</i>
55	VI II	D : 4. Zeichen <i>b</i> ; Edition passt an Bezifferung in A1 an
59	VI I	D : 1.–3. Zeichen punktiert Viertel, Sechzehntelpause, Sechzehntel; Edition passt an Parallelstellen an

59	VI II, Bc	D , A1 : 1.–3. Zeichen Viertel, Achtelpause, Sechzehntelpause, Sechzehntel; Edition passt an Parallelstellen an
59	Bc	D : 6. Zeichen <i>b</i>

33. *Und es waren auch Weiber da*

A1 (+O) (Kopftitel: *Recit.*), **C3**; **B3** als Vergleichsquelle

16	T	A1 (O): letztes Zeichen Achtel <i>d</i>
17, 24–25	T	A1 (O): rhythmisch z. T. abweichend (repetierende Noten zusammengefasst)
26	T	B3 , C3 : 1. Zeichen Achtelnote, Sechzehntelpause; Edition nach A1 (O)
30	T	A1 (O): rhythmisch abweichend (2 repetierende Achtel in einer Viertel zusammengefasst)

34. *Dein Jesus hat das Haupt geneiget*

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria* | *Aria adagio*), **B5–8**, **C2** (Kopftitel: **B5**, **B7** *Aria*. | *adagio*, **B6** *adagio*. | *Aria Alto Solo.*, **B8** *Aria*. | *Adagio.*, **C2** *Aria* | *adagio*) z. T. ungenaue Bogensetzung in **B5–8**

5	Bc	A1 : 4.+8. Zeichen: <i>c</i> (vgl. Bemerkungen zu Nr. 25a, T. 12)
9	VI I	B5 : letztes Zeichen <i>a</i> ¹ (Konjektur; vgl. Antizipationen in T. 6, 10, 20 u.ö.)
18	Va II	B8 : 7.–8. Note <i>d b</i> ; Edition gleicht an Bezifferung in A1 an

35. *Und er kaufte ein Leinwand*

A1 (+O) (Kopftitel: *Recit.*), **C3** (Kopftitel: *Rec.*)

2	T	A1 (O): 6. Zeichen <i>c</i>
5	T	A1 (O): 6.+7. Zeichen <i>d e</i>
12	T	A1 (O): kein <i>,</i> vor 1. Zeichen

36. *Wisch ab der Tränen scharfe Lauge* [von G. F. Händel]

A1 (-O) (Kopftitel: *Aria.*), **D** (Kopftitel: *Aria con Oboe e Violin*: | *Larghetto*); **I**, **J**, **K** als Vergleichsquellen

Die Mitwirkung von Ob II ist nicht gesichert. Die Stimme wird in **D** nicht ausdrücklich erwähnt, nur der Hinweis in Ob I, T. 10 („solo“) weist auf vorhergehende mögliche Mehrfachbesetzung der Stimme hin (Akkoladenbeschriftung: *Viol: 1 | Viol 2*. | *Hautb. 1.*; Besetzungsangaben in Vergleichsquellen wie folgt: **I**: *Aria Hautb. 1 & 2*. | *2 Violin e Cembalo.*; **J**: *Aria con VV. et Oboe.*, aber Akkoladenbeschriftung *Violino 1*. | *Hautb. 1 | Violin et Hautb. 2*; **K**: Akkoladenbeschriftung: *Violino 1*. | *Violino 2 | Hautb: 1 | Hautb 2*)

In **J**, der **D** (von ihren Lesarten her) am nächsten stehenden Quelle, geht also die Ob II *colla parte* mit VI II [fälschlicherweise auch im piano-Abschnitt T. 26ff., der unter den Tonumfang der Oboe reicht, also teilweise unspielbar ist], in **I** teilen sich Ob II und VI II ebenfalls ein System (kein *Tacet* der Ob II in den genannten piano-Abschnitten), während **K** für jedes Instrument ein eigenes System hat, und in den piano-Abschnitten die Ob II pausiert. Da **D** ansonsten die meiste Übereinstimmung mit **J** aufweist, wird in dieser Arie den Lesarten von **J** Vorrang eingeräumt. Dynamische Ergänzungen gehen ebenfalls auf Quelle **J** zurück.

2	VI II	D : kein Akzidens vor 4. Zeichen
2	Bc	D : 6.–7. Zeichen 2 Achtel
6	Ob I	D : 3.–4. Zeichen 2 Achtel; Edition gleicht an VI I an
12–23	VI I	D : CPEB (Altersschrift) trägt hier eine freie Gegenstimme zur unisono geführten Solostimme ein:



Die ursprünglich vorhandenen Pausen sind rasiert; ob eine Aufführung in Hamburg unter CPEB stattfand, ist nicht bekannt.²

² Abgedruckt als zusätzliche Stimme eines unbekanntes Schreibers (in Kleinstich) in HHA I/7, S. 157f.

25	Bc	A1: Dynamik <i>f</i> fehlt
36	S	D: Textunterlegung ab 4. Zeichen nicht gesichert, Silbenbogen in Edition ergänzt
39, 40	Bc	D: jeweils 3.–4. Zeichen 2 Achtel
42	VI I	Der Bezifferung 9 8 aus A1 gemäß müsste 2. Zeichen in VI I a ² sein (D und Vergleichsquellen J+K haben aber b ²)
43	Ob I	D: 3.–5. Zeichen 3 Achtel, letztes Zeichen e ⁷ ; Edition passt rhythmisch und melodisch an S an (Vergleichsquellen hier uneinig)
45	Ob I	D: Rhythmus 1.–2. Zeichen punktierte Achtel, Sechzehntel (triolisch); Edition passt an S an (so auch Vergleichsquellen i, J)
49	Bc	D: 1.–2. Zeichen 2 Achtel
49–50	S	D: nicht textiert
52	VI II	D: 1.–2. Zeichen 2 Achtel; Edition gleicht an T. 3 an
53	VI II	D: letztes Zeichen a ⁷ ; Edition gleicht an T. 4 an
54	Ob I	D: 4. Zeichen a ⁷ ; Edition gleicht an VI I an
54	VI II	D: 4. Zeichen d ⁷ ; Edition gleicht an T. 5 an
67–72	Ob II	Stimme in Vergleichsquelle J nicht vorhanden (in I, K vorhanden)
71f.	Bc	A1: Bogen über Taktgrenze hinweg (c–d)

37. *O selig ist zu dieser Frist*

A1 (-O) (Kopftitel: *Choral | Allabreve*), B5–8, C1–3+C5 (Kopftitel: B5 *allabreve | O seelig ist t Versus. 7*, B7 *allabreve*, B6, B8 *allabreve.*, C1–3+C5 *allabreve*)

49 Bc A1: mit Terz *b* zusätzlich

38. *O Jesu du, mein Hülf und Ruh*

A1 (-O) (Kopftitel: *Choral | Vers 8*), B5–8, C1–3+C5

20 Bc A1: Dynamik *p* Nachtrag von JSB

39. *Amen*

A1 (-O) (Kopftitel: *presto Amen*), B5–8, C1–3+C5 (Kopftitel: B5 *presto | amen.*, B6, B7, B8 *Presto. | Amen.*, C2, C3, C5 *presto*)

Die Reihe „Musikalische Denkmäler“ der Edition Bach-Archiv Leipzig bietet Werke aus Johann Sebastian Bachs Notenbibliothek oder aus seinem unmittelbaren Umfeld in Ausgaben für Wissenschaft und Praxis.

The “Musical Monuments” series of the Edition Bach-Archiv Leipzig presents works from Johann Sebastian Bach’s music library or from his immediate environment in scholarly editions for performance.

Bisher erschienen: / Also available:

Bd. 1 / Vol. 1
Giovanni Pierluigi da Palestrina
Messen und Einzelsätze
aus dem „Missarum liber primus“ (Rom 1591)
eingesetzt von Johann Sebastian Bach
(hrsg. von Barbara Wiermann)
Carus 35.501