



GEORG PHILIPP TELEMANN

# MUSIKALISCHE WERKE

Herausgegeben vom  
Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften,  
Abteilung Musikwissenschaft,  
der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg  
und vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung  
der Landeshauptstadt Magdeburg



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA  
2025

BAND LXXVII

# GEORG PHILIPP TELEMANN

MATTHÄUSPASSION 1758

„Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken“

TVWV 5:43

Herausgegeben von  
Hans-Peter Glimpf und Wolfgang Hirschmann



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA  
BA07820-01

Die Reihe  
*Georg Philipp Telemann. Musikalische Werke*  
ist seit 2011 ein Kooperationsprojekt zwischen der  
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg  
und der Landeshauptstadt Magdeburg.

Die Editionsarbeiten werden gefördert mit Mitteln des  
Ministeriums für Wissenschaft, Energie, Klimaschutz und Umwelt des Landes Sachsen-Anhalt.

**Editionsleitung**

Wolfgang Hirschmann, Carsten Lange

**Editionsbeirat**

Jürgen Neubacher, Brit Reipsch, Walter Werbeck, Steven Zohn

**Continuo-Aussetzung**

Hans-Peter Glimpf

© 2025 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG  
Heinrich-Schütz-Allee 35–37, 34131 Kassel, [info@baerenreiter.com](mailto:info@baerenreiter.com)

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. /

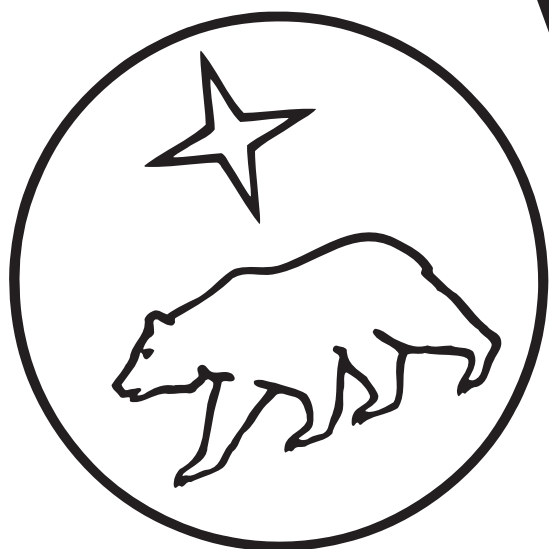
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Printed in Germany

ISMN 979-0-006-57712-5

# INHALT

Zur Ausgabe .....	VII	19. Chor: <i>Weissage uns, Christe</i> (Chor der Kriegsknechte)	54
Notes on the edition .....	VIII	20. <i>Petrus aber saß draußen</i> (Evangelist, 1. Magd, Petrus, 2. Magd) .....	56
Vorwort .....	X	21. Chor: <i>Wahrlich, du bist auch einer von denen</i> (Chor)	58
Preface .....	XX	22. <i>Da hub er an, sich zu verfluchen</i> (Evangelist, Petrus)	59
Kritischer Bericht .....	XXX	23. Arie: <i>Du kennst ihn nicht?</i> (Alt) .....	60
Verzeichnis der Abkürzungen .....	XLIV	24. Choral: <i>Laß mich kein' Lust noch Furcht von dir</i> (Chor)	63
Abbildung des Textdrucks Hamburg 1758 .....	XLV	25. <i>Und alsobald krähete der Hahn</i> (Evangelist, Judas) ...	65
<b>Abbildungen aus den musikalischen Quellen</b>		26. Chor: <i>Was gehet uns das an?</i> (Chor der Hohenpriester) .....	67
Quelle A, Stimmensatz, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. <i>Mus. ms. 21708</i> , Evangelist, Bl. 2 <sup>r</sup> .....	LI	27. <i>Und er warf die Silberlinge</i> (Evangelist) .....	69
Quelle A, Jesus, Bl. 9 <sup>r</sup> .....	LII	28. Chor: <i>Es taugt nicht</i> (Chor der Hohenpriester) .....	69
Quelle A, <i>Arien-Stimme</i> , Bl. 20 <sup>f</sup> .....	LIII	29. <i>Sie hielten aber einen Rat</i> (Evangelist, Pilatus, Jesus)	71
Quelle C, Material zur Bearbeitung der Passion durch Georg Michael Telemann, Staatsbibliothek zu Berlin, Sign. <i>Mus. ms. 21708</i> , Discant, Bl. 151 <sup>v</sup> ..	LIV	30. Arie: <i>Und ich will kein Bedrängnis leiden?</i> (Discant)	73
Quelle A, Discant, Bl. 25 <sup>r</sup> .....	LV	31. Choral: <i>So, wie er sie getragen</i> (Chor) .....	82
Quelle A, Violoncell (1), Bl. 69 <sup>r</sup> .....	LVI	32. <i>Da sprach Pilatus zu ihm</i> (Evangelist, Pilatus) .....	84
Quelle A, Hoboe, Bl. 94 <sup>r</sup> .....	LVII	33. Chor: <i>Barrabam</i> (Chor) .....	87
Quelle B: Partiturschrift, Staatsbibliothek zu Berlin, Sign. <i>Mus. ms. 21713</i> , Bl. 1 <sup>r</sup> .....	LVIII	34. <i>Pilatus sprach zu ihnen</i> (Evangelist, Pilatus) .....	88
Quelle B, Bl. 27 <sup>r</sup> .....	LIX	35. Chor: <i>Laß ihn kreuzigen</i> (Chor) .....	88
<b>Matthäuspassion 1758 „Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken“ TVVV 5:43</b>		36. <i>Der Landpfleger sagte</i> (Evangelist, Pilatus) .....	89
1. Choral: <i>Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken</i> (Chor) .....	3	37. Chor: <i>Laß ihn kreuzigen</i> (Chor) .....	90
2. Chor (Dictum): <i>Siehe umher, Jerusalem (Chor gläubiger Seelen)</i> .....	4	38. Accompagnement: <i>Du Ton der Wut</i> (Baß) .....	91
3. <i>Da kam Jesus mit ihnen</i> (Evangelist, Jesus) .....	7	39. Choral: <i>O du wunderbarer Rat</i> (Chor) .....	94
4. Choral: <i>Ob schon die Augen schlafen ein</i> (Chor) .....	9	40. <i>Da aber Pilatus sahe</i> (Evangelist, Pilatus) .....	96
5. <i>Zum andernmal ging er aber hin</i> (Evangelist, Jesus) ..	11	41. Chor: <i>Sein Blut komme über uns</i> (Chor) .....	97
6. Arie: <i>Steht auf, ihr Sünder, und wacht!</i> (Tenor) .....	13	42. Arie: <i>Ich seh ein Heer von Rächepfeilen</i> (Baß) .....	99
7. Choral: <i>Wach auf, o Mensch, vom Sündenschlaf</i> (Chor)	20	43. Choral: <i>Dein Blut komm über mich</i> (Chor) .....	107
8. <i>Und als er noch redete</i> (Evangelist, Judas, Jesus) ....	21	44. <i>Da gab er ihnen Barrabam los</i> (Evangelist) .....	109
9. Dictum: <i>Siehe, ich komme</i> (Jesus) .....	24	45. Chor: <i>Gegrüßet seist du, Judenkönig!</i> (Chor) .....	110
10. <i>Zu der Stunde sprach Jesus</i> (Evangelist, Jesus) .....	25	46. <i>Und speieten ihn an</i> (Evangelist) .....	112
11. Arie: <i>Genöß ich, Jesu, deine Freuden</i> (Discant) .....	26	47. Arie: <i>Sie zwingen ihn?</i> (Alt) .....	113
12. Choral: <i>Wenn ich in Christo sterbe</i> (Chor) .....	35	48. <i>Und da sie an die Stätte kamen</i> (Evangelist) .....	123
13. <i>Die aber Jesum gegriffen hatten</i> (Evangelist, Zwei falsche Zeugen, Hoherpriester, Jesus) .....	37	49. Choral: <i>Wenn ich dereinst soll treten ein</i> (Chor) .....	124
14. Arie: <i>Wenn einst der Fuß der Erde zittert</i> (Jesus) .....	41	50. <i>Und sie saßen allda</i> (Evangelist) .....	126
15. Choral: <i>O Jesu, hilf zur selben Zeit</i> (Chor) .....	50	51. Chor: <i>Der du den Tempel Gottes zerbrichst</i> (Chor) ...	127
16. <i>Da zerriß der Hohepriester seine Kleider (Evangelist, Hoherpriester)</i> .....	52	52. <i>Desgleichen auch die Hohenpriester</i> (Evangelist) .....	129
17. Chor: <i>Er ist des Todes schuldig</i> (Chor) .....	53	53. Chor: <i>Andern hat er geholfen</i> (Chor) .....	130
18. <i>Da speieten sie aus</i> (Evangelist) .....	54	54. <i>Desgleichen schmäheten ihn</i> (Evangelist, Jesus) .....	134
		55. Cavata: <i>Mein Gott! mein Gott! dein Sohn bin ich (Jesus)</i> .....	135
		56. <i>Etliche aber, die da stunden</i> (Evangelist) .....	139
		57. Chor: <i>Er rufet den Elias</i> (Chor) .....	140
		58. <i>Und bald lief einer unter ihnen</i> (Evangelist) .....	140
		59. Chor: <i>Halt! laß sehen</i> (Chor) .....	141
		60. <i>Und Jesus schrie abermal laut</i> (Evangelist) .....	141
		61. Schlußchor: <i>Die Erde donnert, Schlünde knallen</i> (Chor)	142
		62. Choral: <i>O hilf, Christe, Gottes Sohn</i> (Chor) .....	149
		<b>Anhang</b>	
		Fragment eines Chorsatzes in Quelle A .....	153



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

# ZUR AUSGABE

Die ersten Pläne für eine historisch-kritische Ausgabe der Werke Georg Philipp Telemanns gehen auf Initiativen Max Schneiders und Max Seifferts zurück, die als Begründer einer modernen Telemann-Forschung gelten können. Ihre Planungen nahmen aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg konkrete Form an: Im Jahr 1950 erschien der erste Band der nun als Auswahlausgabe konzipierten Reihe beim Bärenreiter-Verlag Kassel, der die Telemann-Ausgabe (TA) bis heute verlegerisch betreut.

Zunächst stand die TA unter der Schirmherrschaft der Gesellschaft für Musikforschung, in deren Auftrag sie auch herausgegeben wurde. Seit 1955 erfuhr das Projekt finanzielle, organisatorische und ideelle Unterstützung von der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Redaktion und Konzeption der Ausgabe lagen ab 1960 bei Martin Ruhnke.

Die deutsche Wiedervereinigung 1990 schuf die Voraussetzungen für eine Neuorientierung des Editionsprojekts. Die TA konnte nun in die von der Deutschen Akademie der Wissenschaften betreuten Editionsvorhaben aufgenommen werden. Zusammen mit Martin Ruhnke gab Wolf Hirschmann seit 1992 die Ausgabe in Verbindung mit der Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg heraus.

Rückzug Martin Ruhnkes als wissenschaftliche Leitungsgeschäftsführer, Wolfgang Hirschmann, Walter Werbeck und Steven Zohn übernahmen die Leitung der Ausgabe von der Akademie der Wissenschaften in Mainz, weiterhin in enger Zusammenarbeit mit der Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg. Die operative Arbeit lag seit

der Neuorientierung der TA durch die Akademie der Wissenschaften im Jahr 2001. Ein neues Finanzierungsmodell gefunden, das die Fortsetzung der Ausgabe von 2011 an bis mindestens ins Jahr 2030 ermöglicht. Sie ist nun als Kooperationsprojekt zwischen der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und der Landeshauptstadt Magdeburg angelegt und wird aus Mitteln des Ministeriums für Wissenschaft, Energie, Klimaschutz und Umwelt des Landes Sachsen-Anhalt, Magdeburg, gefördert. Die Redaktion wird personell und finanziell von der Landeshauptstadt Magdeburg getragen. Als Herausgeber fungieren das Institut für Musik, Medien- und Sprechwissenschaften (Abteilung Musikwissenschaft) der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und das Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung der Landeshauptstadt Magdeburg. Die Editionsleitung der TA liegt bei Wolfgang Hirschmann und Carsten Lange; einem neu ge-

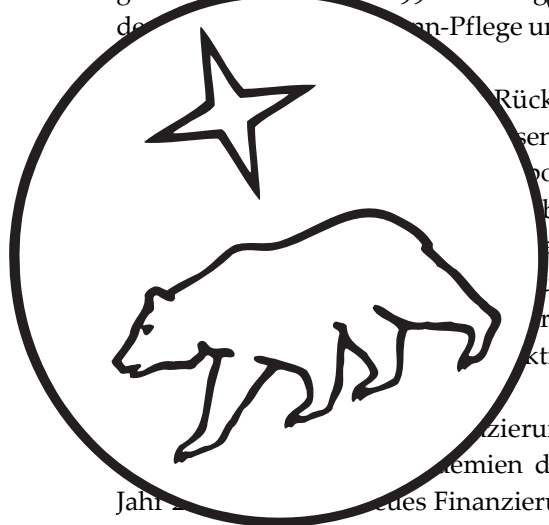
schaffenen Editionsbeirat gehören Jürgen Neubacher, Brit Reipsch, Walter Werbeck und Steven Zohn an. Verantwortliche Redakteurin ist weiterhin Ute Poetzsch.

Ziel der Telemann-Ausgabe war und ist es, aus der bis heute schwer überschaubaren Fülle des Telemannschen Œuvres wichtige und für sein Schaffen charakteristische Werke in wissenschaftlichen Editionen vorzulegen. Dabei sind repräsentative Werkgruppen und Schaffensphasen Telemanns in angemessener Breite zu berücksichtigen.

Während Telemanns Instrumentalmusik inzwischen fast vollständig zugänglich ist (freilich nicht immer in wissenschaftlichen Ausgaben), klaffen bei den Vokalwerken nach wie vor große Editionslücken. Daher haben die Herausgeber der TA von Beginn an und verstärkt nach 1992 die Vokalwerke in den Mittelpunkt gerückt, geistliche und weltliche Festmusiken, Passionen und Passionsoratorien, die Kirchenmusik, die geistliche Kammermusik des Spätwerks und vor allem das Opernschaffen.

Die neuen Bände sind auf Telemanns Kirchenstücke in Jahrgängen und damit auf das maßgebliche Repertoire der evangelischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts konzentriert. Die Bandfolge schließt sich an bereits vorliegende Editionen an: *Die Harmonischen Gottesdienste* (Bd. 2 bis 5), frühe Kirchenmusiken (Bd. 3), Segmente aus *Geistliches Singen und Spielen* (Bd. 3) und dem *Französischen Jahrgang* (Bd. 40) und aus einem Jahrgang nach Texten von Gottfried Berndt (Bd. 48). Ziel ist es, eine repräsentative Auswahl von Telemanns Propriumsmusiken vorzulegen und dadurch das Panorama dieser Werkgruppe erheblich zu erweitern: Erscheinen werden Bände mit Segmenten aus handschriftlich überlieferten Jahrgängen der 1710er bis 1730er Jahre, außerdem Auswahlbände mit Oratorien aus dem *Zellischen Jahrgang* sowie mit Kirchenmusiken nach Choralvorlagen und aus dem Bereich von Telemanns Spätwerk. Telemanns maßstabsetzender Jahrgang *Geistliches Singen und Spielen* (Eisenach 1710/11, Frankfurt 1717/18) wird vollständig ediert. Von den gedruckten Jahrgängen werden der Arienjahrgang von 1727 vollständig und das *Musicalische Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* (1743/44) in einer Auswahl vorgelegt. Weitere geplante Bände umfassen das Liedschaffen und die späte Instrumentalmusik, andere dienen der Ergänzung und Komplettierung bereits in der TA edierter Werkgruppen (liturgische Passionen, Passionsoratorien, Kammermusik, Gelegenheitsmusiken, vokales Spätwerk).

In drei Supplementbänden der TA erstellte Martin Ruhnke 1984–1999 ein thematisch-systematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke Telemanns (Telemann-Werkverzeichnis = TWV, Werkgruppen 30–55). Das ursprünglich



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

until at least 2030. The TA is now organized as a joint project of Martin Luther University in Halle-Wittenberg and the City of Magdeburg and receives support from the resources of the Saxony-Anhalt Ministry for Science, Energy, Climate Protection and Environment. Both the staff and the funding of the editorial office are borne by the City of Magdeburg. The Institute of Music, Media and Communication (Musicology Department) of Martin Luther University in Halle-Wittenberg, and the Telemann Center in Magdeburg function as governing institutions. The General Editors are Wolfgang Hirschmann and Carsten Lange; a newly created Board of Editorial Advisers consists of Jürgen Neubacher, Brit Reipsch, Walter Werbeck, and Steven Zohn. The managing editor continues to be Ute Poetzsch.

The TA's goal has always been to present scholarly editions of important and characteristic works from Telemann's vast and still hard-to-assess oeuvre, with proper scope devoted to representative groups of works and periods from his artistic career.

By now Telemann's instrumental music has become almost completely accessible, though not always in scholarly editions. In contrast, large gaps remain in the publication of his vocal works. For this reason, and since its inception, and increasingly since 1999, the TA editors have focused on the vocal music: sacred and secular festive compositions, Passion oratorios, church music, and especially the operas. The TA concentrates on Telemann's vocal pieces, and hence on the first half of his musical career. The first half of the TA consists of volumes that have already been published: *Gottesdienst* (vols. 2–5), *Zellischer Jahrgang* (vols. 6–8), and excerpts from *Die Franzosen in Jena* (vols. 9–11). The *Zellischer Jahrgang* consists of poems by Gottfried Keller, and the *Die Franzosen in Jena* offers a representative selection of the Proper, thereby considering the diversity of this group of works. The volumes include segments from cantata cycles dating from the 1710s to the 1730s and surviving in manuscript, as well as selected oratorios from the *Zellischer Jahrgang*, church pieces based on chorales, and works from Telemann's late period. Telemann's exemplary cycle *Geistliches Singen und Spielen* (Eisenach, 1710–11; Frankfurt, 1717–18) will be edited in its entirety. Of the printed annual cycles, the aria cycle of 1727 will be published completely and the *Musicalisches Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn* (1743–44) in excerpt. Further volumes are planned for Telemann's song output and his late instrumental music; others will serve to

augment and complete bodies of music already published in the *Telemann-Ausgabe*, including his liturgical Passions, Passion oratorios, chamber music, occasional pieces and late vocal music.

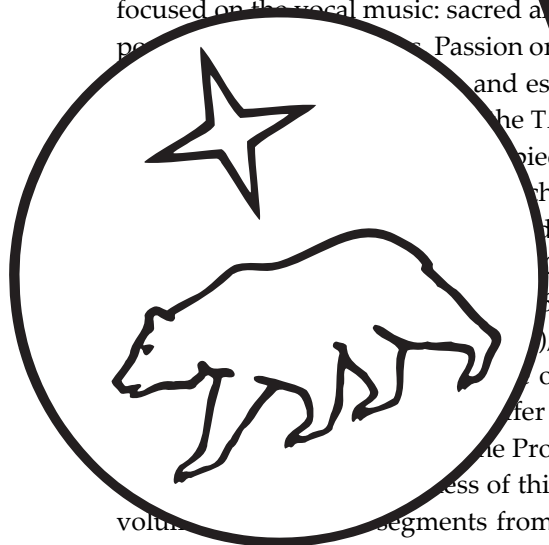
From 1984 to 1999, Martin Ruhnke compiled a thematic catalogue of Telemann's instrumental music in three supplementary volumes of the TA: the *Telemann-Werk-Verzeichnis* (TWV, work groups 30–55). Werner Menke's catalogue of the vocal works (work groups 1–25), originally planned as a complement to the TWV, was published separately in 1982–83 as the *Telemann-Vokalwerke-Verzeichnis* (TVWV).

The TA's editorial guidelines were most recently summarized on pages 337 to 350 of *Editionsrichtlinien Musik*, edited by Bernhard R. Appel and Joachim Veit (Kassel et al., 2000). The aim of the TA is to produce authentic musical texts on the basis of these guidelines. It presents a musical text in judiciously modernized form that comes as close as possible to the intentions of the composer, thereby providing a reliable foundation not only for the scholarly study of Telemann's works, but also for their stylistically informed performance. All surviving and accessible sources have been consulted for each work. The description and evaluation of these sources appears in the Critical Commentary, which also contains notes on editorial problems and decisions. A preface provides information on the group of works represented in the volume, summarizing the history of their genesis and reception and, in some cases, indicating points of relevance to their performance.

The layout of the scores generally follows the practice adopted by Telemann and his age. Modern clefs are employed for the vocal parts, and accidentals are treated in accordance with modern usage. Some of Telemann's idiosyncrasies, such as his use of German terms for dynamics, instrumentation, tempo, and expression from 1733 on, have been retained. Additions from the volume's editor have been identified as such, with italics for letters and digits, broken lines for slurs, and small type for dynamic marks, trills, accidentals, and articulation strokes.

The words of the vocal pieces are presented in a lightly modernized style (using German orthography prior to the 1996 reform) while retaining old phonetic forms. A photographic reproduction of the original printed texts or an edition of the texts can be enclosed. Selected pages in facsimile shed light on the musical sources.

The General Editors and the Board of Editorial Advisers  
February 2017  
(translated by J. Bradford Robinson)



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

# VORWORT

Von den zwölf liturgischen Passionen nach dem Evangelium des Matthäus, die Georg Philipp Telemann für die Gottesdienste in den Hamburger Haupt- und Nebenkirchen schuf, sind heute noch sechs musikalisch überliefert.<sup>1</sup> Zwischen 1722 und 1742 ist lediglich die Passion von 1730 (poetische Einlagen: Tobias Heinrich Schubart) erhalten. Eine dichtere Überlieferung setzt erst mit der Matthäuspassion von 1746 ein, der sich die Passionen von 1750, 1758, 1762 (poetische Einlagen: Martin Friedrich Pitiscus) und 1766 anschließen. Aber auch in dieser Folge gibt es eine Lücke: Von der Matthäuspassion des Jahres 1754 fehlt heute jede Spur. Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang die Choralpassion, die Telemann 1754 für die Kirchenmusik in Danzig schuf;<sup>2</sup> deren Bibelvertonung entnahm der Komponist zu großen Teilen seiner Passion von 1750.<sup>3</sup>

## ZUR HISTORISCHEN SYMPTOMATIK DER PASSION VON 1758

Die Matthäuspassion von 1758 nimmt nur die späten Passionsformen in der Mittelstellung ein, als Telemann die Komposition dieses Werkes auch in der Öffentlichkeit zugängliche.<sup>4</sup>

Hinsicht in: Wolfgang Hirsche, *Die Schreibeart: Fragen an die Komponisten*, in: *Musik und Dichtung: Die Vokalwerke der Konferenzbezüglichen Reipsch*, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, *Notizen zur Telemann-Konferenz*, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, *Historischen Passionen Telemanns*, S. 5:44, in: *Telemann und Händel*, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, *Konferenzbericht Magdeburg*, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch und Brit Reipsch, Hildesheim etc. 2013 (= *Telemann-Konferenzberichte*, Bd. 17), S. 227–256.

<sup>2</sup> Vgl. dazu Manfred Fechner im Nachwort der Faksimile-Ausgabe von Telemanns Autograph: *Georg Philipp Telemann. Matthäus-Passion 1754: Anleitung zur Aufführung – Nachwort von Manfred Fechner*, hrsg. von Eitelfriedrich Thom, Faksimile-Druck Michaelstein 1986.

<sup>3</sup> Gleiches könnte für die Hamburger Passion von 1754 zugetroffen haben, ist aber nicht zu belegen.

<sup>4</sup> Dieses Entlehnungsverfahren prägt die gesamten späten Passionen Telemanns, wurde aber von ihm auch schon früher angewandt, wie das Beispiel der Lukaspassion 1728 TVWV 5:13 zeigt. Siehe dazu *TA*, Bd. 15: *Lukaspassion 1728*, hrsg. von Hans Hörner und Martin Ruhnke (1964), S. IXf. Jason B. Grant, *The Rise of Lyricism and the Decline of Biblical Narration in the Late Liturgical Passions of Georg Philipp Telemann*, Diss. University of Pittsburgh 2005, geht davon aus, Telemann habe erst 1762 diese Vorgehensweise in einer gesundheitlichen Krise für sich entdeckt (S. 202). Erste Beobachtungen zu Telemanns Entlehnungspraxis in den späten Passionen finden sich in Kommentaren und Vorworten zu verschiedenen Ausgaben von Stefan Möhle und

Die Rezitative der Passion von 1758 bieten außerdem ein besonders aussagekräftiges Beispiel für die Wandlungen in Telemanns Rezitativkomposition seit der Mitte der 1750er-Jahre.<sup>5</sup> Hinzu kommt, daß Telemann sich gegen Ende der 1750er-Jahre auch als Theoretiker und in publizistischer Absicht mit der Komposition der Bibelprosa intensiv auseinandersetzte; er bot die Markuspassion von 1759 TVWV 5:44 dem Verlagshaus Breitkopf mit der Bemerkung zur Publikation an, daß er in diesem Druck auch „von den durch Erfahrung entdeckten Vorteilen bey der Singekomposition, besondern von einer rechten Anwendung der deutschen Sprache, die durch den Zwang der weichen Melodien oft sehr verungestaltet wird“, handeln wollte.<sup>6</sup>

Hinsichtlich der Telemanns Passionen seit den 1730er-Jahren bezeugen Kürzungen der Evangelientexte (erstmalig nachweisbar in der Lukaspassion von 1736) bezeichnet die Passion von 1758 eine Extremposition. Hier ist der Text aus dem Matthäus-Evangelium (Kapitel 26 und 27) nicht nur um die Grablegungsstelle (Kapitel 27 Verse 51–66) gekürzt, sondern auch um die Verse 1 bis 35 aus dem 26. Kapitel, diese Vorgehensweise, soweit wir wissen, nur in der Matthäuspassion von 1766 ein zweites Mal.

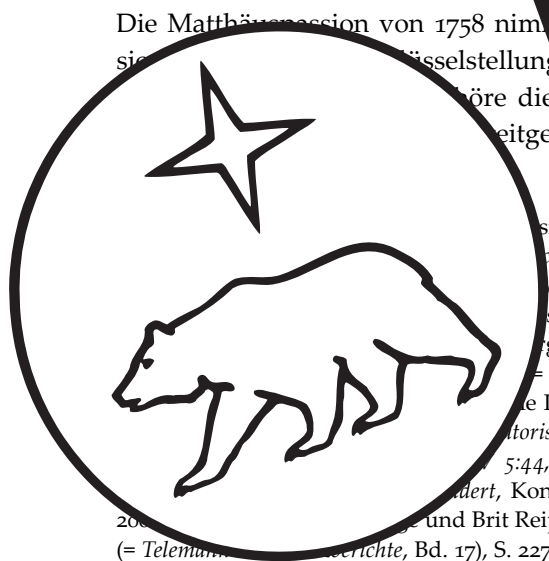
Die Passion steht aber auch für weitere symphonistische Tendenzen im Passionschaffen Telemanns. Auf der Ebene der betrachteten Einlagen finden wir nachdrückliche Belege für die Übernahme aktueller geistlicher Dichtungen als Choraltexte. Die Passion beginnt mit einer Liedstrophe von Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) aus dessen 1757 erschienenem *Geistlichen Oden und Liedern*, der ersten Strophe des „Passionslieds“:<sup>7</sup>

Johannes Pausch. In unserem Zusammenhang sind folgende Bände zu nennen: *Matthäus-Passion 1762*, Hamburg 1994 (= *Sammlung Hamburgischer Musik-Alterthümer*, Bd. 11); *Matthäus-Passion 1766*, Hamburg 1998 (= dasselbe, Bd. 14); *Matthäus-Passion 1758*, Hamburg 2002 (= dasselbe, Bd. 83).

<sup>5</sup> So hinsichtlich des Gebrauchs von Taktwechseln, um die Deklamation der Bibelprosa fließender zu gestalten, des neuartigen Einsatzes der Sechzehntelpause, der veränderten Kadenznotation sowie eines neu erwachten Interesses an der Komposition von Ariosi; vgl. dazu Kota Sato, *Telemanns Rezitativgestaltung in seinen Kirchenkantaten*, Diss. Halle-Wittenberg 2016 (Veröffentlichung in Vorbereitung), S. 157–180.

<sup>6</sup> Siehe Reipsch, *Notizen zur Überlieferungssituation* (s. Anm. 1), S. 236–251, das Zitat auf S. 246f., sowie zu der ebenfalls zur Publikation angebotenen Kirchenmusik „Er kam, lobsingt ihm“ TVWV 1:462 *TA*, Bd. 61: *Sechs späte Kirchenmusiken*, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch (2023), Vorwort, S. XI–XIII, und S. 3–55. – Die Edition der Markuspassion 1759 erscheint als Band 78 der Telemann-Ausgabe.

<sup>7</sup> Christian Fürchtegott Gellert, *Geistliche Oden und Lieder*, Leipzig 1757, S. 123–127, hier S. 123.

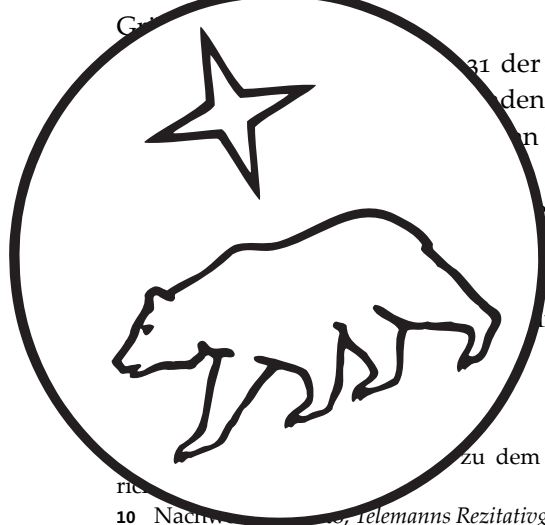


Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken,  
Mich in das Meer der Liebe zu versenken,  
Die dich bewog, von aller Schuld des Bösen  
Uns zu erlösen!

Eine weitere Übernahme aus der Sammlung Gellerts bringt der Choral Nr. 12; der Text stammt aus dem Lied „In Krankheit“ (Strophe 5):<sup>8</sup>

Wenn ich in Christo sterbe:  
Bin ich des Himmels Erbe.  
Was schreckt mich Grab und Tod?  
Auch auf des Todes Pfade  
Vertrau ich deiner Gnade;  
Du, Herr, bist bey mir in der Noth.

Diese Strophe erscheint in der Matthäuspassion in leichter Überarbeitung, um sie an die liturgische Bestimmung anzupassen.<sup>9</sup> Gellert gehört zu den bevorzugten Lieddichtern in Telemanns später Kirchenmusik: Auch die Lukaspassion von 1764 (poetische Einlagen: Johann Joachim Eschenburg) zitiert Strophen aus den *Geistlichen Oden*; darüber hinaus läßt sich die Verwendung von Telemanns Liedsammlung in Hamburger Kirchenstücken des Jahres 1758 belegen.<sup>10</sup> Telemann hat Gellert auch direkt um die Nutzung seiner Kirchenmusik gebeten: dieser lehnte aber die gesundheitlichen Gründe ab.<sup>11</sup>



Das Stück Nr. 54 der Matthäuspassion (1758) ist ein Oratorium in drei Akten von Ernst Bach (1722–1777). Es wurde von Christlob Mylius in der Leipziger Zeitschrift *und des Vergnügens* unter dem Titel „Die Kirchenmusik“ mit einer Komponistenliste veröffentlicht.<sup>12</sup> Auch

zu dem Choral im Kritischen Bericht.

<sup>8</sup> Nachweise in *Telemanns Rezitativgestaltung* (s. Anm. 5), S. 149; vgl. auch insgesamt Kota Sato, *Neu gedichtete Kirchenlieder im späten geistlichen Schaffen Telemanns*, in: *Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung)*, Nr. 31 (Dezember 2017), Magdeburg 2017, S. 42–51.

<sup>9</sup> Vgl. den Brief von Gellert an Telemann vom 18. Juni 1762, in: *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, hrsg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, S. 144f.

<sup>10</sup> Beide kannten sich persönlich; Mylius hatte Telemann im Mai 1753 in Hamburg besucht. Vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, *Telemann und Christlob Mylius' „Abschied aus Europa“*, in: *Auf der gezeigten Spur. Beiträge zur Telemannforschung. Festgabe Martin Ruhnke zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Wolf Hohohm und Carsten Lange, Oschersleben 1994 (= *Magdeburger Telemann-Studien*, Bd. 13), S. 87–96, hier S. 90, 92.

<sup>11</sup> 54. Stück (Juli 1757), S. 519–532, der hier wiedergegebene Liedtext steht auf S. 526 mit dem Melodieverweis „(In allen meinen Thaten.)“; diese Melodie verwendet auch Telemann für den Text, siehe unten.

hier handelt es sich also um aktuelle geistliche Dichtung eines jüngeren Schriftstellers:

So, wie er sie getragen,  
Die mir nur eignen Plagen,  
So trag ich seine Schmach.  
Er zeichne mir die Wege[,]  
Sein Arm der Güte lege  
Das Kreuz auf mich, so folg ich nach.

Ebenfalls eine neue Dichtung liegt dem Choral Nr. 43 zugrunde; der Text wurde im Vorfeld der Passionsaufführungen in Hamburg in das Stimmenmaterial des Hamburger Hauptkopisten A von verschiedenen Schreibern, darunter auch der Komponist selbst, eingetragen.<sup>14</sup> Der Text könnte von dem unbekanntem Dichter der poetischen Einlagen der Passion kurzfristig zur Verfügung gestellt worden sein:<sup>15</sup>

Dein Blut kommt über mich,  
und tilgt meine Sünden,  
so darf ich, Jesus nicht  
des Vaters Zorn empfinden.  
Nur such' ich diesen Trost,  
bisher so brünstiglich  
und schreye stöhnend noch:  
Dein Blut, komm' über mich!

Der Textdichter der Passion legte sieben weitere Strophen aus Kirchenliedern in die Passion ein, die allesamt dem traditionellen Repertoire des Hamburger Gesangschores gehören; eine davon, der Choral Nr. 12, dient als Ersatz für eine (offenbar ebenfalls kurzfristig gestrichene) Chor-Arie, die anschließend in das *Accompagnato-Rezitativ* Nr. 38. Telemann verwendet dafür die gleiche Melodie und den gleichen Kantatensatz wie für den Schlußchoral Nr. 62. Der aus unbekanntem Gründen eliminierte Chorsatz ist fragmentarisch im Hamburger Stimmensatz (Quelle A) überliefert (Edition im Anhang, S. 153f.).

In sechs Fällen formieren jeweils eine Da-capo-Arie und ein Choralsatz ein betrachtendes Satzpaar. Es handelt sich um die Tenor-Arie Nr. 6 und den Choral Nr. 7, die Discant-Arie Nr. 11 und den Choral Nr. 12, die Baß-Arie des Jesus Nr. 14 und den Choral Nr. 15, die Alt-Arie Nr. 23 und den Choral Nr. 24, die Discant-Arie Nr. 30 und den Choral Nr. 31, die Baß-Arie Nr. 42 und den Choral Nr. 43; die einzige Ausnahme von diesem übergreifenden Gestaltungsprinzip

Vgl. ausführlich Peter Wollny, *Christlob Mylius, Carl Heinrich Graun, Johann Ernst Bach und das Passionsoratorium O Seele, deren Sehnen*, in: *Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der ‚musica sacra‘ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche, Leipzig 2015, S. 44–56.

<sup>14</sup> Details dazu im Kritischen Bericht auf S. XXXI.

<sup>15</sup> Textwiedergabe nach dem Textdruck von 1758. Nachweise zu den von Telemann verwendeten Melodien finden sich am Ende dieses Vorworts.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

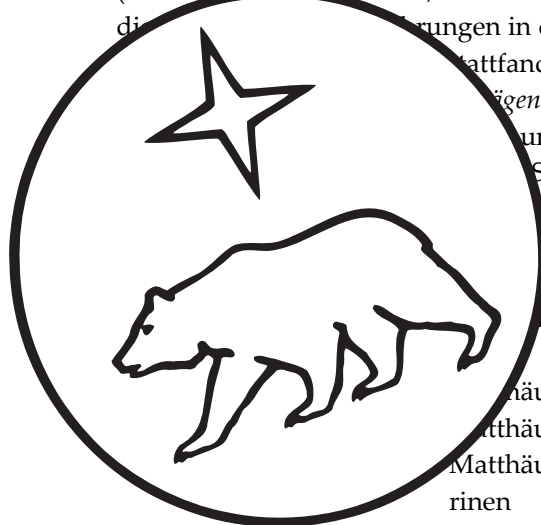


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

DIE AUFFÜHRUNGEN DER PASSION  
IN HAMBURG

Die Kirchensänger und Instrumentalisten hatten in der Passionszeit und an den drei Osterfeiertagen ein extrem dichtes Pensum von Aufführungen in den Haupt- und Nebenkirchen Hamburgs zu absolvieren. Da kein Hamburger Schreibkalender des Jahres 1758 überliefert ist, sind wir für eine Rekonstruktion der Aufführungsfolge auf mehr oder weniger begründete Mutmaßungen angewiesen. Hierbei sind zwei Besonderheiten zu beachten: Zum einen stand die Große St. Michaeliskirche nach ihrer Zerstörung im Jahr 1750 durch Blitzschlag als Aufführungsort nicht zur Verfügung; im Jahr 1758 dürften die Aufführungen in die Kleine St. Michaeliskirche verlegt worden sein, deren Neubau im Jahr zuvor (am 14. Juni 1757) eingeweiht worden war. Zum anderen gehörte 1758 zu den Jahren, in denen „das Fest Mariae Verkündigung (25. März) und damit die an diesem Tag traditionell der St.-Katharinen-Kirche zustehende Große Musik in die Karwoche“<sup>22</sup> fiel und daher das Marienfest auf Palmarum verschoben wurde. Im Normalfall war aber an diesem Sonntag die Passionsmusik in der Großen St. Michaeliskirche; um eine Übersetzung zu vermeiden, wurde der Passions-Zyklus bereits am Sonntag Estomihi (und nicht erst wie üblich, an Invokavit) begonnen, so daß die Aufführungen in den fünf Hauptkirchen



... Mattfanden. Hinzu kamen die ... ägens (s. sind durch) Zeit- und die Große Musik für ... Sonntag und Karfreitag ... tätigen Ostermusiken. ... ender dicht gedrängter ... eriskus sind dokumen- ... eine bezeichn ... äuspension, St. Petri ... äuspension, St. Nikolai ... äuspension, St. Katha- rinen  
\*22.2. Mittwoch *Seliges Erwägen*, Werk- und Zuchthauskirche  
\*26.2. Sonntag Oculi Vor der Predigt: „Er hat ein Gedächtnis gestiftet“ TVWV 1:453; Nach der Predigt: „Meine Augen sehen stets zu dem Herrn“ TVWV 1:1093, Kleine

St. Michaelis<sup>24</sup> (eigentlich: Große St. Michaelis)  
Matthäuspension, St. Jakobi  
*Seliges Erwägen*,  
Waisenhauskirche  
12.3. Sonntag Judica Matthäuspension, wahr- scheinlich Kleine St. Michaelis (eigentlich: Große St. Michaelis)  
16.3. Donnerstag Matthäuspension, Kleine St. Michaelis (ausgefallen wegen 12.3.?)  
\*17.3. Freitag *Seliges Erwägen*, Heilig-Geist- Kirche  
18.3. Samstag Matthäuspension, St. Johannis  
\*19.3. Sonntag Palmarum Marienfest zu Mariae Verkündi- gung, St. Katharinen: 1. Teil: „Herr Christ, der einge Gottessohn“ TVWV 1:733; 2. Teil: „Dies ist der Tag“ TVWV 1:109  
20.3. Montag Matthäuspension, St.-Marien- Magdalenen-Kloster  
21.3. Dienstag Matthäuspension, St. Gertrud  
\*22.3. Mittwoch *Seliges Erwägen*, Pesthofkirche  
23.3. Gründonnerstag Matthäuspension, St. Nikolai  
24.3. Karfreitag Matthäuspension, St. Nikolai  
\*26.3. 1. Ostertag 1. Teil: „Triumph, Triumph!“ TVWV 1:1423; 2. Teil: „Man singet mit Freuden vom Sieg“ TVWV 1:1087, St. Petri<sup>26</sup>  
27.3. 2. Ostertag 1. Teil: „Triumph, Triumph!“ TVWV 1:1423; 2. Teil: „Halt im Gedächtnis Jesum Christum“ TVWV 1:717, St. Nikolai  
\*28.3. 3. Ostertag 1. Teil: „Jesus Christus ist kommen“ TVWV 1:975; 2. Teil: „Herr Christ, der einge Gottessohn“ TVWV 1:733, St. Nikolai

<sup>24</sup> Gemäß dem in D-B, Sign. Mus. ms. 21736/345 enthaltenen Textdruck, der die Kleine Michaeliskirche als Aufführungsort nennt; vgl. Joachim Jaenecke, *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften*, München 1993 (= Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften, Bd. 7: Georg Philipp Telemann), S. 196.  
<sup>25</sup> Textdruck in D-B, Sign. Mus. ms. 21736/350, Jaenecke, *Katalog* (s. Anm. 24), S. 197.  
<sup>26</sup> Textdrucke der Musiken zu den drei Ostertagen in D-B, Sign. Mus. ms. 21736/355, Jaenecke, *Katalog*, S. 197.

<sup>22</sup> Ebd., S. 31.  
<sup>23</sup> Meldungen im *Hamburger Relations-Courier* des Jahres 1758: Nr. 29 (20. Februar), Nr. 35 (2. März), Nr. 41 (13. März), Nr. 45 (20. März).

Telemanns Evangelien-Passionen standen als liturgische Musik in einem engen Bezug zu den Passionspredigten in den Haupt- und Nebenkirchen. Die musikalischen Quellen und die zeitgenössischen Textdrucke zu den Hamburger Aufführungen enthalten aber über die Jahrzehnte hinweg keine genaue Angabe, an welcher Stelle die Passionsmusiken für die Predigt unterbrochen wurden; möglicherweise ist dies darin begründet, daß in den Haupt- und Nebenkirchen während der Passionszeit unterschiedliche liturgische Ordnungen und Zeitabläufe befolgt wurden. Im Fall der Matthäuspassion 1758 könnten als ideale Stellen für solch eine Zäsur die Arie Nr. 30 oder der Choral Nr. 31 angesehen werden; nach der Predigt hätte dann der Tenor die Evangelistenpartie übernommen.

Allerdings läßt sich für das Jahr 1756 nachweisen, daß die Passionsmusik nur vor der Predigt aufgeführt wurde. Eine Anmerkung und Markierungen im Textdruck der Matthäuspassion 1762 TVWV 5:47 zeigen, daß die Telemannsche Komposition bei der Aufführung gekürzt werden mußte.<sup>27</sup> Ob dies auch für die (kürzere) Passion von 1758 galt, ist nicht bekannt.

#### ZUR ÜBERLIEFERUNG DER PASSION

Die Überlieferung der Passion von Telemann in dem Original-Stimmensatz des Hauptkopisten Schieferlein ist im Einzelfall gelten, erlaubt sie doch, die Partitur zu revidieren, mit Ausnahme der Stimmen und ausgeführten Stimmen nur die Orgelstimme. Die Überlieferung der Passion ist unvollständig. Telemann hat die Hamburger Aufführungen durch ergänzende Eintragungen einzelner Stimmen und die der Kopist oft in der Originalpartitur revidiert, daß sich Schieferlein die Colla-parte-Stimme der Oboe für die Arie Nr. 42 (siehe Einzelanmerkungen) legen die Annahme nahe, daß Schieferlein die Colla-parte-Führungen für die Oboe



<sup>27</sup> Vgl. zu dem gesamten Komplex die differenzierte Darstellung bei Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (s. Anm. 18), S. 44–46, hier vor allem S. 45; außerdem ausführlich ders., *Die Evangelien-Passionen im Organisationsgefüge der Hamburger Kirchenmusik des späten 17. Jahrhunderts und zur Amtszeit Telemanns*, in: *Die Evangelien-Passion bei Telemann. Beiträge zu einer musikalisch-liturgischen Gattung*, Bericht der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz Magdeburg 2022 (= *Telemann-Konferenzberichte*, Bd. 24) (in Vorb.).

zunächst selbständig ausschrieb, bevor sie vom Komponisten überprüft wurden.

Das Kompositionsautograph ist verloren, aber eine Partiturnabschrift von Georg Michael Telemann (Quelle B) ist so eng an das Autograph angelehnt, daß sie Einblicke in dessen Gestalt ermöglicht. Der einzige prägnante Unterschied zu Telemanns Eigenschriften besteht in der Verwendung der kurzen Notation in den Rezitativen; der Komponist gebraucht in seinen Partituren stets die lange Notation. Philologische Indizien legen die Annahme nahe, daß die Abschrift in die Hamburger Zeit, genauer in den Zeitraum zwischen 1758 und 1762, datiert; sie steht aber in keinem direkten Zusammenhang mit dem Stimmensatz von Schieferlein. Georg Michael könnte sie im Zuge einer Aufbereitung von Material für die Wiederverwendung der Bibeltextvertonung in den Passionen von 1762 und 1766 (Quellen E und F) oder im Zusammenhang mit der Versendung der Passionsmusik an andere Orte im Auftrag des Großwärschreibers geschrieben haben. Ein solcher Anlaß wird durch den Nachweis der Verwendung der Cavata Nr. 55 in einer Aufführung des *Süßen Erwähns* in Berlin im Jahr 1763 bestätigt (Quelle G); der Anlaß muß dort bekannt gewesen sein.

#### ZU DEN BEARBEITENDEN EINTRÄGEN

Die Bearbeitung der Passion von Georg Michael Telemann von Georg Michael Telemann Telemanns Enkel bearbeitete die Kantate Nr. 181 die Passion von 1758 für seine eigenen Passionsmusiken; Aufführungen dieser Bearbeitung fanden gemäß eigenen Angaben von Georg Michael Telemann in den Jahren 1784, 1785, 1800 und 1824 statt (s. dazu die Quellen C und D).<sup>28</sup> Der Enkel eliminierte vollständig den Passionsbericht und formte aus den betrachtenden Einlagen eine in zwei „Abteilungen“ und zehn „Betrachtungen“ gegliederte Musik, die er durch neu komponierte instrumentale Introduktionen sowie neu textierte oder neu komponierte Chorsätze bereicherte.<sup>29</sup> Die Instrumentaleinleitungen dienten dazu, „Zeit zu lassen, die biblischen Worte, worauf der folgende Satz sich bezieht, im Text vorher durchzusehen, ehe der Sänger die Worte des folgenden Satzes anfängt; wie auch, um den Inhalt der

<sup>28</sup> Angaben in Georg Michaels eigenhändiger Ordnung der Passionsmusik, Quelle C, Bl. 180 und 181, hier Bl. 180. Vgl. zum folgenden die detaillierten Ausführungen in den Quellenbeschreibungen und der Quellenbewertung im Kritischen Bericht, S. XXXIII–XXXVII. – Auf die im Entstehen begriffene Masterarbeit von Sophie Weber zu Georg Michaels Bearbeitung der Matthäuspassion 1758, die das überlieferte Quellenmaterial detailliert auf diesen Gesichtspunkt hin untersucht, sei an dieser Stelle hingewiesen.

<sup>29</sup> Dazu genauer in der Beschreibung von Quelle C im Kritischen Bericht, S. XXXIII.

den Worten des Dichters vorhergehenden biblischen Prosa, worauf jene sich beziehen, einigermaßen zu schildern“.<sup>30</sup>

Georg Michael hat sowohl in Schieferleins Stimmensatz (Quelle A) als auch in seiner Partiturabschrift bei den betreffenden Sätzen bearbeitende Eintragungen vorgenommen, in der Partitur (Quelle B) weniger konsequent als im Stimmensatz, dessen Instrumentalstimmen er für seine Aufführungen verwendete. Eigentümlich ist dabei, daß in der ursprünglichen Schicht der Partitur Lesarten begegnen, die sich vom Stimmensatz unterscheiden, Georg Michael diese Lesarten aber nicht in seine Bearbeitung übernommen hat. Dies gilt unter anderem für unterschiedlich gesetzte Artikulationsbögen in den Instrumentalstimmen.<sup>31</sup>

Der Enkel hat im Zuge seiner Bearbeitung eine von zwei Violoncellostimmen in eine Generalbaßstimme umgeformt; auch die Partitur weist eine nachgetragene Bezifferung auf, die allerdings frühzeitig abbricht. Möglicherweise lag ihm keine Orgelstimme als Teil des Original-Stimmensatzes vor, möglicherweise konnte er sie nicht verwenden, weil sie transponiert war.<sup>32</sup>

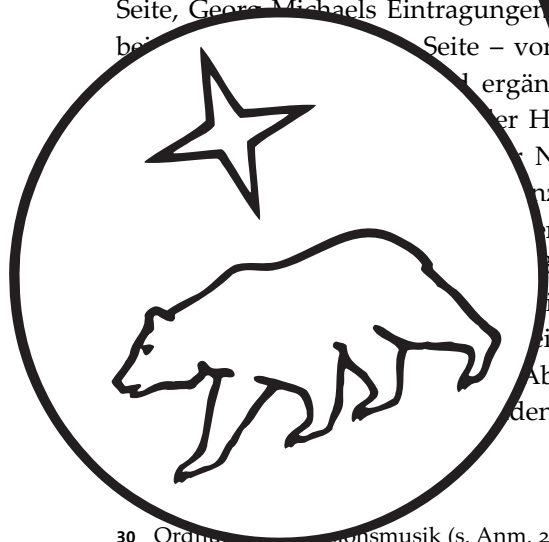
Die Eintragungen von Georg Michael sollen eine kritische Edition der Passion nach dem Original-Stimmensatz als ihrer Hauptquelle vor die schwierige Herausforderung, die beiden Schichten – Schieferleins Notation auf der einen Seite, Georg Michaels Eintragungen im Zuge seiner Bearbeitung auf der anderen Seite – voneinander zu trennen und ergänzenden Eintragungen in der Hamburger Aufführung zu Notation, die von den Originalstimmen ist. In diesem Zusammenhang, daß Georg Michael Bearbeitungen weniger Stimmensatz; so ist etwa die viertelnotige Form der Violoncello-Stimmen

des Stimmensatzes die weitestgehend originale (freilich untextierte) Form der vokalen Baßstimme des Accompaniments Nr. 38 (Quelle A, Bl. 72<sup>v</sup>/73<sup>r</sup> und 86<sup>v</sup>/87<sup>r</sup>), und im Material zu der Bearbeitung, das die Quelle C überliefert, gibt es eine (in Riga geschriebene) Sopranstimme für den Schlußchor Nr. 61, die die unbearbeitete Gestalt der Stimme bietet (siehe die Abbildung auf S. LIV).

Ein Vergleich der Notenschriften Schieferleins und Georg Michael Telemanns fördert als grundlegende Unterscheidungsmerkmale die stärkere Rechtsneigung der Schrift sowie den dünneren und schnelleren Federstrich des jüngeren Telemann zu Tage; Unterschiede in der Tintenfarbe helfen nur gelegentlich dabei, die Notationsebenen voneinander zu trennen. Besondere Probleme bereiten die kleinen Zeichen und Zusätze, also ergänzte Punkte und Fähnchen zur rhythmischen Modifikation, Fermaten, kurze Bögen, dynamische Angaben (*st.* und *gel.*), Vorschlagsnoten und Tellerzeichen. Die von Georg Michael häufig ergänzten Vorschläge lassen sich zum einen daran erkennen, daß sie fast immer mit einem Bogen zur Hauptnote geschrieben sind (was bei Schieferlein nicht auftritt), zum anderen an ihrem ‚hingehenden‘ Duktus, da ja der Kopist eigentlich keinen Platz dafür vorgesehen hatte (Schieferlein hingegen scheitert die Vorschläge großzügig in der Platzverteilung, wodurch sehr deutlich). Längere Bögen lassen sich in der Regel gut unterscheiden, da sie bei Schieferlein meist flacher und wiederholte Punkte also mit kleinen ‚Wellen‘ in der Mitte, so recht bei den kurzen Bögen fällt die Abgrenzung hingegen immer wieder schwer. Die Fermaten und das *st.* als Tellerzeichen weisen hingegen deutlich andere Formen als diejenigen Schieferleins auf.

Die beiden Abbildungen auf S. LIVf. zeigen die erwähnte Abschrift der Sopranstimme des Schlußchors in unbearbeiteter Form aus Quelle C (Notensystem 1–10) und daneben die bearbeitete Form aus der Discantstimme von Quelle A (System 5–13). Bei einem Durchgang durch die betreffenden Notenzeilen der bearbeiteten Stimme (rechts) lassen sich einige der erwähnten Unterscheidungsmerkmale veranschaulichen:

In der 5. Zeile streicht Georg Michael das Wort „knallen“ und ersetzt es durch „hallen“ (dünnerer Strich, Rechtsneigung der Schrift); in der Folge finden sich in nahezu jeder Zeile hinzugefügte Vorschläge und Nebennoten, die alle von Georg Michael stammen (Bogen zur Hauptnote, dünner Strich, teilweise deutlich hineingequetscht). In der 6. Zeile begegnet eine komplexe Änderung der Deklamation durch Ergänzung eines Bindebogens (schwer von der Hand des Kopisten A zu unterscheiden) vom 3. auf den 4. Takt, Tilgung des Punktes und Hinzufügung einer (kleineren) Viertelnote im 4. Takt. In der 8. Zeile ergänzt Georg Michael ein von Kopist A nicht verwendetes Verzierungszeichen (4. Takt, eine Art Doppelschlag). Die viertletzte Zeile bringt



<sup>30</sup> Ordnung der Kirchenmusik (s. Anm. 28), Bl. 180<sup>v</sup>.

<sup>31</sup> Siehe die Einzelanmerkungen im Kritischen Bericht zu der Arie Nr. 6, T. 25–31, der Arie Nr. 11, T. 11 und 29, der Arie Nr. 47, T. 13, und der Cavata Nr. 55, T. 31f. und 36. Dieser Sachverhalt ist ein wesentliches Argument gegen die mögliche Annahme, die Abschrift könnte erst im Vorfeld der Rigaer Erstaufführung der Bearbeitung entstanden sein. Es erscheint zudem sehr unwahrscheinlich, daß Georg Michael als Kantor in Riga eine Abschrift des Autographs in der diplomatischen Genauigkeit, wie sie in Quelle B vorliegt, vorgenommen haben könnte.

<sup>32</sup> Vgl. dazu Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (s. Anm. 18), S. 295–299, der darauf hinweist, daß nur wenige originale Orgelstimmen zu Telemanns Hamburger Kirchenmusiken erhalten geblieben sind; „möglicherweise haben diese in den von Georg Michael Telemann überlieferten und von ihm in Riga wiederverwendeten Originalstimmensätzen seines Großvaters deshalb nur selten überlebt, weil dort andere Orgel- und Stimmungsverhältnisse geherrscht haben könnten“ (S. 299).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



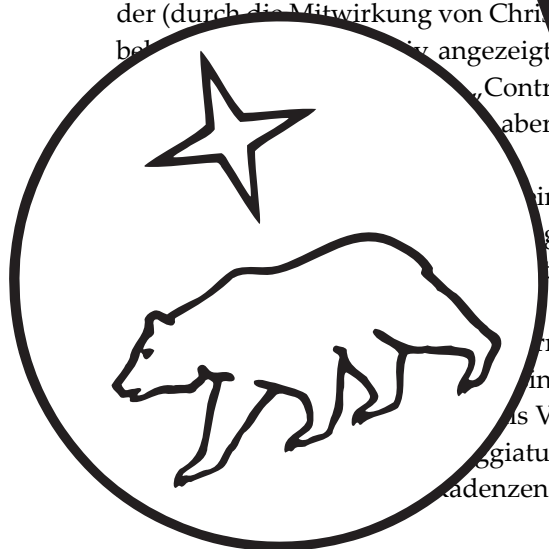
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Das Doppel-Akkompagnement mit Cembalo und Orgel(positiv) scheint bei groß besetzten Kirchenmusiken üblich gewesen zu sein; die Rechnungsaufstellung für die Aufführung der Markuspassion 1735 TVWV 5:20 in der Waisenhauskirche sieht Posten für einen „Calcanten“ und „Fürs Clavicimbel zu accomodiren“ vor;<sup>35</sup> im Druck der Johannespassion 1745 TVWV 5:30 ist die bezifferte Generalbaßstimme „Cembalo“ überschrieben.<sup>36</sup> Wie die beiden Tasteninstrumente konkret eingesetzt wurden, ist unklar.

In der Arie Nr. 11 wird bei der Begleitung der Vokalstimme durch die Streicher eine Reduzierung des Generalbaßapparats auf die Violoncelli verlangt, der eine durch „Alle“ angezeigte volle Besetzung in den Instrumentalritornellen und bei einer reinen Generalbaßbegleitung der Singstimme (siehe T. 65) gegenübersteht; ob diese klangliche Rücknahme auch ein Pausieren des Akkordinstrumentes (Orgel, Cembalo) meint, bleibt unklar, da keine Generalbaßstimme mit originaler Bezifferung erhalten ist.<sup>37</sup> Die Colla-parte-Führung von Generalbaß und Bratsche im B-Teil der Arie Nr. 30 impliziert ebenfalls eine Reduzierung auf Violoncello, wie Beispiele in der Johannespassion 1745 eindeutig belegen.<sup>38</sup>

In der Edition werden Orgel und Violoncello als Hauptinstrumente der Generalbaßbegleitung im Generaldruck und der (durch die Mitwirkung von Christof Ha[al]se eindeutig bezeugte) Orgel angegeben (in der bei Telemann „Contraß“<sup>39</sup>); der Einsatz der Violoncelli aber in jedem Fall mit einer späteren Rezitativen wieder ein.<sup>40</sup> Ob die markierten Kadenzen (z. B. T. 10, T. 12, Nr. 13, T. 17) zum Ausgehen wurden, sind sie nicht nachschreibbar. Als Vorschlag zu verstehen sind die Kadenzen beschränkt.



35 Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (s. Anm. 18), S. 325f.

36 TA, Bd. 29 (s. Anm. 34), S. XXI.

37 Georg Michaels Richtlinien zur Generalbaßbegleitung in seiner Bearbeitung der Passion weichen grundsätzlich von denen des Großvaters ab. So sieht er generell in Arien nur eine Akkordbegleitung der Instrumentalritornelle vor. Vgl. seine Bemerkung zu der von ihm eingerichteten Orgelstimme der Passion, die im Kritischen Bericht auf S. XXXI mitgeteilt ist.

38 TA, Bd. 29 (s. Anm. 34), S. XVIIIIf.

39 So in der autographen Besetzungsliste für die Hamburger Aufführungen der Trauermusik für Kaiser Karl VII. am 14. März 1745; vgl. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (s. Anm. 18), S. 345–348, S. 345 „Contraß“, auf den folgenden Seiten in der Abkürzung „Contraß“.

40 Vgl. Sato, *Telemanns Rezitativgestaltung* (s. Anm. 5), S. 169f.

Ogleich man mit einer Rückübertragung der im Rahmen der Bearbeitung von 1784 vorgenommenen Zusätze Georg Michaels auf die aufführungspraktischen Verhältnisse der Zeit um 1758 sehr vorsichtig sein sollte, seien hier abschließend noch zwei bedenkenswerte Fälle mitgeteilt: In der Oboenstimme der Arie Nr. 6 (siehe die Abbildung auf S. LVII) sind bei den schnellen Triolengruppen mit ihren großen Sprüngen und Tonrepetitionen (erstmalig in T. 3f.) Punkte zur jeweils ersten Note einer Gruppe notiert, die wahrscheinlich eine vereinfachte Version für das Holzblasinstrument andeuten (der Oboist spielt nur die erste Note jeder Gruppe kurz an).<sup>41</sup>

In seiner Bearbeitung des Accompagnements Nr. 38 (Quelle A, Jesus-Stimme, Bl. 14<sup>r</sup>) nimmt Georg Michael Differenzierungen zwischen einer metrisch exakten und einer agogischen Rhythmik vor. Zu Beginn von T. 3 schreibt er „tactmäßig“, zu T. 6 ab „Beizeite ohne Tact“, zum 2. Viertel von T. 12 wieder „tactmäßig“ und zu T. 14 ab „kehrst du“ noch als „ohne tact“.

#### TEXTE UND MELODIEN DER CHORALSÄTZE

Die nachfolgende Übersicht weist zu den einzelnen Choral-sätzen zunächst die Quellen an. Telemanns unmittelbarem Umfeld nach dem Druck der Texte im *Hamburgischen Gesang-Buch* (in der Auflage von 1745)<sup>42</sup> und der Wieder-gabe der Melodien in Telemanns *Fast-allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch* von 1730.<sup>43</sup> Es schließen sich Angaben zum Liedtext und zur Herkunft der Melodie an. Zur Tradition der Melodien werden zusätzlich die Editionen in *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, Abteilung III: *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680* (EdK)<sup>44</sup> nachgewiesen, soweit sie vorliegen. Gleiches gilt für die kritische Ausgabe der *Praxis Pietatis Melica*

41 Daß die Punkte von Georg Michael stammen, legt die etwas dunklere Tintenfarbe nahe, mit der sie geschrieben sind; wenn sie von Georg Philipp Telemann herrühren sollten, wäre das ein singulärer Fall.

42 I. N. J. *Neu-vermehrtes Hamburgisches Gesang-Buch, Zum Heiligen Gebrauch Des öffentlichen Gottes-Dienstes, Als auch derer Haus-Andachten, Heraus gegeben Von dem Hamburgischen MINISTERIO*, Hamburg 1745.

43 Georg Philipp Telemann, *Fast-allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch*, Hamburg 1730, Nachdruck Hildesheim–New York 1977.

44 *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, Abteilung III: *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680*, vorgelegt von Joachim Stalman, bearbeitet von Karl-Günther Hartmann, Hans-Otto Korth, Helmut Lauterwasser, Daniela Wissemann-Garbe, Rainer H. Jung und Renate Brocker unter Mitarbeit von Silke Berdux, Jürgen Grimm und Robert Skeris, Bd. 1: *Die Melodien bis 1570* in drei Teilen (jeweils Noten- und Textbd.) und einem Registerbd., Kassel etc. 1993–1999, Bd. 2: *Die Melodien 1571–1580* (Noten- und Textbd.), Kassel etc. 2002, Bd. 3: *Die Melodien 1581–1595* (Noten- und Textbd.), Kassel etc. 2005, Bd. 4: *Die Melodien von 1596 bis ca. 1610* (Noten- und Textbd.), Kassel etc. 2009, Abschließender Kommentarband zu Band 3–4, Kassel etc. 2009, Abschließender Registerband zu EdK 2–4, Kassel etc. 2010.

(PPM) des Johann Crüger;<sup>45</sup> die ältere Edition bei Johannes Zahn<sup>46</sup> wird abschließend angeführt. Nicht in jedem Fall entspricht die von Telemann verwendete Melodiegestalt exakt den gegebenen Nachweisen, die eine Orientierungshilfe für weitere Ermittlungen bieten sollen.

1. „Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken“

Text: Christian Fürchtegott Gellert, *Geistliche Oden und Lieder*, Leipzig 1757, S. 123–127, „Passionslied“, Strophe 1.

Melodie: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen“; *Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 114, S. 63 („Mel. Wend ab deinen Zorn etc.“); Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 103, S. 57, 2. Melodie; EdK C48; Zahn Nr. 967 (Umbildung Hamburg 1690,<sup>47</sup> S. 164).

4. „Ob schon die Augen schlafen ein“

*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 16 „Christ, der du bist der helle Tag“, Strophe 3, S. [9]; Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 161, S. 81.

Text: Erasmus Alber (um 1500–1553) nach dem Hymnus „Christus qui lux est et dies“.

Melodie: Anonym.

EdK A324A; PPM, I.1, S. 37, I.2, S. 8; Zahn Nr. 300, Nr. 385a

7. „Wach auf, o Mensch, vom Sündenschlaf“

*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 590 „Ewigkeit du Donnerst“, S. 109; Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 208

(1647) / Bearbeiter: Johann

Nr. 5820 (Nr. 5817).

Text: Christian Fürchtegott Gellert, *Geistliche Oden und Lieder*, Leipzig 1757, S. 123–127, „Passionslied“, Strophe 1.

Melodie: „Nun ruhen alle Wälder“ (*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 21, S. 13f.); Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 163, S. 82

(1647) / Bearbeiter: Johann

Nr. 5820 (Nr. 5817).

Text: Christian Fürchtegott Gellert, *Geistliche Oden und Lieder*, Leipzig 1757, S. 123–127, „Passionslied“, Strophe 1.

Melodie: „Nun ruhen alle Wälder“ (*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 21, S. 13f.) und „O Welt, ich muß dich lassen“ gesungen.

EdK Ga4A; PPM, I.1, S. 34, I.2, S. 279f. (zu „O Welt, ich muß dich lassen“); Zahn Nr. 2293b.

<sup>45</sup> Johann Crüger, *Praxis Pietatis Melica. Edition und Dokumentation der Werkgeschichte*, im Auftrag der Franckeschen Stiftungen zu Halle hrsg. von Hans-Otto Korth und Wolfgang Miersemann unter Mitarbeit von Maik Richter, Bd. I, Teil 1: *Editio X. Berlin 1661. Text*, Halle 2014, Bd. I, Teil 2: *Editio X. Berlin 1661. Apparatus*, Halle 2015.

<sup>46</sup> Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., Gütersloh 1889–1893, Ndr. Hildesheim etc. 1963.

<sup>47</sup> *Musicalisch Hand-Buch der Geistlichen Melodien à Cant. et Bass.*, Hamburg 1690. Zahn macht zur Melodie die Anmerkung: „Seit 1730 fast ausschließlich beim Lied: Herzliebster Jesu.“

15. „O Jesu, hilf zur selben Zeit“

*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 583 „Es ist gewißlich an der Zeit“, Strophe 5, S. 384; Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 22, S. 10.

Text: Bartholomäus Ringwaldt (um 1530/32–1599).

Melodie: „Nun freut euch, lieben Christen gmein“, *Klugsches Gesangbuch* 1533, Bl. 24<sup>v</sup>, nach dem weltlichen Lied „Wach auf, mein's Herzens Schöne“.

EdK Ee7; PPM, I.1, S. 86 und 464, I.2, S. 106 und 293f.; Zahn Nr. 4429a.

24. „Laß mich kein' Lust noch Furcht von dir“

*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 383, „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ“, Strophe 4, S. 228; Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 61, S. 32.

Text: Anonym nach Johann Agriкола (1494–1566).

Melodie: *Klugsches Gesangbuch* 1533, Bl. 129<sup>r</sup>.

EdK Ee17; PPM, I.1, S. 301, I.2, S. 219f.; Zahn Nr. 7400.

30. „So, wie uns sie getragen“

Text: Christlob Mylius (1721–1754), aus dem Oratorium *Die Martern des Erlösers* (1757); siehe oben.

Melodie: „Nun ruhen alle Wälder“ (*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 21, S. 13f.); Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 163, S. 82.

Siehe oben Nr. 12.

39. „O du wunderbarer Rat“

*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 116 „Jesus, mein Licht“, Strophe 4, S. 65; Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 102

(„Christus, der uns selig macht“), 2. Melodie, S. 56.

Text: Heinrich Heide (1600–1659).

Melodie: „Christus, der uns selig macht“, nach dem neulateinischen Lied „Patris sapientia, veritas divina“.

EdK B7, B7A<sup>N</sup>; PPM, I.1, S. 162 und 138ff., I.2, S. 144 und 136; Zahn Nr. 6283b.

43. „Dein Blut komm über mich“

Text: Dichter unbekannt (siehe oben).

Melodie: „O Gott, du frommer Gott“ (*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 374, S. 220); Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 186, 2. Melodie, S. 92.

Zahn Nr. 5138.

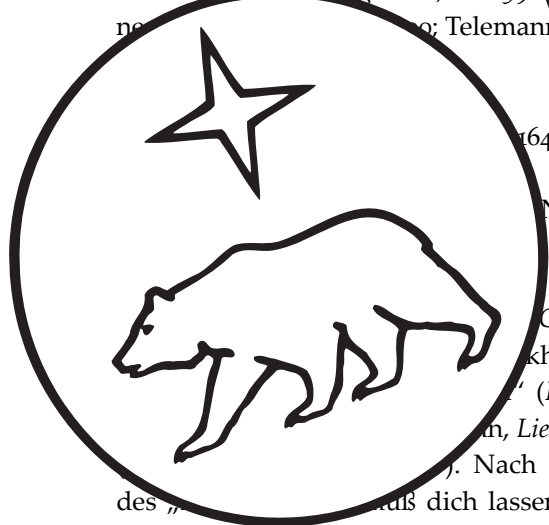
49. „Wenn ich dereinst soll treten ein“

*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 113 „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, Strophe 10, S. 63; Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 63 („An Wasserflüssen Babylon“), S. 33.

Text: Paul Gerhardt (1607–1676).

Melodie: „An Wasserflüssen Babylon“, Wolfgang Dachstein (um 1487–1553) (?).

EdK Eb17; PPM, I.1, S. 141f., I.2, S. 137f. und 247; Zahn Nr. 7663.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

62. „O hilf, Christe, Gottes Sohn“

*Hamburgisches Gesang-Buch*, Nr. 111 „Christus, der uns selig macht“, Strophe 8, S. 61; Telemann, *Lieder-Buch*, Nr. 102, 2. Melodie, S. 56.

Text: Michael Weiße (um 1488–1534).

Melodie: nach dem neulateinischen Lied „Patris sapientia, veritas divina“.

Siehe oben zu Nr. 39.

#### DANKSAGUNG UND WIDMUNG

Für die Bereitstellung von Quellen-Reproduktionen und hilfreiche Auskünfte gebührt der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, namentlich Herrn Dr. Roland Schmidt-Hensel und Frau Julia Neumann, größter Dank. Für ihre Unterstützung und Beratung in vielen Fragen sei außerdem Dr. Hansjörg Drauschke (Magdeburg), Prof. Dr. Bernhard Jahn (Hamburg), Dr. Ute Poetzsch (Magdeburg), Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg), Dr. Kota Sato (Tokio), Sophie Weber (Halle/Saale) und Prof.

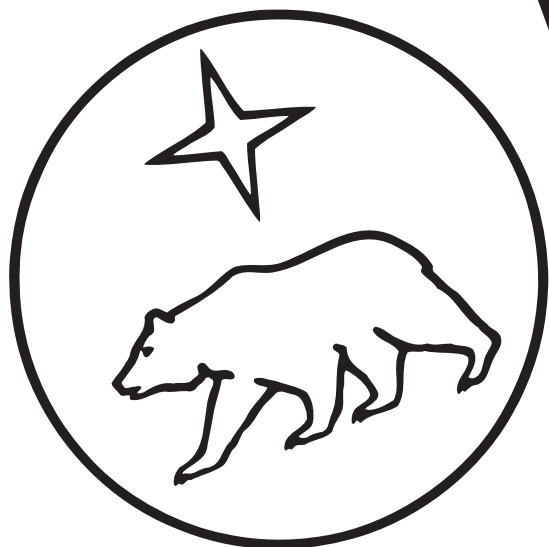
Dr. Dr. h. c. Peter Wollny (Leipzig) sehr herzlich gedankt. Herrn Dr. Jürgen Neubacher (Hamburg) sei für die sorgfältige Durchsicht der Edition wie auch für vielfältige Hinweise ganz besonders gedankt.

Hans-Peter Glimpf erarbeitete für die vorliegende Edition den Notentext und die Generalbaß-Aussetzung; er stand mit dem Unterzeichnenden in regem Austausch über die Anlage des Kritischen Berichts, als er am 10. Mai 2023 unerwartet verstarb, so daß er die Textteile der Edition nicht mehr ausarbeiten konnte. Diese Aufgabe fiel dem Unterzeichnenden zu, der hofft, sie im Sinne des Verstorbenen ausgeführt zu haben. Der Ersteinspielung der Matthäuspassion 1758 im Jahr 1999 liegt ihre Neuerschließung durch Hans-Peter Glimpf zugrunde.<sup>48</sup>

Der vorliegende Band ist dem Angededenken an den großen Telemann-Enthusiasten und Förderer einer Wiederbelebung der Telemannschen Passionsmusiken gewidmet.

Halle an der Saale, im Dezember 2024

Wolfgang Hirschmann



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

<sup>48</sup> Georg Philipp Telemann, *Matthäuspassion 1758*, Kammerchor der Biederitzer Kantorei, Magdeburger Barockorchester, Leitung: Michael Scholl, Booklet-Text: Carsten Lange, Amati, ami 9902/2.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken,  
 Mich in das Meer der Liebe zu versenken,  
 Die dich bewog, von aller Schuld des Bösen  
 Uns zu erlösen!

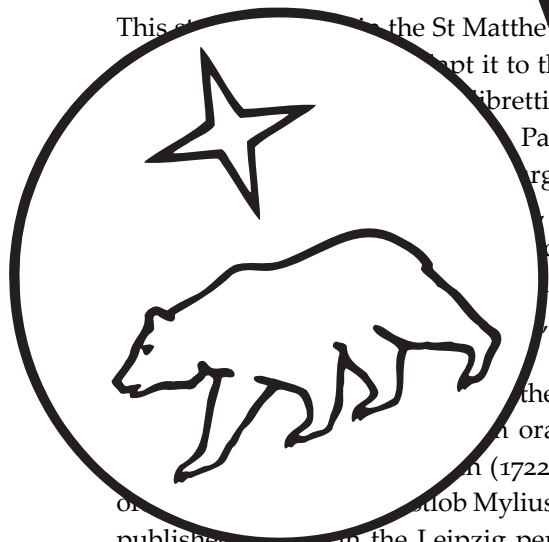
Lord, strengthen me to think on your suffering,  
 to immerse myself in the sea of love,  
 that moved you to redeem us from all our iniquities!

A further borrowing from Gellert's collection appears in chorale no. 12; the text comes from the song "In Sickness" ("In Krankheit") (stanza 5):<sup>8</sup>

Wenn ich in Christo sterbe:  
 Bin ich des Himmels Erbe.  
 Was schreckt mich Grab und Tod?  
 Auch auf des Todes Pfade  
 Vertrau ich deiner Gnade;  
 Du, Herr, bist bey mir in der Noth.

When I die in Christ,  
 I will be an heir of heaven.  
 What terrors can death and the grave hold for me?  
 Also on the path to death  
 I will trust in your mercy;  
 You, Lord, will be with me in my hour of need.

This is the case with the St Matthew Passion in a slightly different way. It is not it to the liturgical purpose of the librettists in Telemann's Passion (poetic interpolations) as quoted in stanzas 10 and 11. The use of texts from Gellert's collection in such pieces for Hamburg is directly to prove the latter declined in the 1758 St Matthew Passion oratorio "O Seele, deren Sehnen" (1722–1777). The text of the oratorio by Christlob Mylius (1722–1754)<sup>12</sup> and was published in 1757 in the Leipzig periodical *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens* under the title *Die*



<sup>8</sup> Ibid., pp. 128f., here p. 129.

<sup>9</sup> Cf. the detailed notes on the chorale in the Critical Report, p. XXXIX.

<sup>10</sup> Evidence in Sato, *Telemanns Rezitativgestaltung* (see note 5), p. 149.

<sup>11</sup> Cf. the letter from Gellert to Telemann dated 18 June 1762, in *Georg Philipp Telemann. Briefwechsel*, ed. Hans Große and Hans Rudolf Jung (Leipzig, 1972), pp. 144f.

<sup>12</sup> They knew each other personally; Mylius visited Telemann in Hamburg in May 1753. Cf. Ralph-Jürgen Reipsch, 'Telemann und Christlob Mylius' "Abschied aus Europa"', in *Auf der gezeigten Spur. Beiträge zur Telemannforschung. Festgabe Martin Ruhnke zum 70. Geburtstag*, ed. Wolfgang Hirschmann, Wolf Hobohm and Carsten Lange, *Magdeburger Telemann-Studien* 13 (Oschersleben, 1994), pp. 87–96, here pp. 90, 92.

*Martern des Erlösers* with an attribution to the composer Carl Heinrich Graun<sup>13</sup> – a further example of contemporary sacred poetry by a younger writer:

So, wie er sie getragen,  
 Die mir nur eignen Plagen,  
 So trag ich seine Schmach.  
 Er zeichne mir die Wege[,]  
 Sein Arm der Güte lege  
 Das Kreuz auf mich, so folg ich nach.

As he bore the burden of  
 the troubles that were mine alone,  
 so I will carry his disgrace.  
 May he show me the way,  
 and with his arm of kindness  
 lay the cross upon me and I will follow.

A new poetic text also forms the basis of chorale no. 43; the text was inserted into the vocal material of the Hamburg principal copyist by various writers, including the composer himself, in the run-up to the Passion performances in Hamburg.<sup>14</sup> The text could have been made available in short notice by the unknown author of the poetic interpolations of the Passion.

Der Blut' komm' über mich,  
 und tilge mein' Sünden,  
 so daß ich, Jesu! nicht  
 des Vaters Zorn empfinden.  
 Drum such' ich diesen Trost:  
 bisher so sehr erschrickt  
 mich Schrey, Sterben und Noth:  
 dein Blut' komm' über mich!

Let your blood flow over me,  
 and wash away my sins,  
 so that I, Jesu! need not  
 feel the wrath of the Father.  
 This is why I have sought  
 this comfort so fervently,  
 and cry out even in death:  
 Let your blood flow over me!

The librettist of the Passion inserted seven further stanzas from church hymns in the Passion, all of which belong to

<sup>13</sup> No. 54 (July 1757), pp. 519–532, the lyrics reproduced here are on p. 526 with the melody reference "(In allen meinen Thaten.)"; Telemann also uses this melody for the text, see below. For details see Peter Wollny, 'Christlob Mylius, Carl Heinrich Graun, Johann Ernst Bach und das Passionsoratorium *O Seele, deren Sehnen*', in *Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der 'musica sacra' bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, ed. Stefan Keym and Stephan Wünsche (Leipzig, 2015), pp. 44–56.

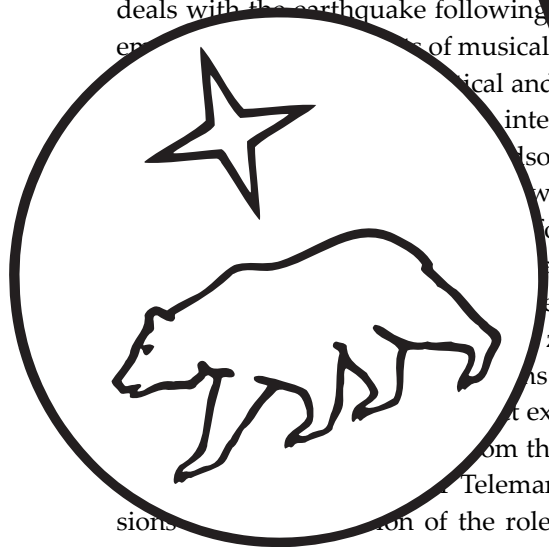
<sup>14</sup> For details see Critical Report, p. XXXI.

<sup>15</sup> Text reproduction after the printed text dated 1758. References to the melodies used by Telemann are provided at the end of this Preface.

the traditional repertoire of the Hamburg hymn book; one of them, chorale no. 39, following the *recitativo accompagnato* no. 38, was a replacement for a choral aria that was apparently also cut at short notice. For this, Telemann used the same melody and cantional setting as for the final chorale, no. 62. The choral movement which was discarded for unknown reasons has survived in fragments in the Hamburg set of parts (source A, edition in the Appendix, pp. 153f.).

In six cases, a da capo aria and a chorale form a contemplative pairing. These are: tenor aria no. 6 and chorale no. 7, soprano aria no. 11 and chorale no. 12, bass aria (Jesus) no. 14 and chorale no. 15, alto aria no. 23 and chorale no. 24, soprano aria no. 30 and chorale no. 31, bass aria no. 42 and chorale no. 43; the only exception to this overarching principle is alto aria no. 47. There is also a contemplative “chorus of faithful souls” (“Chor gläubiger Seelen”) at the beginning of the Passion on a biblical dictum (no. 2, on Baruch, chapter 4, verse 36) and a short aria on a further biblical quotation (Psalm 40, verse 8), which is attributed to the figure of Jesus (no. 9).

Cavata no. 55, which is also sung by Jesus, and the tenor chorus no. 61 are based on lyrical texts with restrained lines. Telemann sets Jesus’ lament as a complex mixture of rondo aria, arioso and *accompagnato*; for the final chorus, which deals with the earthquake following the death of Jesus, he employs a variety of musical imagery as well as ex-



travagant and aesthetic justification. The text is intensely from the 1740s. The librettist, Georg Michael, drew on the bear as a worthy symbol for this chorus is for an exceptionally fitting and spine-tingling joy” in the text: “In diesem Chor der kühnen Helden zu einem neuen Triumph u. der schauerlichen Begebenheiten ein Beispiel der religiösen Begeisterung vom 18<sup>th</sup> century.

Telemann’s later church Passions also show a change in the role of the Evangelist be-

16 Cf. Wolfgang Hirschmann, “Aber es klinget doch süß”. Mikrointervallik als theoretisches, ästhetisches und kompositorisches Problem in Telemanns *Neuem Musikalischem System*’, in *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, ed. Silvan Moosmüller, Boris Previšić and Laure Spaltenstein, Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 21 (Göttingen, 2017), pp. 82–95; *ibid.*, ‘Erkundungen an den Grenzen der Klänge. Telemanns harmonische Innovationen’, in *Extravaganz und Geschäftssinn. Telemanns Hamburger Innovationen*, ed. Bernhard Jahn and Ivana Rentsch, Hamburg Yearbook of Musicology 1 (Münster–New York, 2019), pp. 17–31.

17 Source C, fol. 183<sup>r</sup> (see also the source description in the Critical Report). Georg Michael refers to bars 44–49 of the chorus (Edition, p. 146). Telemann employs similarly extreme dissonances in aria no. 14 (bars 28 and 49 on the word “knirschend”) and in *recitativo accompagnato* no. 38 (bar 15 on the word “angstvoll”). He uses an enharmonic turn to interpret “und weinete bitterlich” in recitative no. 25 (bars 9f.).

tween different voice parts, here bass and tenor. In the 1758 St Matthew Passion, the bass sings as far as recitative no. 29; the tenor takes over in recitative no. 32, following the aria and chorale nos. 30/31. The difference between the two parts is not as marked as the voice designations and their clefs (F4, C4) suggest. The bass moves between *c* and *e*’, the tenor in a slightly higher range from *e* to *f*’; *g*’ is only required once in recitative no. 60 (“and Jesus cried again aloud and died” [“Und Jesus schrie abermal laut und verschied”]).

The reason for the division becomes clear when one considers the situation in church music around 1758, including the difficulty in engaging musicians: for the performances of the Passion in the principal and secondary Hamburg churches, Telemann usually had access to a vocal ensemble of eight church singers (two sopranos, two altos, two tenors and two basses); the instrumental ensemble consisted of four (occasionally five) players for the 1<sup>st</sup> violin, four musicians for the 2<sup>nd</sup> violin, two viola players, six musicians for the basso continuo and two woodwind players (for oboe, traverso and recorder).<sup>18</sup> However, Telemann repeatedly had problems filling the tenor parts. In 1755 he only had one tenor at his disposal, Wilhelm Jacob Fiedus (1724–1778), who he would dismiss a few years later as “one of the most impudent despisers of preaching” but above all because he “deliberately sang would to the point of being almost inaudible, arrogantly and according to his own conceit “ein In der freiesten Predigtverächter” [...]. Vom Vorsatz erst gar nicht wahrbar schwach, falsch antönend, und nach dem Mühen sel gesungen”).<sup>19</sup> This explains why, in the 1758 Passion, only the second (shorter) section of the Evangelist’s part and only once at the beginning of the Passion (no. 6) were assigned to the tenor soloist. Another revealing detail in this context is the involvement of the tenor soloist in the choral movements documented in the original set of parts (source A), in that only the choruses and chorales of the first part (up to no. 28) are included before an indication is given that the Evangelist should take over for the subsequent choral movements. For the other choir parts (Soprano, Alto, Bass), as well as the solo part for Jesus, all the movements are included.

For the other voice parts, the following church singers were at Telemann’s disposal: for the soprano, the two choirboys, Justus Wilhelm Sachse (1741–?) and Christian Friedrich Kohlrausch (1743–1808), for the alto, Otto Ernst Gregorius Schieferlein (1704–1787, also Telemann’s main copyist) and Benjamin Fleck (1726–1758), for the bass, Gott-

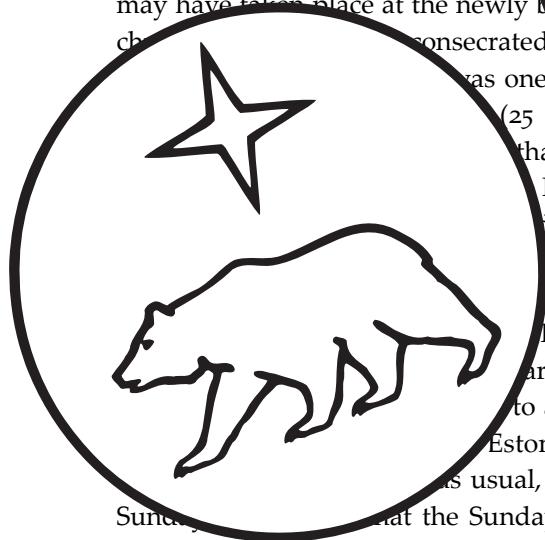
18 See also the figures given in Telemann’s invoice for the performances of the St Mark Passion in the Waisenhauskirche in 1735, reproduced in: Jürgen Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik und ihre Ausführungsbedingungen (1721–1767). Organisationsstrukturen, Musiker, Besetzungspraktiken*, Magdeburger Telemann-Studien 20 (Hildesheim et al., 2009), pp. 325f.

19 Quoted *ibid.*, p. 237; cf. also *ibid.*, pp. 283f., as well as Reipsch, *Notizen zur Überlieferungssituation* (see note 1), pp. 241–243.

hard Alexander Samuel Taute (1724–1780) and Johann Gottlieb Niemeyer (1727–1788).<sup>20</sup> While the dictum (no. 9), the da capo aria (no. 14) and the cavata (no. 55) sung by Jesus are written in the part assigned to the respective character, Schieferlein compiled the other da capo arias and the *recitativo accompagnato* no. 38 in one aria part which moved from singer to singer, like a collective part for other characters in the Passion – Judas (soprano), the two witnesses (soprano), the high priest (tenor), Peter (alto) and Pilate (soprano);<sup>21</sup> the parts of the first witness and both of the maidservants are included in the choir soprano.

#### PERFORMANCES OF THE PASSION IN HAMBURG

The church singers and instrumentalists had an extremely tight schedule of performances in the principal and subsidiary churches in Hamburg during Passiontide and on the three days of Easter. Since there is no surviving almanac (*Schreibkalender*) for Hamburg from the year 1758, we must fall back on more or less well-founded assumptions in order to reconstruct the sequence of performances. Two important aspects must be taken into consideration here. First, Great St Michael's church was not available as a venue following its destruction by lightning in 1750; the performances in 1758 may have taken place at the newly built Little St Michael's church, consecrated the previous year (on 25 March), or as one of the years in which the Great St Michael's church was used (25 March) and the Great St Katharine's church was used that day in St Katharine's church. Second, the Fest Mariä Verkündigung, which is celebrated on this day, traditionally features the Große Musik in die Nacht, which was therefore postponed. However, it is possible that the performances in Great St Michael's church were postponed to avoid any overlap, the last Sunday of Lent, Estomihi, the last Sunday of Lent, as usual, on Invocavit, the first Sunday of Lent, and that the Sunday performances in the five principle churches all took place a week earlier. Added to this were the performances of *Seliges Erwägen* (which are documented through newspaper announcements)<sup>22</sup> and the Great Music for the introduction of the jurats or churchwardens on Oculi, the third Sunday of Lent; the elaborate



three-day performances of Easter music then began on the Sunday following Good Friday. Given all this, the following densely-packed schedule can be drawn up (performance dates for which there is documentary evidence have been marked with an asterisk):

5.2. Sunday Estomihi	St Matthew Passion, St Peter's
12.2. Sunday Invocavit	St Matthew Passion, St Nicholas's
19.2. Sunday Reminiscere	St Matthew Passion, St Katharine's
*22.2. Wednesday	<i>Seliges Erwägen</i> , Werk- und Zuchthauskirche
*26.2. Sunday Oculi	Before the sermon: "Er hat ein Gedächtnis gestiftet" TVWV 1:1093; after the sermon: "Mein Augen sehen stets zu dem Herrn" TVWV 1:1093, Little St Michael's <sup>24</sup> (normally: Great St Michael's)
5.3. Sunday Laetare	St Matthew Passion, St Jacob's
*8.3. Wednesday	<i>Seliges Erwägen</i> , Waisenhaus-Kirche
12.3. Sunday Misericordias	St Matthew Passion, probably Little St Michael's (normally: Great St Michael's)
16.3. Thursday	St Matthew Passion, Little St Michael's (cancellation date to 23.?)
*17.3. Friday	<i>Seliges Erwägen</i> , Heilig-Geist-Kirche
18.3. Saturday	St Matthew Passion, St John's
19.3. Palm Sunday	Music for the Annunciation, St Katharine's: 1 <sup>st</sup> part: "Herr Christ, der einge Gottessohn" TVWV 1:733; 2 <sup>nd</sup> part: "Dies ist der Tag" TVWV 1:359 <sup>25</sup>
20.3. Monday	St Matthew Passion, St Mary Magdalen Monastery
21.3. Tuesday	St Matthew Passion, St Gertrud's
*22.3. Wednesday	<i>Seliges Erwägen</i> , Pesthofkirche
23.3. Maundy Thursday	St Matthew Passion, St Pauli Hamburger Berg

<sup>20</sup> This can be inferred from the invoices from 1758 for 8 March (*Seliges Erwägen*), 16 April (inauguration music for Jürgen Schultz), 27 November (wedding anniversary Mattfeld-Scheller) and 6 December (inauguration music for Joachim Otte); see Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (see note 18), pp. 373–377.

<sup>21</sup> See *ibid.*, p. 285.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>23</sup> Announcements in *Hamburger Relations-Courier* 1758: no. 29 (20 February), no. 35 (2 March), no. 41 (13 March), no. 45 (20 March).

<sup>24</sup> According to the printed text in D-B, Sign. Mus. ms. 21736/345, which names Little St Michael's as the place of performance; cf. Joachim Jaenecke, *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften*, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften 7: Georg Philipp Telemann (Munich, 1993), p. 196.

<sup>25</sup> Printed text in D-B, Sign. Mus. ms. 21736/350, Jaenecke, *Katalog* (see note 24), p. 197.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



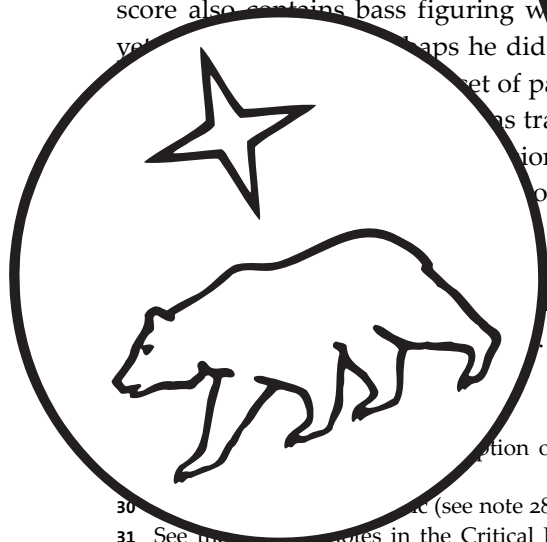
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

nal chorale movements.<sup>29</sup> The purpose of the instrumental introductions was to “offer time to go through the biblical words to which the following movement referred, before the singer starts singing the words of that movement; as well as to illustrate in some way the biblical prose preceding the words of the poet, who refers back to them” (“Zeit zu lassen, die biblischen Worte, worauf der folgende Satz sich bezieht, im Text vorher durchzusehen, ehe der Sänger die Worte des folgenden Satzes anfängt; wie auch, um den Inhalt der den Worten des Dichters vorhergehenden biblischen Prosa, worauf jene sich beziehen, einigermaßen zu schildern”).<sup>30</sup>

Georg Michael made modifications to the relevant movements both in Schieferlein’s set of parts (source A) and in his own manuscript copy, although these were less consistent in the manuscript score (source B) than in the set of parts, the instrumental parts of which he used for his own performances. What is curious is that there are readings in the original layer of the manuscript copy which differ from the set of parts, but that Georg Michael did not include these readings in his arrangement. This applies, for example, to the placement of the slurs in the instrumental parts.

As part of his reworking, the grandson changed one of two violoncello parts into a basso continuo part; the score also contains bass figuring which was added later, yet perhaps he did not have access to an original set of parts; if he did, perhaps these parts were transposed.<sup>31</sup> The decision based on the original source, the entries made since the two layers – and, Georg Michael’s arrangement in the other –. Furthermore, the or-



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

tion of source C in the Critical

<sup>30</sup> See the introduction (see note 28), fol. 180<sup>v</sup>.

<sup>31</sup> See the introduction in the Critical Report on aria no. 6, bars 25–31, aria no. 11, bars 11 and 29, aria no. 47, bar 13, and the cavata no. 55, bars 31f. and 36. This is a convincing argument against the possible assumption that the copy might only have been made in the run-up to the first performance of the arrangement in Riga. Moreover, it seems highly unlikely that Georg Michael, as cantor in Riga, could have made a copy of the manuscript with the diplomatic precision shown in source B.

<sup>32</sup> Cf. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (see note 18), pp. 295–299, who points out that only few organ parts from Telemann’s Hamburg church music have survived; “possibly they only rarely survived in the original voice parts that were handed down by Georg Michael and re-used in Riga because the conditions set by the organ and its prevalent pitch may have differed” (“möglicherweise haben diese in den von Georg Michael Telemann überlieferten und von ihm in Riga wiederverwendeten Originalstimmensätzen seines Großvaters deshalb nur selten überlebt, weil dort andere Orgel- und Stimmungsverhältnisse geherrscht haben könnten”, p. 299).

rections and additions made by the composer himself in the run-up to the Hamburg performances form a third layer of notation which must similarly be distinguished from the other two.

In this context it is helpful that the modifications Georg Michael made in his manuscript copy were less comprehensive than those in the set of parts; here, for example, cavata no. 55 survives in its unedited version (source B, fols. 27<sup>r</sup>–28<sup>r</sup>; see illustration on p. LIX). In addition, both of the violoncello parts in the set of parts represent the largely original form of the vocal bass part (albeit without text) of *recitativo accompagnato* no. 38 (source A, fols. 72<sup>v</sup>/73<sup>r</sup> and 86<sup>v</sup>/87<sup>r</sup>), and in the arrangement documented by source C there is a soprano part (written in Riga) for the final chorus no. 61, which offers the unedited version of the part (see illustration on p. LIV).

A comparison between the handwriting of Schieferlein and Georg Michael Telemann reveals as distinguishing features that the younger Telemann’s writing leans more to the right and has a thinner, faster quill-stroke; differences in ink colour only occasionally occur to differentiate the layers of notation from each other. Particularly problematic are small signs and ornaments – that is, dots and tails added for rhythmic modification, fermatas, short slurs, dynamic markings (not *and gel.*, i.e. strong and soft), appoggiaturas and trill markings. The many appoggiaturas added by Georg Michael can be concerned on the one hand by the fact that they are almost always written with a slur to the principal note (which does not occur with Schieferlein) and on the other, by their “cramped in” style, since the copyist naturally had not left any room for them (Schieferlein, in contrast, used ample space for appoggiaturas, which are consequently very clearly written). Longer slurs are generally easy to distinguish, since Schieferlein usually drew flatter curves that were slightly spidery, with small ‘waves’ in the middle; with shorter slurs, however, it is much harder to distinguish the hands. The fermatas and the + used as a trill sign are shaped very differently than those by Schieferlein.

The illustrations on pp. LIVf. show the above-mentioned copy of the soprano part of the final chorus in unedited form from source C (staves 1–10) and, next to it, the reworked version based on source A (staves 5–13). A review of the relevant staves of the reworked part (right) illustrates some of the distinguishing features noted above:

In stave 5, Georg Michael strikes out the word “knallen” and replaces it with “hallen” (thinner stroke, writing leans to the right); subsequently there are added appoggiaturas and auxiliary notes in almost every line, all by Georg Michael (slur to the principal note, thin stroke, sometimes clearly squeezed in). In stave 6, a complex change to the declamation is made by the addition of a tie (which is difficult to distinguish from the hand of copyist A) from bar 3

to 4, the deletion of the dot and the addition of a (smaller) crotchet in bar 4. In stave 8, Georg Michael inserts an ornamentation sign not used by copyist A (bar 4, a type of turn). In the fourth to last stave, apart from the inserted appoggiaturas, there is a change to the declamation in the final bar: Georg Michael combines the first three notes into a triplet, adds a crotchet *e'* (in small size) as well as a quaver rest, and adds a tail to the crotchet to create a quaver. He seems to have (partly) cancelled the intervention by the deletion of the figure 3 which marks the triplet; something similar happens in the following line over the word "Fülle". Georg Michael makes significant changes to the declamation in this line by adding dots and tails (bars 1, 2, 5 and 6 of this stave, difficult to discern, cf. however the notation on the left from source C); in bar 4 he first works with two semi-quavers at the end, then deletes all the notes and writes down the definitive version with a cross-reference in the final stave.

While the part of Jesus was not reworked in the recitatives, it does show signs of reworking in the chorales and choruses. The first page of this part (see illustration on p. LII) contains additions by Georg Michael in the first stave in a slightly lighter ink; the text correction "es" in the second stave was made by Schieferlein in the "urs" however, was added by Georg Michael. The change of "in Gott" to "den Trost" in the third stave was also made by the grand-

son. Schieferlein noted appoggiaturas in stave 7 onwards (stave 8, bar 2; stave 9, bar 1). The *cello* part reproduced on p. LII shows dynamic markings in stave 3 (*ff*) as well as the *gel.* at the end. The "urs" are from Copyist A. Georg Michael (more precisely Schieferlein) wrote above the stave who, Schieferlein automatically transferred all instrumental upper parts to

the oboe part (illustration on p. LVII) demonstrates the different forms of the + sign used by Georg Philipp and Georg Michael Telemann for denoting a trill: while copyist A always writes the symbol vertically like a cross, the composer normally (but not always) works with a horizontal wave (in chorus no. 2, stave 3 to 5); Georg Michael, however, writes the symbol in a slightly slanted form with a horizontal line that is higher on the right and curved in on itself (aria no. 6, stave 8, bar 5). Corrections by Georg Philipp are also visible (*af* in stave 9 and the correction of the *b-flat* in stave 10, which is too low for the oboe).

The complex interplay of corrections and additions by the composer, the notations of copyist A and the reworkings by Georg Michael are clearly shown in the illustration on p. LIII, which is an excerpt from the voice part of aria

no. 42: in the first stave Georg Phillip corrected the text ("sie sind Gluht" instead of "und sind Gluht"), and in staves 2 and 3 added the words "Rähepfeilen erschreckte", which Schieferlein may not have been able to read in the autograph and consequently left blank. In numerous places we can also see the above-mentioned types of alterations made by Georg Michael (for example, concerning the declamation and the melody of the words "nicht mein Blut" in the B section of the aria).

The first page from source B (illustration on p. LVIII) presents, in staves 5 to 8 on the right-hand side, a four-part arrangement of bars 8 to 12 of the opening choral and the addition of bass figuring to the chorale and the following chorus across the page, both by Georg Michael.

If any doubts remain, despite an exacting analysis and a thorough comparison of handwriting, as to whether a notation is authentic or should be considered as part of Georg Michael's reworking, this will be indicated in the detailed notes in the Critical Report.

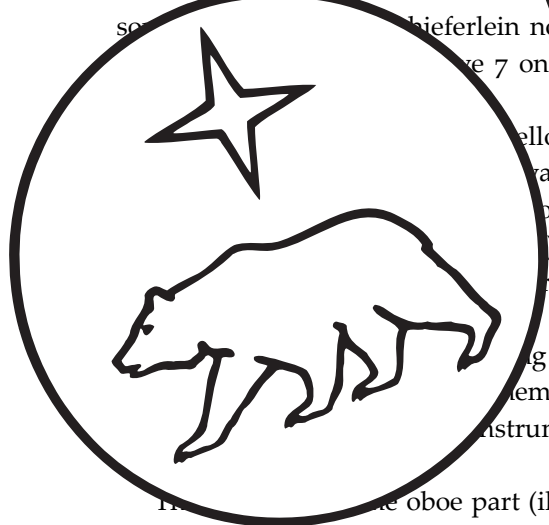
#### NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

As described above in TA 29: *Passion* was performed by seven church organs and an instrumental ensemble of 16 to 17 musicians (four of five 1<sup>st</sup> violins, four 2<sup>nd</sup> violins, six violas, six continuo players and probably only one woodwind player – see below). It was therefore not clear in the modern sense, a fact that needs to be taken into consideration in today's performances which are committed to historical performance practice.

In Telemann's Hamburg church music, violoncello, double bass, bassoon, organ and harpsichord are documented as basso continuo instruments.<sup>33</sup> The set of parts by main copyist A includes two violoncello parts, one of which bears the monogram "C. H.", referring to the double bass player Christian Ha(a)se junior (1689–1761). In 1758, Joachim Hinrich Baumann (?–1763) participated in Telemann's orchestra: he was not only a double bass player, but also a bassoonist, and, moreover, an excellent traverso player.<sup>34</sup> Together with woodwind player Johann Philipp Menges (?–1778), he will have performed the two virtuoso arias in the *Passion* which require two traversos (nos. 11 and 30). Menges would then also have played the (equally demanding) oboe part of the *Passion*. Joachim Hinrich Tanck (1709–1780) is documented as the violoncellist in 1758, so there is consequently evidence of all three mentioned melody instruments in the basso continuo.

<sup>33</sup> For more details see Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (see note 18), pp. 295–301.

<sup>34</sup> Cf. *ibid.*, p. 412. Different possibilities for the use of the bassoon are discussed in the foreword to *TA 29: Johannespassion 1745*, ed. Wolfgang Hirschmann (1996), p. XVIII.

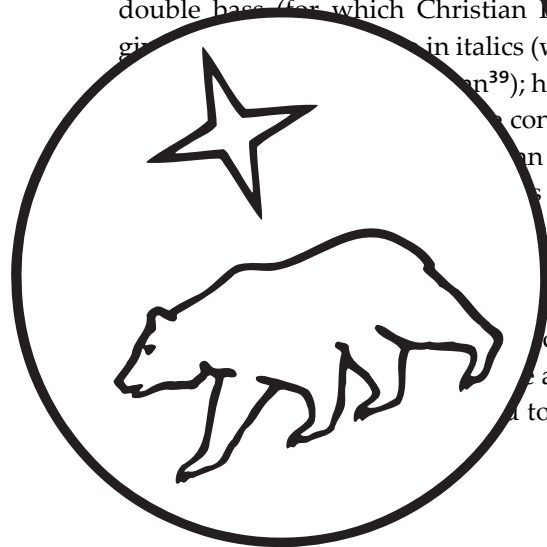


Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

The double accompaniment by harpsichord and (positive) organ seems to have been standard for large-scale church music; the invoice for the performance of the 1735 St Matthew Passion TVWV 5:20 in the Waisenhauskirche mentions posts for a “calcant” and “for a harpsichord to be provided” (“fürs Clavicimbel zu accomodiren”);<sup>35</sup> in the print of the 1745 St John Passion TVWV 5:30, the figured basso continuo part is headed “Cembalo”.<sup>36</sup> It is not clear how the two keyboard instruments were actually used.

In aria no. 11, in the accompaniment of the voice by the strings, a reduction of the basso continuo section to the violoncelli is demanded, which stands in contrast to the full orchestration indicated by the word “Alle” in the instrumental ritornellos and during the accompaniment of the vocal part purely by basso continuo (see bar 65); whether this reduction in sound also entails a rest for the keyboard instruments (organ, harpsichord) remains unclear, since no basso continuo part with original bass figuring has been preserved.<sup>37</sup> The colla parte setting for basso continuo and viola in the B section of aria no. 30 also implies a reduction to violoncello, as is clearly evidenced by examples from the 1745 St John Passion.<sup>38</sup>

In the Edition, organ and violoncello as the main basso continuo instruments are given in regular feet while the double bass (for which Christian Blumse’s participation gives evidence) is given in italics (with the spelling “Contraß”<sup>39</sup>); however, the use of bass instruments is also considered as well. The Edition re-introduces delayed non-cadenced notes (e.g., no. 6, no. 10, bar 12, no. 13, no. 17) as they are performed in this manner in the original; they are presented as appoggiaturas, the equivalent to the cadences.



35 Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (see note 18), pp. 325f.

36 TA 29 (see note 34), p. XXI.

37 The principles Georg Michael used for the basso continuo accompaniment in his arrangement of the Passion are quite different from those used by his grandfather. For example, in the arias he generally only provides a chordal accompaniment for the instrumental ritornellos. Cf. his comment on the organ part of the Passion that he arranged, which is given in the Critical Report on p. XXXI.

38 TA 29 (see note 34), pp. XVIIIff.

39 For instance in the manuscript list of performers for the Hamburg performances of the funeral music for Emperor Charles VII on 14 March 1745; cf. Neubacher, *Georg Philipp Telemanns Hamburger Kirchenmusik* (see note 18), pp. 345–348, p. 345 “Contraß”, on the following pages with the abbreviation “Contraß”.

40 Cf. Sato, *Telemanns Rezitativgestaltung* (see note 5), pp. 169f.

Although the additions made by Georg Michael in his adaptation of 1784 did not necessarily reflect the typical performance practices of the time around 1758, two cases worth considering are mentioned here in conclusion: in the oboe part of aria no. 6 (see illustration on p. LVII), in the fast triplet groups with their large leaps and repeated notes (first in bars 3f.), dots are added to the first note of each group, which probably suggest a simplified version for the woodwind (the oboist only briefly plays the first note of each group).<sup>41</sup>

In his arrangement of the accompaniment no. 38 (source A, voice part of Jesus, fol. 14<sup>v</sup>), Georg Michael differentiates between metrically exact and agogic rhythms: at the beginning of bar 3, he writes “tactmäßig” (“in time”), at bar 6 after “Betäube”, “ohne Tact” (“freely”), at the second quaver of bar 12, again “tactmäßig”, and a bar later “kehrst du”, once more “ohne Tact”.

#### TEXTS AND MELODIES OF THE CHORAL MOVEMENTS

The following overview provides the sources for the individual choral movements in Telemann’s immediate environment, i.e. the texts printed in the *Hamburgisches Gesang-Buch* (1745 edition)<sup>42</sup> and the melodies published in Telemann’s *Fast-allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch* of 1730.<sup>43</sup> This is followed by information about the poet and the provenance of the melody. With respect to the melodies, reference is also made to editions of *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, Part III: *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680* (EdK),<sup>44</sup> if available. The same applies to the critical edition of *Praxis Pieta-*

41 That the dots were added by Georg Michael is suggested by the slightly darker colour of the ink with which they are written; if they were by Georg Philipp Telemann, this would be an exception.

42 I. N. J. *Neu-vermehrtes Hamburgisches Gesang-Buch, Zum Heiligen Gebrauch Des öffentlichen Gottes-Dienstes, Als auch derer Haus-Andachten, Heraus gegeben Von dem Hamburgischen MINISTERIO* (Hamburg, 1745).

43 Georg Philipp Telemann, *Fast-allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch* (Hamburg, 1730), reprint (Hildesheim–New York, 1977).

44 *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, Section III: *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680*, presented by Joachim Stalman, ed. Karl-Günther Hartmann, Hans-Otto Korth, Helmut Lauterwasser, Daniela Wissemann-Garbe, Rainer H. Jung and Renate Brocker with the collaboration of Silke Berdux, Jürgen Grimm and Robert Skeris, vol. 1: *Die Melodien bis 1570* in three parts (music and text) and an index volume (Kassel et al., 1993–1999), vol. 2: *Die Melodien 1571–1580* (music and text) (Kassel et al., 2002), vol. 3: *Die Melodien 1581–1595* (music and text) (Kassel et al., 2005), vol. 4: *Die Melodien von 1596 bis ca. 1610* (music and text) (Kassel et al., 2009), *Abschließender Kommentarband zu Band 3–4* (Kassel et al., 2009), *Abschließender Registerband zu EdK 2–4* (Kassel et al., 2010).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

62. "O hilf, Christe, Gottes Sohn"

*Hamburgisches Gesang-Buch*, no. 111 "Christus, der uns selig macht", stanza 8, p. 61; Telemann, *Lieder-Buch*, no. 102, 2<sup>nd</sup> melody, p. 56.

Text: Michael Weiße (around 1488–1534).

Melody: after the Neo-Latin song, "Patris sapientia, veritas divina".

See above, no. 39.

#### ACKNOWLEDGEMENTS AND DEDICATION

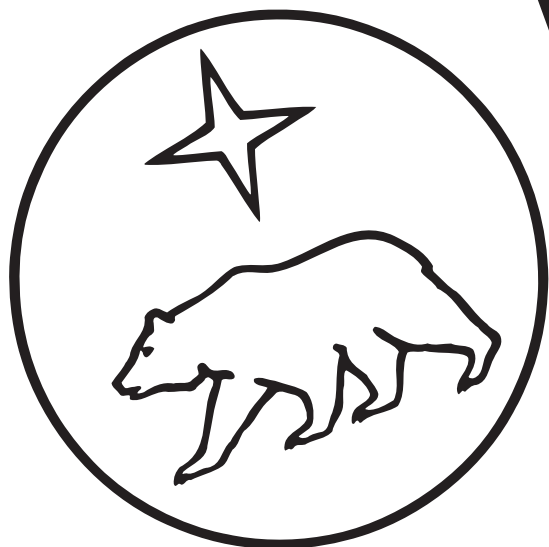
A huge debt of thanks is owed to the music department of the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, and in particular to Dr. Roland Schmidt-Hensel and Julia Neumann, for providing source reproductions and other helpful information. We would also like to thank Dr. Hansjörg Drauschke (Magdeburg), Prof. Dr. Bernhard Jahn (Hamburg), Dr. Ute Poetzsch (Magdeburg), Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg), Dr. Kota Sato (Tokyo), Sophie Weber (Halle/Saale) and Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Wollny (Leipzig)

for their support and advice on many issues. Special thanks are due to Dr. Jürgen Neubacher (Hamburg) for his careful review of this edition and for his useful comments.

Hans-Peter Glimpf prepared the musical text and the basso continuo realisation for the present edition; he was in regular correspondence with the undersigned regarding the conception of the Critical Report when he died unexpectedly on 10 May 2023, so that he was unable to complete the textual parts of the edition. This task fell to the undersigned, who hopes that he has carried it out as the deceased would have intended. The first recording of the 1758 St Matthew Passion in 1999 was based on Hans-Peter Glimpf's editorial work.<sup>48</sup>

The present volume is dedicated to the memory of this great Telemann enthusiast and promoter of the revival of Telemann's Passion music.

Halle/Saale, December 2024,  
Wolfgang Hirschmann  
(translated by Gwen Clayton and Anne-Christine Gardner)



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

<sup>48</sup> Georg Philipp Telemann, *Matthäuspassion 1758*, Kammerchor der Biederitzer Kantorei, Magdeburger Barockorchester, Conductor: Michael Scholl, Booklet-Text: Carsten Lange, Amati, ami 9902/2.

# KRITISCHER BERICHT

## I. QUELLEN

### 1. TEXT

Originaltextdruck Hamburg 1758. Exemplar: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. Mus. Tt 137

Format: 17 × 10,5 cm, 8 Blätter (Quaternio), unpaginiert, ohne Bogenzählung; Exemplar mit Fadenheftung. Titel (Bl. 1<sup>r</sup>): *JESU | Leiden und Tod, | aus dem | Evangelisten Matthäo, | in den | Hamburgischen Kirchen, | 1758, | nebst | hinzugefügten poetischen Zwischen-sätzen, | musicalisch verkündigt | von | Telemann. || Hamburg, | gedruckt und verlegt von Jeremias Conrad Piscator, | E. Hochedl. u. Hochweisen Rahts Buchdrucker.*

Bl. 1<sup>v</sup> vacat. Der Text beginnt auf Bl. 2<sup>r</sup>, davor Vignette und Angabe „J. N. J.“ (= In Nomine Jesu). Die betrachtenden Einlagen (die Dicta Nr. 2 und Nr. 9, die Arien Nr. 6, 11, 14, 23, 30, 42 und 47, das Accompagnement Nr. 38, die Cavata Nr. 55 und der Schlußchor Nr. 61) sind durch größeren Druck von den Choraltexten und dem Bibeltext aus dem Matthäus-Evangelium (Kapitel 2, Vers 36–75, und Kapitel 27, Vers 1–50) abgegrenzt. Choraltext sind nur dann vollständig abgedruckt, wenn es sich um zeitgenössische Neudichtungen handelt (Nr. 1, 11, 14, 43). Nicht, wie auch die verwendete Melodie mit Textincipit zitiert; in den anderen Fällen (Nr. 4, 6, 11, 14, 23, 30, 42, 47) wird die Nummer des *Hamburgischen Choralbuchs* (HCB) dem Incipit der Strophe angegeben. Das Exemplar weist zwei handschriftliche Änderungen auf: Nr. 1 ist das „und“ in „Schuld“ durch „in“ ersetzt; Nr. 2 hat am Rand in „des“ durch „der“ ersetzt; Nr. 11 hat Telemann das Wort „hallen“

der vorliegenden Edition

Einlagen (Nr. 4 und Nr. 2) der Matthäuspassion 1758 in der Telemann überliefert (Riga 1784

1784, Titel: *Betrachtungen | über | die Leidens-Geschichte Jesu Christi, | nach Anleitung | des Evangelisten Matthäus, | in der stillen Woche des 1784sten Jahrs | zum musikalischen Vortrage | in den hiesigen Stadtkirchen bestimmt sind | von | Georg Michael Telemann, | Cantor und Musikdirector in Riga. || Riga, gedruckt bey Gottlob Christian Frölich.*

Bl. 192–202 Textdruck Riga 1824, Titel: *Betrachtungen über die | Leidens-Geschichte Jesu Christi, | nach | Anleitung des heil. Evangelisten Matthäus; | zum musikalischen Vortrage | in | den hiesigen Stadt-Kirchen | bestimmt. || Riga, gedruckt und zu bekommen bei W. F. Häcker. 1824.*

Die beiden Drucke enthalten die Texte von poetischen Einlagen (alle Arien, Accompagnement Nr. 38, Cavata Nr. 55 und Schlußchor Nr. 61) aus der Matthäuspassion 1758 sowie die (teilweise stark veränderten oder auch neuen) Texte der Choräle Nr. 1, 12, 15, 31, 39, 43 und 62.

Der Textdruck von 1784 weist zahlreiche handschriftliche Änderungen von Georg Michael Telemann auf, der von 1824 eine weitere Änderung.

### 2. MUSIK

A: Stimmen des Hamburger Hauptkopisten A (Otto Ernst Gregorius Schieferlein) und eines unbekanntenen Schreibers mit Eintragungen von Georg Philipp Telemann, Georg Michael Telemann und zwei weiteren unbekanntenen Kopisten. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. Mus. ms. 21708, Bl. 2–99 sowie Bl. 108.<sup>1</sup>

Schieferlein schrieb den Stimmensatz, der für die Aufführungen der Passion in Hamburg angefertigt wurde, auf Papier im Format von ca. 33,5 × 21 cm,<sup>2</sup> dessen Wasserzeichen in verschiedenen Telemann-Handschriften der späten 1750er-Jahre nachweisbar ist: Gekrönter Doppeladler mit Herzschilde über dem Buchstabe N, ohne Gegenmarke.

Die blauen Umschläge wurden von Georg Michael Telemann in Riga hinzugefügt; ein einzelner handelt es sich um folgende Stimmen (Belegangaben folgen der bibliothekarischen Foliierung):

Bl. 1: Von Georg Michael Telemann (GMT) geschriebenes Titelblatt: *Passions-Musik | für das Jahr 1758 | von G. Phil. Telemann.* (Bl. 1<sup>v</sup> vacat).

Bl. 2–7: *Evangelium* (Tenor, Fadenheftung)

Die Stimme enthält die Evangelistenpartie für Baß von Nr. 6 bis Nr. 29 mit Facet-vermerken für die Choräle, Chöre und Arien; siehe die Abbildung auf S. LI) und die evangelistische Partie Tenor von Nr. 32 bis Nr. 60, dazu den Chor der Choräle und Chöre ab Nr. 31 (auch des Schlußchors Nr. 61).

Bl. 9–10: *Jesus* (Tern, Fadenheftung)

Die Stimme enthält die Jesuspartie und den Baß aller Choräle und Chöre (auch des Chor-Dictums Nr. 2 und des Schlußchors Nr. 61; siehe die Abbildung auf S. LII). – Bl. 8 und 15 blauer Umschlag, Titel (GMT): *Baß.* und Anmerkung: „NB. *Accomp.*“ (GMT); auf Bl. 14<sup>r</sup> Nachtrag der bearbeiteten Baßstimme des Accompagnements Nr. 38 durch GMT (Überschrift: „*Accompagnement.*“).

Bl. 16: ohne Kopftitel.

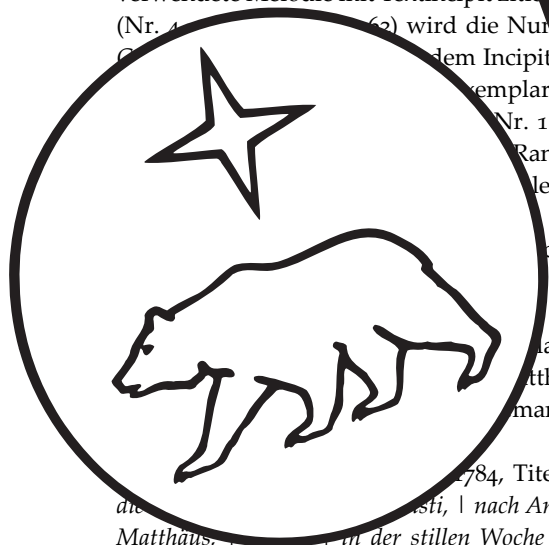
Die Stimme enthält die Partien des Judas (C1-Schlüssel, Nr. 8, 25), des 2. falschen Zeugen (C1-Schlüssel, Nr. 13), des Hohenpriesters (C4-Schlüssel, Nr. 13, 16), des Petrus (C1-Schlüssel, Nr. 20, 22) und des Pilatus (C1-Schlüssel, Nr. 29, 32, 34, 36, 40).

Bl. 17–20: *Arien zur Passion gehörig.* 1758. (2 Doppelblätter, Fadenheftung)

Die Stimme enthält die Vokalstimmen der Arien Nr. 6 (Tenor), Nr. 11 (Discant), Nr. 23 (Alt), Nr. 30 (Discant), des Accompagnement Nr. 38 (Baß) sowie der Arien Nr. 42 (Baß; siehe die Abbildung auf S. LIII) und Nr. 47 (Alt). – Bl. 17 nur rastriert, Bl. 17<sup>r</sup> Titel (GMT): *Arien-Stimme.*

<sup>1</sup> Vgl. Joachim Jaenecke, *Georg Philipp Telemann. Autographe und Abschriften*, München 1993 (= Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, Erste Reihe: Handschriften, Bd. 7: *Georg Philipp Telemann*), S. 143f.

<sup>2</sup> Die Formate der verschiedenen Stimmen schwanken in der Höhe zwischen 33 und 33,8 cm, in der Breite zwischen 20,8 und 21,4 cm.



Bl. 22–25: *Discant*. (Binio)

Die Stimme enthält den *Discant* aller Choräle und Chöre (auch des Chor-Dictums Nr. 2 und des Schlußchors Nr. 61, siehe die Abbildung auf S. LV) sowie die Partie des 1. falschen Zeugen (Nr. 13) und der 1. und 2. Magd (Nr. 20). – Bl. 21 und 26 blauer Umschlag, Titel (GMT): *Discant*.

Bl. 27–30: *Alt*. (Binio)

Die Stimme enthält den Alt (im C1-Schlüssel) aller Choräle und Chöre (auch des Chor-Dictums Nr. 2 und des Schlußchors Nr. 61). – Bl. 30<sup>v</sup> nur rastriert.

Bl. 31–32: *Tenor zu den Chören*. (1 Doppelblatt)

Die Stimme enthält den Tenor aller Chöre (auch des Chor-Dictums Nr. 2) und Choräle bis zum Chor Nr. 28. Am Ende der Stimme steht: „Die Uebrigen Chöre und Choräle stehen im Evangelisten.“

Bl. 34–37: *Baß zu den Chören*. (Binio)

Die Stimme enthält den Baß aller Choräle und Chöre (auch des Chor-Dictums Nr. 2 und des Schlußchors Nr. 61). – Bl. 33 und 38 blauer Umschlag, Titel (GMT): *Baß*.

Bl. 40–47: *Erste Violine*. (Quaternio)

Bl. 40 Titelblatt, Titel (Bl. 40<sup>v</sup>): *Erste Violine*. Auf Bl. 40<sup>v</sup> steht in der linken unteren Ecke eine durchgestrichene automatische Notation als Ergänzung eines fehlenden Takts in der Arie Nr. 6 (siehe Einzelanmerkung zu T. 90). Am Ende hat GMT die Stimme der 1. Violine des neuen Schlußchorals seiner Bearbeitung nachgetragen. – Bl. 41 und 42 blauer Umschlag, Titel (GMT): *1ste Violine*.

Bl. 43–47 beschriebener Zettel (zwischen Bl. 43 und 44) mit der Bearbeitung von T. 39). Am Ende hat GMT die Stimme des Schlußchorals seiner Bearbeitung nachgetragen. – Bl. 46 blauer Umschlag, Titel (GMT): *1ste Violine*.

Bl. 48–53 zeigt ein von GMT geschriebenes Original (Bl. 59a, 4,3 × 1,75 cm) mit der Bearbeitung von T. 39). Am Ende hat GMT die Stimme des Schlußchorals seiner Bearbeitung nachgetragen. – Bl. 57 und 64 blauer Umschlag, Titel (GMT): *Bratsche*.

Bl. 66–77: *Violoncell*. (= Violoncell (1), Sesternio)

Auf Bl. 66<sup>r</sup> links unten Monogramm „C. H.“ (Bleistift) = Hinweis auf den Hamburger Ratsmusiker und Kontrabassisten Christian Ha(a)se junior (siehe Vorwort). Die Abschrift (siehe die Abbildung auf S. LVI) wechselt mit Beginn von Bl. 74<sup>r</sup> (Arie Nr. 42, T. 49, 3. Zählzeit) zu einem unbekanntem Schreiber, der die Aufzeichnung der Stimme abgeschlossen hat. Bl. 77<sup>v</sup> ursprünglich nur rastriert; dort hat GMT die Violoncellostimme des neuen Schlußchorals seiner Bearbeitung nachgetragen. – Bl. 65 und 78 blauer Umschlag, Titel (GMT): *Violoncell*.

Bl. 80–91: *Violoncell*. (= Violoncell (2), Quinio und 1 Doppelblatt);

Kopftitel von GMT gestrichen und ersetzt durch „*Orgel*.“  
Bl. 91<sup>v</sup> vacat. – Bl. 79 und 92 blauer Umschlag, Titel (GMT, Bl. 79<sup>r</sup>): *Orgel*. Unter dem Titel Anmerkung von GMT: „*Allenthalben wo in dieser Stimme p. steht, spielt die Orgel bloß den Baß; (oder tasto solo, Allein, ohne Accompagnement;) hier gelten also die Ziffern u. Signaturen nicht. So bald aber f. steht, wird mit beiden Händen accompagnirt; u. hier gelten die Ziffern u. Signaturen. Es versteht sich übrigens, daß alle Anfangs-Sätze, wo nicht ausdrücklich Piano angezeigt ist, oder das Wort ‚Allein‘ steht, mit Begleitung auch der rechten Hand vorzutragen sind.*“

GMT hat die zweite Violoncellostimme des Kopisten A zu einer Orgelstimme umfunktioniert, indem er zunächst mit Bleistift alle Sätze der Passion mit einer Bezifferung versehen und dann in den für seine Bearbeitung vorgesehenen Sätzen die Ziffern mit Tinte nachgezogen hat (siehe Quellenbewertung und Vorwort). Am Ende der Stimme hat GMT die bezifferte Baßstimme des neuen Schlußchorals seiner Bearbeitung nachgetragen.

Beide Violoncellostimmen enthalten bei den Bibelrezitativen in Particellnotation und untextierten Klängen (außer dem Duett in Nr. 17, T. 23–25), so auch in Accompanement Nr. 38. Die Baßstimme der Rezitative sind durchgehend in kurzer Notation (bis auf eine korrigierte Ausnahme in Nr. 8; siehe Einzelanmerkungen) aufgezichnet.

Bl. 93–97: *Hoboe*.

Die Stimme (siehe die Abbildung auf S. LVII) enthält auch die Partien der zwei Flöten in der Arie Nr. 11 und Nr. 30. Auf Bl. 97 hat GMT die Obenstimme für den neuen Schlußchoral seiner Bearbeitung nachgetragen mit einer vorangestellten Museiknote in zwei Takten. – Bl. 92 und 98 blauer Umschlag, Titel (GMT): *Hoboe*.

Bl. 99: *Zweyte Traverser*.

Die Stimme enthält die 2. Traversflöte der Arie Nr. 11 und Nr. 30. Die Materialien zu Georg Michael Telemanns Bearbeitung (Quelle C, siehe unten) enthalten eine weitere Stimme aus dem Stimmensatz von Kopist A:

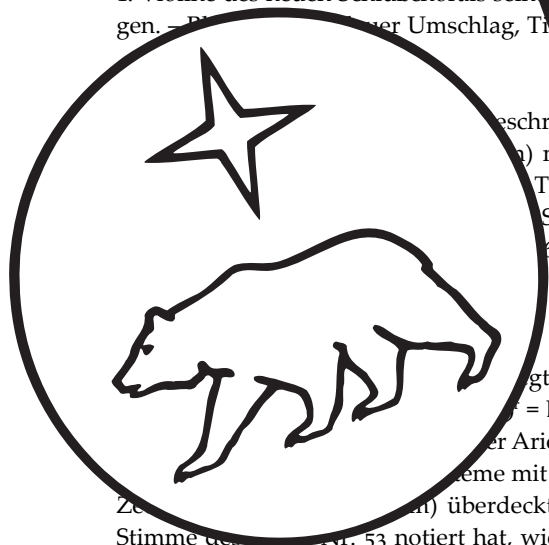
Bl. 108: *Erste Violine*.

Auf Bl. 108<sup>r</sup> (108<sup>v</sup> vacat) ist eine zweite Aufzeichnung der Stimme der 1. Violine der Arie Nr. 14 durch Kopist A (mit bearbeitenden Eintragungen von GMT) erhalten, bei der es sich um eine Reinschrift der Aufzeichnung des Notentextes in Quelle A handelt.

Die Notation dieser Arie in Quelle A (Bl. 42<sup>r</sup>) zeigt eine Fülle von korrigierenden und ergänzenden Eintragungen des Komponisten, der die Stimme eingreifend revidiert hat. Dies hat offenbar den Kopisten veranlaßt, eine Neuausfertigung zu erstellen, die die Eintragungen von Telemann berücksichtigt. Diese Reinschrift hat Georg Michael dann später für seine Bearbeitung herangezogen.

Der Komponist hat insgesamt präzisierende, ergänzende und korrigierende Eintragungen in hoher Anzahl vorgenommen. Kopist A hat an verschiedenen Stellen die Textunterlegung offengelassen, die dann von Telemann ergänzt wurde (siehe Einzelanmerkungen).

Die Textierung der Stimme des Chorals Nr. 43 im Baß (Jesus-Stimme, Bl. 12<sup>v</sup>) stammt vollständig von Telemann. Bei diesem Choral treten in der Textunterlegung in den Stimmen zwei weitere Schreiberhände auf: eine erste, eher zierlich schreibende Hand im Tenor (Evangelisten-Stimme, Bl. 5<sup>v</sup>), *Discant* (Bl. 24<sup>r</sup>) und Alt (Bl. 29<sup>r</sup>), eine weitere Hand im Baß (Bl. 36<sup>r</sup>).



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

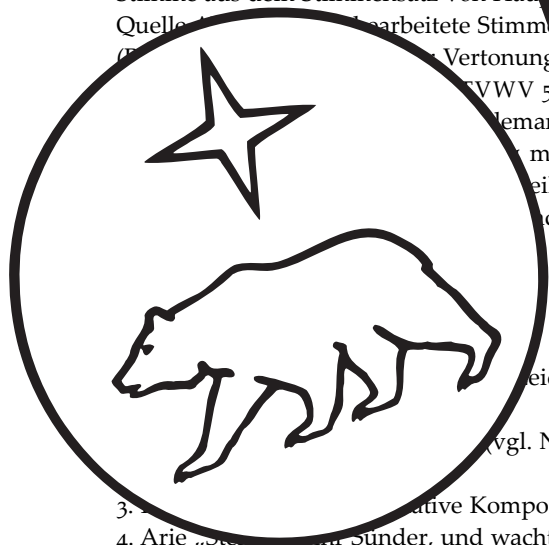
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

von dem Stimmenmaterial Schieferleins (siehe Quellenbewertung) und möglicherweise zwischen 1758 und 1762 (zur Begründung siehe unten die Ausführungen zu Quelle E). Weitere Überlegungen zur möglichen Funktion der Abschrift finden sich im Vorwort.

Die Partitur stammt aus dem Nachlaß von Georg Michael Telemann, der von 1773 bis 1828 als Stadtkantor in Riga wirkte. Die Quelle konnte Georg Poelchau im Jahr 1834 in einem Makalaturmagazin im Turm des Rigaer Doms sicherstellen (daher auch die Angabe „G. Poelchau | Riga 1834.“ auf der Innenseite des Einbands).<sup>5</sup> Poelchaus Sammlung von Telemann-Quellen wurde 1841 von der Königlichen Bibliothek in Berlin erworben.

C: Stimmenmaterial, Anordnungen und Anmerkungen von Georg Michael Telemann zu seiner Bearbeitung der Matthäuspassion 1758 und ihren verschiedenen Überarbeitungen sowie zwei Textdrucke dazu (1784, 1824). Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. *Mus. ms. 21708*, Bl. 100–202.<sup>6</sup>

Das umfangreiche Material stammt zum größten Teil aus der Zeit des Kantorats von Georg Michael Telemann in Riga (1773–1831), der dort die von ihm bearbeitete Matthäuspassion 1758 in den Jahren 1784, 1785, 1800 und 1824 aufführte (siehe Vorwort). Es besteht aus zahlreichen, häufig auf kleinen Zetteln geschriebenen Stimmen zu einzelnen Sätzen, die größtenteils von Georg Michael Telemann sowohl in Quelle A wie in Quelle C eingetragen sind. Die Sätze sind in der Bearbeitung geordnet sind; ersichtlichen, aber auch eine Stimme aus dem Stimmensatz von Hauptkopist A (siehe oben zu Quelle A). Die bearbeitete Stimme zum Schlußchor Nr. 61 (B) ist eine Vertonung des Bibeltextes in Telemanns *Stimmenbuch* (BHV 5:44 [Bl. 156–167] und ein *Stimmenbuch* (Bl. 171<sup>v</sup>). Die Passion ist in der Bearbeitung mitgeteilten Satzfolge und in den Beilagen 1 und 5) folgende und eine Vorbereitung mit



Beiden zu bedenken“ (vgl. Nr. 2)

(vgl. Nr. 2)

3. Einführung (zwei alternative Kompositionen)
4. Arie „Stehet auf, du Sünder, und wacht!“ (vgl. Nr. 6)
5. Choral „Gib Gott, der dich noch warnt, Gehör“ (vgl. Nr. 7)
- Zweite Betrachtung
6. Arie „Genöß ich, Jesu, deine Freuden“ (vgl. Nr. 11)
7. Choral „Wenn ich in Christo sterbe“ (vgl. Nr. 12)
- Dritte Betrachtung
8. Arie „Wenn einst der Fuß der Erde zittert“ (vgl. Nr. 14)
9. Choral „O Jesu! hilf zur selbgen Zeit“ (vgl. Nr. 15)
- Vierte Betrachtung
10. Arie „Du kennst ihn nicht?“ (vgl. Nr. 23)
11. Choral „Laß mich kein Leiden dieser Zeit“ (vgl. Nr. 24)

<sup>5</sup> S. Anm. 3.

<sup>6</sup> Vgl. Jaenecke, *Katalog* (s. Anm. 1), S. 143f.

<sup>7</sup> Vgl. Jason B. Grant, *Sources for Telemann's Markus-Passion 1759 Restored to Completion*, in: *Mitteilungsblatt der Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung)*, Nr. 11 (November 2001), Magdeburg 2001, S. 6–8.

Zweite Abteilung

Fünfte Betrachtung

[11a.] Choral „O Wunder ohne Maßen“

12. Arie „Und ich will kein Bedrängnis leiden?“ (vgl. Nr. 30)

13. Choral „So, wie er sie getragen“ (vgl. Nr. 31)

Sechste Betrachtung

14. Introduction (zwei alternative Kompositionen)

15. Accompagnement „Du Ton der Wut“ (vgl. Nr. 38)

16. Choral „Welch ein wunderbarer Rat“ (vgl. Nr. 39)

Siebente Betrachtung

[16a.] Introduction

17. Arie „Ich seh ein Heer von Rächepfeilen“ (vgl. Nr. 42)

18. Choral „Dein Blut komm über mich“ (vgl. Nr. 43)

Achte Betrachtung

19. Arie „Sie zwingen ihn?“ (vgl. Nr. 47)

20. Choral „Wißt, daß ihr selbst euch haßt“ / „Die aber, die mit ihm“

Neunte Betrachtung

[20a.] Introduction

21. Cavate „Mein Gott, mein Gott, deine Güte bin ich“ (vgl. Nr. 55)

22. Choral „O Herr, der du dich liebst“ / „Er ward, ach Vater!“

Zehnte Betrachtung

[22a.] Introduction

23. Choral „Die Erde donnert, Schünde knallen“ (vgl. Nr. 61)

24. Choral „O hilf, Christe, Gottes Güte“ (vgl. Nr. 62)

Bei den mit einer anderen Nummer versehenen Introductionen (Nr. 14, [16a], [20a]) handelt es sich um Nachträge; außerdem sind bei den Choralen verschiedene weitere Textincipits nach Durchsicht angegeben sowie ein Choral zu Beginn der zweiten Abteilung (Nr. [11a]). Auch hier sind die Introductionen in der Bearbeitung vorgängig gerechnet werden.

Das Material wurde zum großen Teil von Georg Michael Telemann geschrieben. Für die Ergänzung über verschiedene Schreiberhände sind gelegentlich die Schreibervermerke (siehe unten) von Georg Michael Telemann gebliebene Rückseiten von bereits beschriebenen Blättern für die Notate verwendet (die vorher beschriebenen Seiten sind im folgenden mit „Stimmenfragment“ gekennzeichnet).

Das Material umfaßt im einzelnen folgende Stimmen und Texte:

Bl. 100: Nr. 1 Discant

Bl. 101–105: Nr. 3 und Nr. 7 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Violoncell, Orgel

Bl. 106: Nr. 3, Nr. 7, Nr. [11a] und Nr. 13 Oboe, Nr. 14 Flöte

Bl. 107: Nr. 5 und Nr. 9 Discant

Bl. 108: Nr. 8 1. Violine (Hauptkopist A, siehe oben zu Quelle A)

Bl. 109–111: Nr. 8 Posaunen- und Hornstimmen, Nr. 17 Hornstimme

Bl. 112: Nr. 8 und Nr. 17 Hornstimmen

Bl. 113: Nr. 10 *Eine Bratsche*. (Rückseite Stimmenfragment)

Bl. 114: Nr. 11 und Nr. 16 Discant

Bl. 115–116: Nr. 13 und Nr. [11a] Discant, Baß

Bl. 117–122: Nr. 13, Nr. 14 und Nr. [11a] 1. Violine (2 ×), 2. Violine, Bratsche, Violoncell, Orgel

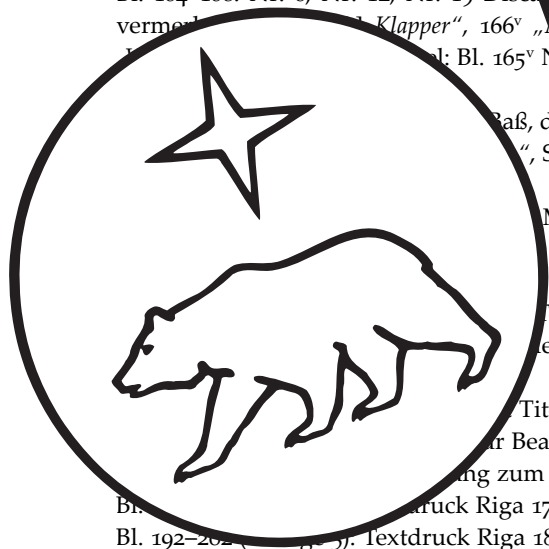
Bl. 123–127: Nr. 14, Nr. [16a] und Nr. 18 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Violoncell, Orgel

Bl. 128: Nr. 14 und Nr. 15 Trompete sowie Pauke zu Nr. 23 (T. 1–6)

Bl. 129: Nr. 15 Particell (Baß und Generalbaß)

Bl. 130: Nr. 16 und Nr. 18 (durchgestrichen) Baß (Rückseite Stimmenfragment)

- Bl. 131: Nr. 17 *Violine, statt der Hoboe.*  
 Bl. 132–133: Nr. 17 1. Oboe und 2. Oboe  
 Bl. 134: Nr. 17 Tenorposaune (Rückseite Stimmenfragment, durchgestrichen; Schreibervermerk „C. K. Lange | R. [Riga?] den 17 Nvbr [November] | 1800“ [?])  
 Bl. 135–136: Nr. 18, Nr. 7 und Nr. 20 Discant und Baß  
 Bl. 137–141: Nr. 20 und Nr. [20a] 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Violoncell, Orgel  
 Bl. 142: Nr. 20 und Nr. 18 Oboe  
 Bl. 143–144: Nr. 22 und Nr. 24 Discant und Baß (mit Stimmenfragment, durchgestrichen)  
 Bl. 145–150: Nr. 22 und Nr. [22a] 1. Violine, 2. Violine, Bratsche, Violoncell, Orgel, Flöte  
 Bl. 151: Nr. 23 Discant; Rückseite (durchgestrichen) Nr. 23 in un bearbeiteter Form und Nr. 24 Discant, Schreibervermerk „A. A. v[.] Vegesack 178[...]“ (siehe die Abbildung auf S. LIV)  
 Bl. 152: Nr. 23 Oboe und 1. Flöte (Rückseite Stimmenfragment, durchgestrichen)  
 Bl. 153: Nr. 23 2. Flöte (Rückseite Stimmenfragment, durchgestrichen)  
 Bl. 154: Nr. 24 Baß; Rückseite Nr. 22 Baß, stark korrigiert und durchgestrichen  
 Bl. 155: Nr. 21 Baß; Rückseite Nr. 22 und Nr. 23 Baß, Schreibervermerk „Graebner“  
 Bl. 156–163: Stimmen zu den Partien des Herodes, des Judas, des Pilatus, der Magd und des Hohenpriesters aus der Markuspassion 1759  
 Bl. 164–168: Nr. 6, Nr. 12, Nr. 19 Discant (mehrfach); Schreibervermerk „Klapper“, 166<sup>v</sup> „A. A. E. Poelchau.“, 168<sup>v</sup> „Klapper“; Bl. 165<sup>v</sup> Nr. 23 Discant, 166<sup>v</sup> Nr. 23 Baß, durchgestrichene Angabe „Klapper“, Schreibervermerk „Klapper“  
 Bl. 169–171: Nr. 23 Discant, Schreibervermerk „Michael“, Nr. 2 und Nr. 23 Baß, durchgestrichene Angabe „Klapper“, Schreibervermerk „Klapper“  
 Bl. 172–202 (s. oben): Textdruck Riga 1824 (siehe oben)



Zur Provenienz von Quelle C vgl. die Ausführungen zu Quelle A.

**D:** Vokalstimme der Arie Nr. 6 „Steht auf, ihr Sünder, und wacht!“ aus der Matthäuspassion 1758 in der Bearbeitung Georg Michael Telemanns, geschrieben von einem unbekanntem Kopisten. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. *Mus. ms. 21737/140*, Bl. 44<sup>r</sup>.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Vgl. TA, Bd. 61: *Sechs späte Kirchenmusiken*, hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch (2023), S. LIII. Der Herausgeber dankt Ralph-Jürgen Reipsch für den Hinweis auf diese Quelle.

Die Aufzeichnung findet sich auf der dritten Seite eines Doppelblattes, das Georg Michael als Umschlagbogen für das Stimmmaterial der Kantate „Trauret, ihr Himmel“ TVWV 1:1414 verwendete. Kopftitel: *Discant-Arie zur | Passion Aufz | Jahr [Jahreszahl unkenntlich gemacht] für Joh: Friedr: Stier*. Rechts oben die Angabe „gilt nicht“ von Georg Michael Telemann. Die Stimme ist für Sopran bestimmt und steht im C1-Schlüssel.

**E:** Bibelrezitative und Turbachöre aus der Matthäuspassion 1758 in Telemanns Matthäuspassion des Jahres 1762 TVWV 5:47. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. *Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 12* und *Mus. ms. autogr. G. P. Telemann 13*.<sup>9</sup>

Die beiden (heute zusammengeführten) Quellen überliefern die Partitur von Telemanns Komposition der Matthäuspassion 1762, in die er die in der Matthäuspassion von 1758 erhaltenen Vertonungen des Bibeltextes mitgelesen und übernommen hat. Neben den autographen Anteilen stehen die Zeichnungen von Georg Michael Telemann sowie von mehreren Kopisten, außerdem spätere bearbeitende Veränderungen von Georg Michael Telemann. Im einzelnen werden folgende Abschnitte des Quellenmaterials Musik aus der Passion von 1758 auf (die Foliierung folgt der bibliothekarischen Zählung in Bleistift; die Angaben der Rezitative und Chöre beziehen sich auf die vorliegende Edition):

1. Bl. 22<sup>v</sup>–23<sup>r</sup>: Rezitativ Nr. 1, T. 1–2 („Jesus aber sprach“ bis „also gekreuzigt“)
2. Bl. 24<sup>v</sup>: Rezitativ Nr. 10, T. 1–12
3. Bl. 26<sup>v</sup>–27<sup>r</sup>: Rezitativ Nr. 13, T. 1–39 (bis „denselgen auch“)
4. Bl. 29<sup>v</sup>–31<sup>r</sup>: Rezitativ Nr. 13, T. 40–57 („Und der Hohenpriester bis „des Himmels“) und Rezitativ Nr. 10, Chor Nr. 18, Rezitativ Nr. 18, Chor Nr. 19
5. Bl. 32<sup>v</sup>–33<sup>r</sup>: Rezitativ Nr. 20, Chor Nr. 21, Rezitativ Nr. 22, Rezitativ Nr. 15, T. 1–10 bis „reinet bitterlich“)
6. Bl. 35<sup>v</sup>–37<sup>r</sup>: Rezitativ Nr. 25, T. 10–29 („Des Morgens aber“ bis „Sie sprachen:“) Chor Nr. 26, Rezitativ Nr. 27, T. 1–4 (bis „sich selbst“)
7. Bl. 39<sup>r</sup>–41<sup>r</sup>: Rezitativ Nr. 27, T. 4–6 („Aber die“ bis „und sprachen:“), Chor Nr. 28, Rezitativ Nr. 29, Rezitativ Nr. 32, Chor Nr. 33
8. Bl. 42<sup>v</sup>–43<sup>v</sup>: Rezitativ Nr. 34, Chor Nr. 35, Rezitativ Nr. 36, Chor Nr. 37, Rezitativ Nr. 40, Chor Nr. 41, Rezitativ Nr. 44, T. 1–5 (bis „gekreuziget würde“)
9. Bl. 46<sup>v</sup>–47<sup>r</sup>: Rezitativ Nr. 44, T. 5–18 („Da nahmen“ bis „und sprachen“), Chor Nr. 45, Rezitativ Nr. 46, T. 1–4 (bis „sein Haupt“)
10. Bl. 50<sup>r</sup>–51<sup>r</sup>: Rezitativ Nr. 46, T. 4–15 („Und da sie ihn“ bis „sein Kreuz trug“), Rezitativ Nr. 48
11. Bl. 53<sup>r</sup>–55<sup>r</sup>: Rezitativ Nr. 50, Chor Nr. 51, Rezitativ Nr. 52, Chor Nr. 53, Rezitativ Nr. 54
12. Bl. 57<sup>v</sup>–58<sup>r</sup>: Rezitativ Nr. 56, Chor Nr. 57, Rezitativ Nr. 58, Chor Nr. 59, Rezitativ Nr. 60

Die Matthäuspassion 1762 beginnt, anders als die Vertonung von 1758, mit dem Passionstext ab Matthäus 26,30 („Und da sie den Lobgesang gesprochen hatten“). Telemann vertont diesen Text neu bis Matthäus 26,49 („und küssete ihn“); die Evangelistenpartie steht im Sopranschlüssel (autographe Niederschrift auf Bl. 9<sup>r/v</sup>,

<sup>9</sup> Vgl. Jaenecke, *Katalog* (s. Anm. 1), S. 39–42.

15<sup>rv</sup>, 18<sup>rv</sup> und 22<sup>r</sup>, Generalbaß in langer Notation). Auf Bl. 22<sup>r</sup> hat Georg Michael den Text geschrieben, die Noten stammen vom Komponisten.

Ab Bl. 22<sup>v</sup> (Matthäus 26,50) übernimmt Georg Michael und beginnt mit der Abschrift der Vertonung aus der Passion von 1758. Er verwendet durchgehend die kurze Notation des Generalbasses und transponiert zunächst die Evangelistenpartie um eine Oktave nach oben (Bl. 22<sup>v</sup>–23<sup>r</sup>). Der nächste Abschnitt (Nr. 2, Bl. 26<sup>rv</sup>) ist vom Kopisten der vorangehenden Arie und dem Komponisten (mit extrem zittriger Schrift) geschrieben. Auf Bl. 26<sup>v</sup> (Nr. 3) übernimmt wieder Georg Michael (zu Beginn findet sich noch eine Textaufzeichnung von Georg Philipp, möglicherweise als Anweisung für den Enkel), der nun aber die Evangelistenpartie im Baßschlüssel (wie in der Vorlage) aufzeichnet; dies behält er für alle weiteren Abschnitte bei. Auf Bl. 27<sup>r</sup> fügt Georg Philipp nach der Kadenz in Nr. 13, T. 39, eine Überleitung für die Generalbaßstimme von B-dur nach e-Moll (der Tonart der nachfolgenden Arie) hinzu.<sup>10</sup> Und zu Beginn des folgenden Abschnitts (Nr. 4, Bl. 29<sup>f</sup>) greift der Komponist in Georg Michaels Abschrift des Rezitativs ein, um den harmonischen Anschluß an das Ende der e-Moll-Arie herzustellen.

Danach ist nur noch Georg Michael als Schreiber der aus der Passion von 1758 entlehnten Bibeltextvertonung tätig. Er behält die Notation der Evangelistenpartie im Baßschlüssel an, obwohl nachdem sie in der Vorlage in den Tenorschlüssel übertrugene ist (in der vorliegenden Edition ab dem Rezitativ Nr. 27, T. 1–40<sup>f</sup>). Dabei unterlaufen ihm Kopierfehler, die er teilweise korrigiert, teilweise nicht. So übernimmt er in Nr. 3, T. 2 (Bl. 40<sup>v</sup>, siehe oben Nr. 7) den Tenorschlüssel aus der Vorlage, berichtigt den aber auf den Bassschlüssel. Im Rezitativ Nr. 50, T. 9 (Bl. 57<sup>r</sup>) schreibt er die Noten als f, die aber in der Vorlage als g zu verstehen sind. In Nr. 5, T. 1 (Bl. 29<sup>f</sup>) hat er am Ende des Rezitativs die Note g als f gelassen, was er im Baßschlüssel aufzeichnet. In Nr. 13, T. 39 (Bl. 39<sup>r</sup>) hat er die Vorlage (absichtlich) nicht transponiert, sondern am Ende in Nr. 60, T. 1–2, die Vorlage war, geht auch Georg Michael die Stellen, nach denen 1758 eine Interpolation folgte, mit einem dicken Strich oder einem Doppelpunkt ab, auch wenn 1762 gar keine poetische Interpolation nachfolgt.

Die detaillierte Betrachtung der Übernahmen von 1758 nach 1762 ist insofern wichtig, als sie helfen könnte, die Frage zu klären, wann Quelle B entstanden ist. Wenn sich wahrscheinlich machen läßt, daß Georg Michael als Vorlage für die Kopie in Quelle E seine Partiturabschrift (Quelle B) benutzte, würde sich die Entstehungszeit auf 1758 bis 1762 eingrenzen lassen.<sup>11</sup> Es gibt neben

<sup>10</sup> Die Takte sind mitgeteilt in: Jason B. Grant, *The Rise of Lyricism and the Decline of Biblical Narration in the Late Liturgical Passions of Georg Philipp Telemann*, Diss. University of Pittsburgh 2005, S. 201.

<sup>11</sup> Johannes Pausch und Stefan Möhle gehen sogar davon aus, daß die Partitur „gelegentlich der Hamburger Aufführungen 1758 unter Aufsicht des Großvaters entstanden ist“ (Vorwort in: *Matthäus-Passion 1758*, Hamburg 2002 [= *Sammlung Hamburgischer Musik-Alterthümer*, Bd. 83], S. VII).

der Verwendung der kurzen Notation und von Textmarken für die Turbachöre in beiden Quellen weitere Gemeinsamkeiten:

1. Georg Michael schreibt 1762 in den Chören Nr. 17 und Nr. 19 (und nur in diesen beiden Turbachören) „Mit Instr.“ vor (Bl. 29<sup>v</sup> und 30<sup>r</sup>), eine Angabe, die sich genauso (und nur in diesen beiden Turbachören) in Quelle B (Bl. 11<sup>r</sup>) findet.
2. Wie in Quelle B (Bl. 8<sup>v</sup>) versieht er das Arioso der beiden falschen Zeugen in Nr. 13 (ab T. 23) mit zwei Angaben: „Trotzig“ und „Hurtig“ (Bl. 27<sup>r</sup>).
3. In Nr. 22, T. 3 m.A. (Petrus), zeigen beide Abschriften (Quelle B, Bl. 12<sup>r</sup>, Quelle E, Bl. 33<sup>r</sup>) die gleiche Lesart im C4-Schlüssel (in Quelle A korrigiert, siehe Einzelanmerkungen).
4. In Nr. 13, T. 18 und 21f., steht in beiden Quellen „hinzutreten“ und „hinzu“ statt „herzutreten“ und „herzu“ (siehe Einzelanmerkungen; Quelle B, Bl. 8<sup>rv</sup>, Quelle E, Bl. 27<sup>r</sup>).
5. Beide Quellen teilen die Lesart „lebendgen“ statt „lebendigen“ in Nr. 13, T. 48 (siehe Einzelanmerkungen; Quelle B, Bl. 8<sup>v</sup>, Quelle E, Bl. 29<sup>f</sup>).
6. Beide Quellen weisen in Generalbaß in Nr. 13, T. 53, Artikulationsstriche zu, die erst in viel späteren Ausgaben auf (Quelle B, Bl. 8<sup>v</sup>, Quelle E, Bl. 29<sup>f</sup>).
7. In beiden Quellen tritt in Nr. 25, T. 24, in der Vokalstimme als 3. Note f auf (Quelle B, Bl. 13<sup>v</sup>, Quelle E, Bl. 36<sup>r</sup>, dort auch als 2. Note f).

Zwischen beiden Quellen bestehen also starke Gemeinsamkeiten, die für die Annahme sprechen, daß B die Vorlage von E bildete. Allerdings ist das Befund nicht eindeutig. Es begegnen auch Stellen, in denen Quelle B eine falsche Lesart überliefert, Quelle E aber die richtige:

- Qu. B, Nr. 18, T. 4: vorletzte Note e, in Quelle E d (siehe Quelle E, korrekte Lesart),
- Qu. B, Nr. 25, T. 23: Text „von Hohelied“ (falsch), in E korrekt („de Temples“),
- Qu. B, Nr. 18, T. 1: der von Quelle A abweichende Rhythmus der Singstimme (siehe Einzelanmerkungen) findet sich nur in B; Quelle E folgt Quelle A.

In diesem Fall hätte dann Georg Michael Fehler oder von Quelle A abweichende Lesarten in seiner Vorlage erkannt und korrigiert, was zwar möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich ist. Es ist also auch denkbar, daß er sowohl Quelle B wie Quelle E nach einer anderen Vorlage kopierte, in denen die oben unter Punkt 1 bis 7 auftretenden Eigenarten bereits standen.

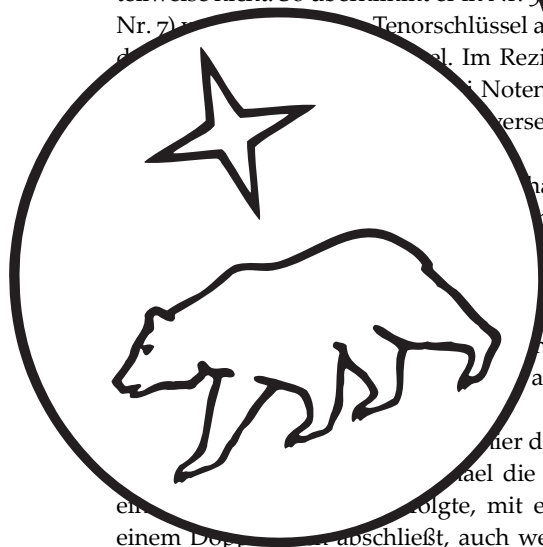
Zur Provenienz von Quelle E vgl. die Ausführungen zu Quelle A.

**F:** Bibelrezitative und Turbachöre aus der Matthäuspassion 1758 in Telemanns Matthäuspassion des Jahres 1766 TVWV 5:51. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. *Mus. ms. 21706*.<sup>12</sup>

Die Quelle überliefert Stimmenmaterial zu Georg Michael Telemanns Bearbeitung der Matthäuspassion von 1766 TVWV 5:51. Enthalten sind Stimmen des Hamburger Hauptkopisten A (Otto Ernst Gregorius Schieferlein), von Georg Michael Telemann (mit autographem Fragment) und weiteren Schreibern.

Eine Rekonstruktion der 1766 verwendeten Bibelvertonung ist aufgrund der erhaltenen Violoncellostimme des Hauptkopisten A

<sup>12</sup> Vgl. Jaenecke, *Katalog* (s. Anm. 1), S. 141f.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

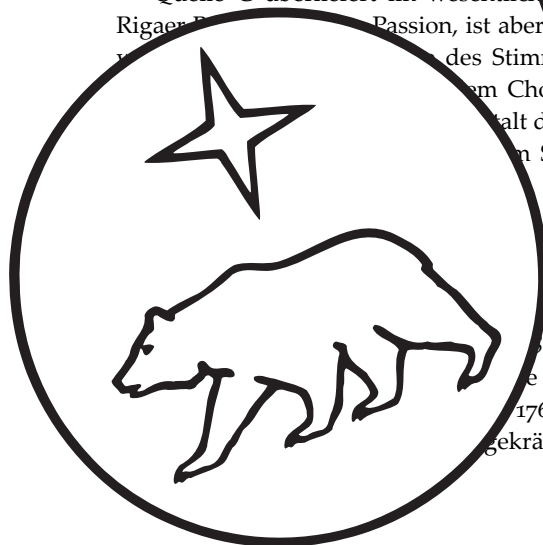
Hauptkopisten von 1758 zugrunde zu legen, zumal der Komponist dort ergänzende, bearbeitende und korrigierende Eintragungen im Vorfeld der Passionsaufführungen in Hamburg vorgenommen hat (siehe Einzelanmerkungen).

Beide Quellen enthalten Eintragungen von Georg Michael Telemann im Zuge seiner Rigaer Bearbeitung der Passion, die die Ermittlung der authentischen Werkgestalt erschweren (dazu genauer das Vorwort und die Einzelanmerkungen). Diese Eintragungen dürften zu einem großen Teil im Vorfeld der ersten Aufführung der Bearbeitung im Jahr 1784 entstanden sein; möglicherweise enthalten sie auch spätere Notate, da der Enkel die Passion für weitere Aufführungen überarbeitet hat. Georg Michael hat eine Violoncellostimme von Quelle A zur Orgelstimme umgeformt, indem er eine Bezifferung ergänzt hat; dies geschah mit Blick auf seine Bearbeitung. Der Authentizitätsstatus beider Bezifferungen (der unvollständigen in Quelle B und der vollständigen in der Violoncellostimme von Quelle A) ist fragwürdig. Daher wurden sie in die vorliegende Edition nicht übernommen.

Sowohl Quelle A wie auch Quelle B gehen unabhängig voneinander auf Telemanns Kompositionsautograph zurück; die Unterschiede zwischen beiden Quellen (siehe Einzelanmerkungen) lassen sich nicht anders erklären. Warum der Enkel in Quelle B bei den Bibelrezitativen die kurze Notation gebraucht hat, ist schwer zu deuten (vgl. dazu das Vorwort). An einigen Stellen konnte Quelle B Quelle A, hat die bessere Lesart, oder nur eine diskutabile Variante auf; solche Fälle sind stets in den Einzelanmerkungen nachgewiesen.

Quelle C überliefert im wesentlichen Stimmmaterial zur Rigaer Passion, ist aber für die Edition wertvoll, da sie den Stimmensatzes von 1758 und den Chor Nr. 61 enthält, die für die Rekonstruktion dieser Chöre hilfreich ist. Die Einzelanmerkungen zum Stimmensatzes und der Chor Nr. 61 sind im Vorwort (S. XVII f.) zu finden.

Die Einzelanmerkungen dokumentieren die Unterschiede des Evangelientextes von den Passionen Telemanns. Der Stimmensatzes des Satzes „Das der Passion“ (S. 38) ist in der „Religiem Erwägung“ (S. 38) in der Eingrenzung der Antistrophe (S. 38) von 1762 hat sich eine genauere Eingrenzung erwiesen. Der Befund



### III. ANMERKUNGEN

#### a) ALLGEMEINES

Der vorliegenden Edition liegen die Richtlinien der Telemann-Ausgabe zugrunde. Darüber hinaus ist auf folgende Punkte hinzuweisen:

#### 1. Satzüberschriften, Gliederung des Werkes und Satznumerierung

Die Edition bringt diejenigen Satzüberschriften, die in Quelle A stehen (Chor, Choral, Arie), im Geraddruck. Die Überschriften „Cavata“ und „Schlußchor“ (in der Edition Kursivdruck) stammen aus Quelle B (siehe Einzelanmerkungen); ergänzt wurde (ebenfalls in Kursivdruck) die Bezeichnung „Dictum“ zur Präzisierung der Textgrundlage von Chor Nr. 2 und der kurzen Generalbaß-Arie Nr. 9. Die Abkürzung *Accomp.* in Nr. 38 wurde in „Accompagne-

ment“ aufgelöst.<sup>15</sup> Die Gliederung des Werkes in einzelne durch Doppelstrich voneinander getrennte Sätze folgt der Quelle. Eine vom Herausgeber ergänzte Satznumerierung (Kursivdruck) ist als Orientierungshilfe zu betrachten.

#### 2. Deutschsprachige Angaben

Die Instrumental- und Vokalstimmen werden mit den deutschen Bezeichnungen von Quelle A wiedergegeben. Die nachfolgende Liste unterrichtet über die entsprechenden italienischen Termini:

Discant	Soprano
Alt	Alto
Tenor	Tenore
Baß	Basso
1. Violine / 2. Violine	Violino I / Violino II
Bratsche	Viola
Violoncell	Violoncello
Contrabaß	Contrabbasso
Orgel	Organo
Hoboe	Oboe
1. Travers / 2. Travers	Flauto traverso I / Flauto traverso II

Folgende weitere Angaben sind ebenfalls im deutschen Original wiedergegeben:

<i>f.</i> (stark)	<i>f.</i> (forte)
<i>etwas st.</i>	<i>mezzo forte</i>
<i>gel.</i> (gelinde)	<i>piano</i>
Einer	solista
Alle	tutti
Vom Anfang	Da capo
Vom Zeichen	Dal segno

Zur Frage der Generalbaßbesetzung vergleiche man die Aufführungspraktischen Bemerkungen im Vorwort (S. XVII f.).

#### 3. Partituranordnung

Die einzelnen Stimmen des Passionsrezitativs sind in eigenen Systemen notiert, die Edition auf einem Stimmensatzes beruht (so auch die Praxis in Band 29 der Telemann-Ausgabe). Bei den Chorälen wurden die vokalen Oberstimmen und *colla parte* gehenden Instrumentalstimmen jeweils in ein System zusammengezogen; gleiches gilt für die 1. Violine und die Oboe in den Turbachören. Gelegentlich auftretende Unterschiede im Bereich der Bogensetzung und der Notenwerte sind im Notentext als Fußnoten vermerkt.

#### 4. Schlüssel

Folgende in Quelle A auftretende alte Schlüssel wurden in der Edition durch moderne ersetzt: Sopranschlüssel (Discant, Alt) durch Violinschlüssel, Tenorschlüssel durch oktavierenden Violinschlüssel.

#### 5. Taktzeichen

Die Taktwechsel im Bibelrezitativ notieren Hauptkopist A und auch Georg Michael Telemann hauptsächlich als **§** und **C** (siehe die Abbildungen auf S. LI etc.). Es begegnen aber auch **♩** und eine

<sup>15</sup> Siehe dazu die überzeugende Argumentation von Kota Sato in seiner Dissertation *Telemanns Rezitativgestaltung in seinen Kirchenkantaten*, Diss. Halle-Wittenberg 2016 (Veröffentlichung in Vorbereitung), S. 9, sowie die Beobachtungen von Jürgen Neubacher in: *TA*, Bd. 81: *Festtägliche Kirchenmusik 1757*, hrsg. von Jürgen Neubacher (Veröffentlichung in Vorbereitung).

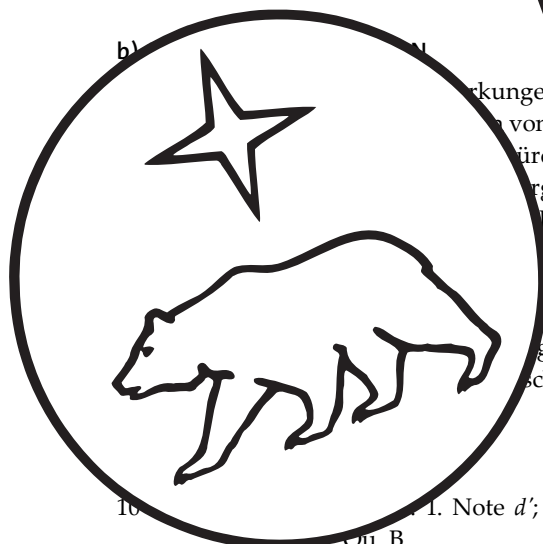
Notationsweise, in der die **3** und das **C** auf dem Taktstrich notiert sind. Letzteres scheint die von Telemann eigentlich gemeinte Schreibung zu sein (dies zeigt ihre konsequente Verwendung in der autographen Niederschrift der neukomponierten Rezitative zu Beginn der Passion von 1762, Quelle E, Bl. 18<sup>v</sup>). Da diese Notationsweise heutzutage unüblich und mißverständlich ist, wird in der Edition mit den Zeichen **C** und **3** gearbeitet, um die unterschiedliche Ausfüllung der Takte mit vier oder drei Vierteln zu kennzeichnen.

## 6. Text, Textunterlegung

Orthographie und Interpunktion wurden gemäß den Richtlinien behutsam modernisiert. Über einzelne Abweichungen zwischen dem Textdruck und den musikalischen Quellen informieren die Einzelanmerkungen. Hauptkopist A schreibt in den Vokalstimmen die Wiederholungen zu Beginn der Choräle Nr. 7, 15, 24, 43 und 49 aus, um den Sängern den fortlaufenden Textvortrag zu erleichtern. Die Edition faßt dies ohne weiteren Vermerk in eine zweifache Textierung des jeweils wiederholten Teils zusammen.

## 7. Referenzstimmen

Von den beiden überlieferten Violoncellostimmen in Quelle A legt die Edition die erste zugrunde, von den beiden Stimmen der 1. Violine in der Arie Nr. 14 die in Quelle C separat überlieferte Stimme (siehe die Quellenbeschreibung oben). Bei colla parte-Führungen der Oboe mit der 1. Violine sind in allen Turbachören die Stimmen der 1. Violine edelrichtig angegeben.



b) ... Anmerkungen verzeichnen, korrigieren von Georg Philipp Telemann würdige Partien klären oder ergänzen sind vollständig eingetragen (in sehr häufigen Fällen werden können. Aber auch gegen des Enkers, in die che Angaben, Trillern), sind

10 ... 1. Note *d'*; Ed. korr. nach Ten. und Qu. B.

19 Vokalstimmen Qu. A: Text urspr. *und* statt „des“, so auch im Tdr.; Korr. zu *des* in allen Stimmen, offenbar durch GPT, auch im Exemplar des Tdr. hs. Korr. *des* (siehe S. XLV). In Qu. B und bei Gellert 1757 (S. 123) steht ebenfalls *des* (siehe Vorwort, S. XI). Eine weitere Textänderung in den Stimmen von Qu. A (T. 22 *uns* statt „mich“, so auch Gellert, nicht in Qu. B) stammt von GMT (im Disc. weitere Änderungen von seiner Hand: T. 3 und T. 8 *uns* statt „mich“)

25 Baß, Jesus A (wie Gb.); Ed. folgt Qu. B.

## 2. Chor (Dictum)

Angabe der Bibelstelle im Textdruck: Bar. 5, 1. Zu den verschiedenen Kapitelgliederungen um 1750 vgl. *BIBLIA Die gantze Heil. Schrift, Des Alten und Neuen Testaments, Nach der Teutschen Übersetzung Des Sel. Herrn D. Martin Luthers.*, Hamburg 1740, Vorrede, S. 54f., und Baruch, Kapitel 4 und 5.

1 Ed. ergänzt Angabe „Chor gläubiger Seelen“ nach Tdr. und Qu. B.

4, 9, 13, 21, 24 Hob., 1. Viol. Qu. A: + zur 4. Note jeweils ergänzt von GPT, außer Hob. in T. 9, wo die Ergänzung von GMT stammt (s. die Abb. auf S. LVII).

6, 19 2. Viol. urspr. colla parte mit Alt; korr. von GPT.

6f. Baß, Jesus Qu. A: GMT hat die Textierung „von Gott“ zu *den Trost* verändert; in Qu. B keine Textunterlegung.

7 Disc., Alt im Tdr. *kommt* statt „kömmt“; Ed. folgt hier und an allen weiteren Stellen Qu. A und B.

16 2. Viol. Qu. A: unter 2. und 4. Note; korr. von GPT.  
Alt Qu. A: 3. Note (Korr. der Balkensetzung urspr. 3.–4. Note (Balkt)) und der vorletzten Note (urspr. *g'*) durch GPT; in Qu. B drei verbalkte 8tel *h'–fis'–fis'* und 8tel *a'* mit Silbe *vor*.

16 Br. Qu. A: Bg. zu 3./4. Note, wahrscheinlich von GMT

17 2. Viol. Qu. A: Bg. zu 1./2. Note, wahrscheinlich von GMT

22 Gb. Qu. A, Cc. (1): kein Bg. auf 3. ZZ; Ed. folgt Vc. (2) und Qu. B.

25 Baß Qu. B: Gb. folgt dem Vokalbus.  
Halbe Note in allen Qu.

3 Jesus Qu. A: *ort hingehe* statt „dorthin gehe“; Ed. folgt Qu. B und Tdr.

5 Jesus Tdr.: *ists* statt „ist es“; Ed. folgt Quelle A und B.

10 Jesus Qu. A: kein Vorschlag zu 3. Note; Ed. folgt Vc. (1), (2) und Qu. B.

30 Jesus Qu. A: 8tel-Vorschlag zu 4. Note, so auch Vc. (1), (2); Ed. folgt Qu. B.

33 Jesus Qu. A: undeutliche Korr. vor 1. Note; Ed. ergänzt Vorschlag nach Vc. (1), (2) sowie Qu. B.

## 4. Choral

7 Ten., Br. Qu. A: 1. Note *c'*, so auch urspr. Qu. B. Ed. folgt Korr. von GMT in Qu. B.

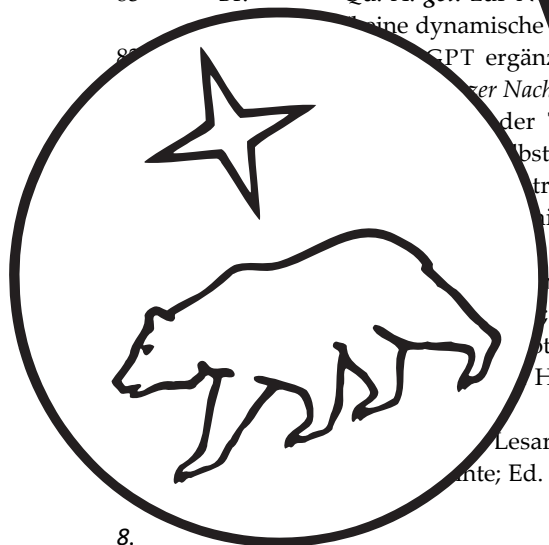
5 Jesus Qu. A: Vc. (1), (2) und B: letzte Note *f*; so urspr. auch in Jesus-Stimme, dort aber korr. von GPT zu *a*.

22 Jesus Qu. B: 5./6. Note zwei 8tel; Ed. folgt Qu. A (auch Vc. (1), (2))

## 6. Arie

Im Textdruck ist nur ein Da capo des ersten Verses angezeigt; Telemann vertont aber im A-Teil die Verse 1 bis 3.

3f. Hob. Qu. A: Punkte zu der jeweils ersten Note jeder Triolengruppe, so auch T. 16, 21, 36f.,



52, 56, in T. 70, 72, 74, 75 jeweils nur zur 2./3. Gruppe, sowie T. 76 (nicht aber T. 97f.); wahrscheinlich Zusatz von GMT (s. die Abb. auf S. LVII)

5 Hob., Qu. A: + zu 3. Note wahrscheinlich von GPT  
1., 2. Viol. ergänzt in 1. Viol., in Hob. von GMT, kein Trillerzeichen in 2. Viol.

14–17 Br. Qu. A: Korr. von GPT (T. 14–16 auf kleinem, zunächst mit Faden angeheftetem, dann aufgeklebtem Zettel, T. 17 Tonbuchstabe e)

15 1. Viol. *tr* nicht in Qu. B

25 Br. Qu. A: *st.* ergänzt von GMT.

25–31 Hob., Qu. B: fortlaufend Zweierbgg. zu den 16teln  
1., 2. Viol.

27 Hob., Qu. A: Korr. von 5./6. Note zu *a'-f'* (statt  
1., 2. Viol. *c''-a'*) durch GPT

39 Br. Qu. A: 2. Note *c'*; Ed. korr. nach Qu. B.

42 Hob. Qu. A: urspr. wie 1. Viol.; Anpassung an Ambitus der Hob. durch GPT

51 1. Viol. Qu. A: + zu 2. Note ergänzt von GPT.

54 Br. Qu. A: *gel.* ergänzt von GMT.

67 2. Viol. Qu. A: *gel.* zu 1. Note ergänzt von GPT; vgl. auch T. 34.

Br. Qu. A: *gel.* wahrscheinlich ergänzt von GMT

77 Hob., Qu. A: + ergänzt von GMT; Triller ergänzt von  
1., 2. Viol. ler gemäß T. 5 und 99

78 Br., Gb. Qu. A: Fermate zu Note; Ed. folgt Qu. B.

83 Br. Qu. A: *gel.* zur Note, aber durchgestrichen; keine dynamische Angabe in Qu. B)

87f. GPT ergänzt offengelassene Textierung  
22 *der Nacht* (nicht aber in T. 92f.)  
der Takt ergänzt von GPT  
selbst (Bl. 1f.) und auf Bl. 4  
strichen von GMT; noch  
mit Verweiszeichen einge-

und (2) Bg., erkennbar nach  
vgl. Qu. B; dort kein Be-  
note ergänzt von GPT; d.  
Hob. und 2. Viol. auch

Lesart unleserlich wegen ver-  
ante; Ed. folgt Qu. B.

8.  
1–3 Gb. Qu. A: in Vc. (2) lange Notation mit punktierten Halben und Überbindungen; in Vc. (1) von GPT korr. zu kurzer Notation; in Qu. B kurze Notation.

9. *Dictum*  
Überschrift in Quelle B: *Psalm. 40. 8.*

11 Jesus Qu. A: 4./5. Note *d'-a*, wahrscheinlich von GMT geändert in *a-d'*; in Qu. B *d-a*.

11. Arie

3, 39 1. Trav. Qu. A: + zu 1. Note ergänzt von GPT.

11 1. Viol. Qu. B: zu 1.–6. Note drei Zweierbgg.  
1., 2. Viol., Qu. B: *gel.* zu 1. Note  
Gb.

20 Disc. Qu. A: 1. Note 8tel ohne Balken; Ed. gleicht an T. 46 an.

27 Disc. Qu. A: urspr. *schöne* statt „schönre“ (Tdr., Qu. B); von GPT in Qu. A korr. (auch an allen Folgestellen).

Vc. (1), (2) Qu. A: # zu 2. Note fehlt; Ed. korr. nach Qu. B und T. 34.

29 1. Viol. Qu. B: zu 1.–6. Note drei Zweierbgg.

42 1., 2. Trav. die unterschiedlichen Rhythmen so auch in Qu. B; ähnlich auch T. 55, 1., 2. Viol., und T. 63

46 2. Trav. Qu. A, B: letzte Note *h'*; vgl. aber T. 46 und Va.

73 1. Viol. Qu. A: eher Striche als Punkte; Ed. gleicht an die anderen Stellen an.

76f. Disc. Qu. A: GPT ergänzt offengelassene Textierung *Nein! es verfoloe.*

82 Disc. Qu. A: *selbst* statt *lob*; Ed. korr. nach Tdr. und Qu. B.

82f. 1., 2. Viol. Qu. A: die kleinen, dunklen dynamischen Zeichen sind von GMT ergänzt; an dieser Stelle sinnvoll.

87 Br. Qu. A: 6. Note *e'* (so auch Qu. B); vgl. aber andere Stimmen.

87 Br. Qu. A: 5. Note *g*; Ed. folgt Qu. B.

94 2. Viol. Qu. A: 2. Note *a'*; Ed. folgt Qu. B und T. 4.

95 2. Viol. Qu. A: Bg. zu 17. Note (Versehen oder Zusatz von GMT)

17 *hoh*

22 Text bei Gellert *deiner* statt *meine*; vgl. f. Qu. A und B

25–29 Text *die letzte* *Ver* im Tdr. *HErr! bist bey mir in der* *Nacht*. (wie Gellert; vgl. Vorwort, S. XI); Ed. folgt Qu. A und B.

73. f. Evangelist Qu. A und B: *den Hohenpriestern*; Ed. korr. nach Tdr.

6 Evangelist Tdr.: *folgete* statt „folgte“ (Qu. A und B)

9 Evangelist Qu. B: nach 1. Note Rhythmus 16tel-Pause–drei 16tel-Viertel

14 Evangelist Qu. A und B: *suchte* statt „suchten“; Ed. folgt Tdr.

15 Evangelist Tdr.: *Zeugnisse* statt „Zeugnis“ (Qu. A und B); Vc. (1), (2), Qu. E: letzte Note *g* statt *h* (Qu. A, Evangelist, und B)

18f. Evangelist Qu. B: *hinzutreten* korr. zu *herzutreten*, Qu. A: *hinzutreten*; Ed. folgt Tdr.

20f. Evangelist Qu. B: *hinzu* korr. zu *herzu*, Qu. A: *hinzu*; Ed. folgt Tdr.

23 Qu. B: zusätzlich zu *Hurtig*. die Angabe *Trotzig*.

29f. 1. falscher Zeuge Qu. A: *denselben* (so auch Tdr.) statt „denselbigen“, keine Korr. von GPT; Ed. folgt Qu. B.

33f. 2. falscher Zeuge Qu. A: *denselben*, von GPT korr. zu *denselbigen*; Ed. folgt Qu. B.

37f. 1., 2. falscher Zeuge Qu. A: *denselben*, in Stimme des 2. Zeugen von GPT korr. zu *denselbigen* mit Notenkorr. in T. 37; Ed. folgt Qu. B (dort keine Textunterlegung, vgl. aber T. 33f.).

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

23, 30 Alt, Qu. A und B: die Vorschläge sind wahr-  
1., 2. Viol. scheinlich original und wurden von GMT  
im nachhinein bearbeitet (Bögen und Fähn-  
chen ergänzt).  
34 Hob., Br. Qu. A: *st.* ergänzt von GMT.  
40 Gb. Qu. A, Vc. (1), (2): punktierte Halbe; Ed. folgt  
Qu. B.

#### 24. Choral

3 2. Viol. Qu. A: 2. Note *es'*; Ed. korr. nach Alt.

#### 25.

25 Evangelist Qu. A: Text und Noten zu „und Ältesten“  
urspr. nicht enthalten; Vc. (1), (2) von GPT  
eingefügt und Deklamation in T. 24 ange-  
paßt; in Qu. B wie Ed. (außer der 3. Note in  
T. 24: in Qu. B *f*, und dem falschen Text *dem*  
*Hohenpriester*).

#### 26. Chor

Die Angabe „Chor der Hohenpriester“ übernimmt die Edition aus  
dem Textdruck (dort *Chor der Hohenpr.*).

#### 28. Chor

Die Angabe „Chor der Hohenpriester“ übernimmt die Edition aus  
dem Textdruck (dort *Chor der Hohenpr.*).

#### 29.

8 Tdr.: *das* statt „was“; Ed. folgt Qu. A und B.  
1 Vc. (1), (2): letzte Note *c'* statt *c*;  
2. Viol. und Qu. B: *da* statt *da*; Ed. folgt Qu. A.  
3 nach Qu. B.  
4 Vc. (1), (2) und 2. Viol.: Rhythmus in d.  
5 8tel-16tel-Pause-16tel; Ed. folgt Qu. B.  
6 Evangelist.

#### 30.

1 1. Viol. letzter Note *h* fehlt; Ed. korr. nach Qu. B.  
2 die drei 8tel; Ed. korr. nach Qu. B.  
3 G.  
4 Striche nach Qu. B.

#### 40.

40 *st.* hinzugefügt von GMT.  
61 Tdr., GMT hat in Qu. A und B Fermaten zu den  
Br., Disc., letzten beiden Noten in 1., 2. Viol. und zu  
Gb. der letzten Note in Disc., Br. und Gb. zu-  
nächst hinzugefügt, dann wieder gestrichen.

#### 32.

In Quelle B Angabe: *NB. Ev. Tenor.*

8 Evangelist Tdr.: *die Gewohnheit* statt „Gewohnheit“; Ed.  
folgt Qu. A und B.

9 Evangelist Tdr., Qu. A und B: *Gefangenen* statt „Gefang-  
nen“; Ed. paßt Silbenzahl an die Vertonung  
an.

12 Evangelist Tdr., Qu. B: *Gefangenen* statt „Gefangnen“;  
Ed. folgt Qu. A.

37 Pilatus Qu. A: *denn* statt „den“; Ed. korr. nach Tdr.  
und Qu. B.

#### 33. Chor

3 Br. Qu. A:  $\sharp$  zu 4. Note fehlt; Ed. korr. nach Ten.

#### 35. Chor

4 Gb. Qu. A, Vc. (1), (2): zu 2. und 4. Note  $\flat$ ; Ed.  
korr. nach Baß und Qu. B.

#### 37. Chor

Der Chor ist in Qu. A und B nicht notiert, sondern wird durch die  
Angabe *Voriger Chor.* gefordert.

#### 38. Accompagnement

Überschrift in Quelle A: *Accomp.*, in Quelle B: *Accomp.*, im Text-  
druck: *Recitativo*, in Quelle A, Bl. 14<sup>r</sup> (GMT): *Accompagnement.*

4 Br. Qu. A: *st.* ergänzt von GMT.

5 Baß Qu. A: urspr. auf 4. ZZ acht 32stel *h-a-g-a-  
h-c'-a-h* und Text *tahst*; Tdr. von GPT (wie  
Ed.) habe auch *ausa* (*ausa* *zu viel*). In Qu.  
B wie Ed. ohne *ausa*; in Qu. A, Vc. (1), (2)  
wie Ed. ohne *ausa*; Ed. korr. nach Qu. B.

8 Br. Qu. B: statt 16tel-Pause-16tel eine 8tel auf  
der Text *und*, so auch Qu. A, Vc. (1), (2); Ed.  
folgt Qu. A, Arienstimme.

12 Br. Qu. A: *st.* auf 3. ZZ *so* auch in Qu. B (für  
1., 2. Viol. *so*); Ed. korr. nach Qu. A,  
1., 2. Viol.

19f. 2. Viol. Qu. B: Note *a* statt *a*;  
Qu. B: die letzten beiden Noten in T. 19 zwei  
8tel *is*, in T. 20 1./2. Note zwei Achtel *is*.

#### 39. Chor

10 Alt Qu. A: 1. Note *e'*, in 2. Viol. *ka* *af*; Ed.  
auch Nr. 62.

#### 41. Chor

11 Tdr.: *unsere* statt „unsre“ (Qu. A und B)

2. Viol. Qu. A: 2. Note *f'*; Ed. korr. nach Alt.

10 2. Viol. Qu. A: 2. Note *a'*; Ed. korr. nach Alt.

11 1. Viol. Qu. A: statt 3. Note zwei 16tel *e''* am System-  
ende; Ed. folgt Hob. (dort ist die 3. Note  
nicht angebalkt) und Disc.

2. Viol., Qu. A: 2. Note *f'*; Ed. korr. nach Qu. B.  
Alt

#### 42. Arie

1 Hob. Qu. A: auf 1.-3. ZZ urspr. vier 8tel *d'-f'-  
d'-f'* und 4tel *d'*; durchgestrichen von GPT.

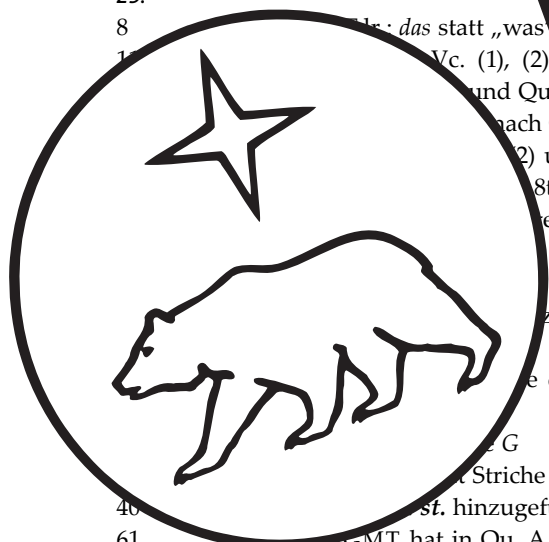
9f., Baß Qu. A: GPT ergänzt die offengelassene Tex-  
tierung *Rächepfeilen erschreckte*.

10, 20 Baß Qu. A: die letzten beiden Noten punktierte  
4tel-8tel, aber wahrscheinlich Änderungen  
von GMT; Ed. folgt Qu. B (in beiden Fällen  
zwei 4tel).

11, 19, 2. Viol. Qu. A: GPT hat die Notation der dynami-  
schen Angaben korrigiert und präzisiert.

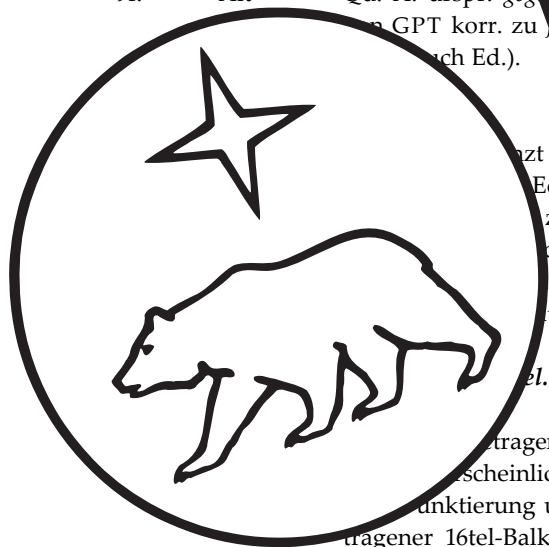
21f. Baß Qu. B: zweimal *und sind Gluht*; so zunächst  
auch in Qu. A, aber von GPT geändert zu  
*sie sind Gluht*.

20 2. Viol. Qu. A: zu Taktbeginn eine (überflüssige) *gel-*  
Angabe; vgl. T. 22.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

24	Br.	Qu. A: 1. Note <i>c'</i> ; Ed. korr. nach Qu. B.
30	Hob.	Qu. A: urspr. vier 8tel <i>d'-f'-d'-f'</i> und zweimal 8tel-Pause–8tel <i>d'</i> ; von GPT durchgestrichen und Pausenzahl von 12. auf 13. korrigiert.
41	Br.	Qu. A: Strich zu letzter Note (markiert das Ende der mit 4tel-Noten abgekürzten, durch <i>so weiter</i> in T. 37 geforderten Tremoli).
46, 48	Br.	Qu. B: <i>st.</i>
48	2. Viol.	Qu. A: die beiden dynamischen Angaben nachgetragen von GMT; Qu. B: <i>st.</i>
50	Br.	Qu. A: <i>st.</i> nachgetragen von GMT.
50f.	Hob.	Qu. A: urspr. wie 1. Viol.; durchgestrichen von GPT und Pausenzahl korrigiert.
44.		
1	Evangelist	Qu. A, Vc. (1), (2): 3. Note <i>d'</i> statt <i>e'</i> (Evangelist und Qu. B)
11	Evangelist	Qu. A: <i>legtem ihm</i> statt „legten ihm“; Ed. korr. nach Tdr. und Qu. B.
15	Evangelist	Qu. A und B: <i>satzten</i> ; Tdr.: <i>setzten</i>
45. Chor		
6	Baß	Qu. A: 4. Note. <i>g</i> ; Ed. korr. nach Qu. B für Jesus-Stimme.
8f.	1. Viol.	Qu. A: Haltebgg. zu <i>d'</i> ; Ed. korr. nach Qu. B.
9	2. Viol.	Qu. A: 1. Note <i>f</i> ; Ed. korr. nach Qu. B.
9f.	Alt	Qu. A: urspr. <i>gegrüßet seyst du Judenkönig</i> ; von GPT korr. zu <i>Judenkönig, begrüßet seyst du</i> (nach Ed.).
		ergänzt von GMT.
		Ed. korr. nach Qu. B.
		zu den 16tel-Gruppen
		durch spätere Eintragung
		folgt Qu. B. (dort keine
		Änderungen von GMT).
		el. ergänzt von GMT (vgl.
		tragener Bg. von GMT zu 1./2.
		scheinlich zur 1. Note nachgetra-
		gungspunktierung und zur 2. Note nachge-
		tragener 16tel-Balken ebenfalls von GMT;
		in Qu. B kein Bg., aber ebenfalls punktierte
		8tel–16tel.
71	Alt	Qu. A und B: 1./2. Note punktierte 4tel–8tel, aber Punkt und Fähnchen wahrscheinlich nachgetragen von GMT.
48.		
3	Evangelist	Qu. A, Vc. (1), (2): vorletzte Note <i>e'</i> statt <i>d'</i> (Evangelist und Qu. B)
8f.	Evangelist	Tdr.: <i>theilten</i> statt <i>theileten</i> (Qu. A und B)
15	Evangelist	Qu. A, Vc. (1), (2): 1./2. Note zwei 16tel; Evangelist und Qu. B wie Ed.



49. Choral		
		Textdruck und <i>Hamburgisches Gesang-Buch</i> (1745): Incipit „Wann ich dereinst soll treten ein“.
19	Baß	Qu. A: <i>dem</i> statt „den“ (auch Jesus-Stimme); Ed. korr. nach den anderen Stimmen.
50.		
9	Evangelist	Qu. A: <i>ihn</i> statt „ihm“; Ed. korr. nach Tdr. und Qu. B.
9f.	Evangelist	Tdr.: <i>gekreuzigt</i> statt „gekreuziget“; Ed. folgt Qu. A und B.
15	Evangelist	Qu. A: Halbe Pause fehlt.
51. Chor		
4	Br.	Qu. A: 1. Note <i>c'</i> ; Ed. korr. nach Ten.
15	Disc., Ten.	Qu. A: $\sharp$ zu 2. bzw. 1. Note; Ed. korr. nach Instrumentalstimmen.
18f.	Alt	Qu. A: GPT ergänzt offengelassene Textierung <i>ihm</i> statt <i>selb</i> .
53. Chor		
2–11	Vokalstimmen	Qu. A: 1. 2 Disc. <i>ihn</i> statt „ihm“; so auch im Alt und Baß T. 5, Disc. und Ten. T. 10, Alt und Baß T. 11; Ed. v. weitlich nach Tdr. zu „ihm“.
8–12	Vokalstimmen	Tdr.: <i>laube</i> statt „globe“; Ed. folgt Qu. B. und
9	Qu. A	GPT korr. falsche Textierung <i>wolle</i> zu <i>steige er</i> .
19	2. Viol.	Qu. A: statt 1. Note Pause; Ed. folgt Alt.
54.		
1	Evangelist	Tdr.: <i>schmülen</i> statt „sel mähten“; Ed. folgt Qu. A und B.
14f.	Evangelist	Qu. A: urspr. melodisch wie T. 9f.; korr. in Evangelist, Vc. (1) und (2) (wie Ed.); in Qu. B nur Lesart nach der Korr.
55. Cavata		
		Überschrift „Cavata“ nach Quelle B; Textdruck: <i>Cavate.</i> , Verweise in den Stimmen von Quelle A: Evangelist, Baß, Hoboe <i>Arioso</i> , Disc., Alt <i>Aria</i> .
1	1. Viol.	Qu. A: Angabe in Bleistift <i>for</i> : (= forte) unter dem System (vermutlich durch einen mitwirkenden Musiker)
6	2. Viol., Br.	Qu. A: <i>gel.</i> ergänzt von GMT.
13f.	Jesus	Qu. A: GPT ergänzt offengelassene Textierung <i>meiner Sele</i> .
31f., 36	1. Viol.	Qu. B: fortlaufend Zweierbgg. zu den 16tel-Gruppen (in T. 37 aber zwei Viererbgg. wie in Qu. A)
33f.	Jesus	Qu. A: <i>an dürrem</i> statt „am dürrer“; Ed. folgt Tdr. und Qu. B.
34	Br.	Qu. A: <i>gel.</i> ergänzt von GMT.
54	Jesus	Qu. A: Bg. zu 1./2. Note; Ed. folgt Qu. B.
56	2. Viol., Br.	Qu. A: <i>gel.</i> ergänzt von GMT.
58	Jesus	die Ed. übernimmt den Hinweis auf Psalm 22 aus dem Tdr., dort: <i>S. den 22 Ps.</i>

57. Chor  
1 Vokal- Tdr.: *Der* statt „Er“; Ed. folgt Qu. A und B.  
stimmen

58.  
5 Evangelist Qu. B: Rhythmen auf 1./2. ZZ 4tel-Note–  
16tel-Pause–drei 16tel

### 61. Schlußchor

Die Edition übernimmt die Überschrift „Schlußchor“ aus Quelle B (dort: *Schluß-Chor.*).

14 2. Viol. Qu. A und B: Durchstreichung und bear-  
beitende Eintragung von GMT: dreimal *a'*;  
urspr. Lesart *e'-d'-a'* in Qu. B gut zu er-  
kennen.

16, 20, Baß Qu. A: Bg. nur in Jesus-Stimme

36  
24, 32, Hob. Qu. A: alle dynamischen Angaben eingetra-  
49, 61 gen von GPT.

29f. Vokal- Qu. A: *ehrfurchtvoll* statt „ehrfurchtsvoll“;  
stimmen Ed. folgt Tdr. und Qu. B.

34, 38 Ten. Qu. A und B: bearbeitende Eintragungen  
von GMT; ein genauer Vergleich der urspr.  
Notate in beiden Qu. ermöglicht eine präzise  
Rekonstruktion.

41f. Ten. Qu. A: keine Bgg. Textierung *der-wir-f* zu  
1.–3. Note von T. Ed. folgt Qu. B.

44–46 Alt Qu. A: urspr. Textierung ohne „es sagt“;  
Ed. folgt Qu. B.

47–50 GPT ergänzt die offengelassenen  
Noten für den gesamten Abschnitt:  
keine falsche Textunterlegung  
erst später von GMT korrigiert

45f., 48f. Br. Qu. A: jeweils zwischen letzter und 1. Note  
der Takte ein Bg. von GMT; Ed. folgt Qu. B  
(ohne Bg. in beiden Fällen).

46f. 2. Viol. Qu. A: Bg. zwischen letzter Note T. 46 und  
1. Note T. 47, wahrscheinlich bearbeitender  
Zusatz von GMT.

47f. Ten. Qu. B: T. 47 m.A. bis Ende T. 48 gleiche Text-  
unterlegung wie Baß; in Qu. A aber Textie-  
rung von GPT wie Ed.

48 Hob., Qu. A: massive Überschreibungen durch  
Disc. GMT, auch in Qu. B (Disc.); Ed. folgt Qu.  
C, Bl. 151<sup>v</sup>.

Ten. Qu. A und B: 1./2. Note punktierte 8tel–16tel,  
Punkt und 16tel-Balken wahrscheinlich Zu-  
satz von GMT; Ed. gleicht Rhythmus an  
Disc. an.

51f. 1. Viol. Qu. A: Artikulationsstrich zur Note in T. 51  
und zur Note in T. 52, nicht aber in 2. Viol.  
und Baß, nicht in Qu. B, wahrscheinlich  
Zusatz von GMT.

57 A Qu. A: Bg. zu 1./2. Note und Artikulations-  
strich zu 3. Note von GMT; Ed. folgt Qu. B.

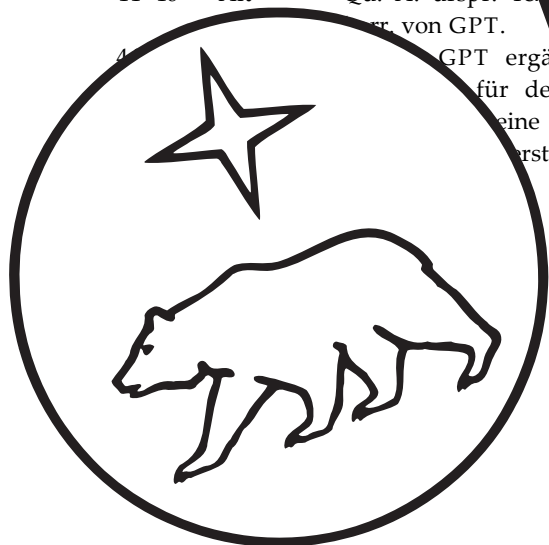
58 Vc. (1), (2) 1. Note *g*; Ed. folgt Qu. B.

59 Vc. (1), (2) Qu. A: Bg. zu 1./2. Note, wahrscheinlich hin-  
zugefügt von GMT.

### Anhang: Fragmente eines Chorates in Quelle A

Die vier unteren Stimmen stehen nach dem Accompagnement  
T. 30 und sind durchgestrichen. Überschriften: 1. Violin (*Arie*),  
2. Violone und Bratsche *Tutti*, Violoncello (2) C. r. 1.  
Notation in Violoncello (1).

30 1. Viol. Note wahrscheinlich falsch; *g* oder *g'*  
2. Viol. keine Notation auf 1. 17.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

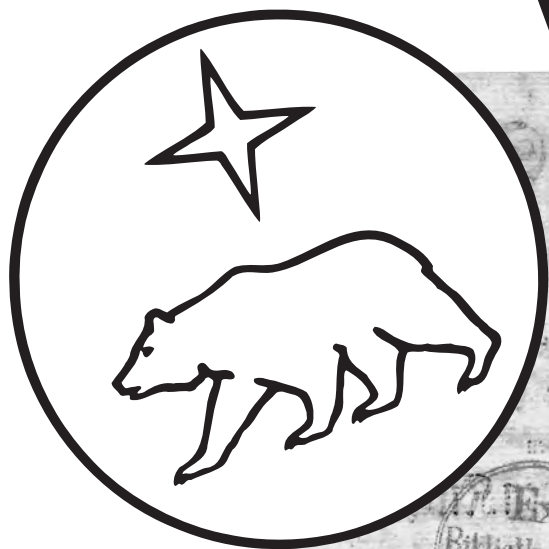
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

*Mus. T. 137*  
**JESU**  
**Leiden und Tod,**  
aus dem  
Evangelisten Matthäo,  
in den  
Hamburgischen Kirchen,  
1758,  
nebst  
hinzugefügten poetischen und  
musicalisch verkündiget  
Hamburg,  
gedruckt und verlegt von Jerem. Conr. Dischler,  
E. Hochedl. u. Hochw. Sen. Kapts. Buchdrucker.



**J. N. J.**  
Choral. Mel. Herzliebster Jesu ic.  
**S** Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken, mich  
in das Meer der Liebe zu versenken, die Dich  
bewog, von aller Schuld und Bösen mich zu  
erlösen.  
Chor gläubiger Seelen.  
Bar. 5, 1.  
Siehe umher, Jerusalem, gegen Mor-  
gen, und schaue den Trost, der Dir von  
Gott kommt!  
Evangelist. Da kam Jesus mit ihnen zu einem Hofe,  
der hieß Bethsemane, und sprach zu seinen Jüngern:  
Jesus. Setzet euch hie, bis ich dorthin gehe, und bete.  
Evang. Und nahm zu sich Petrum und die zween Söh-  
ne Zebedäi, und fing an zu trauern und zu sagen.  
Da sprach Jesus zu ihnen:  
Jesus. Meine Seele ist betrübt bis in den Tod. Blei-  
bet hier, und wachet mit mir.  
Evang. Und ging hin ein wenig, fiel nieder auf sein  
Ange-sicht, betete und sprach:  
Jesus. Mein Vater! ist's möglich, so gehe dieser Kelch  
von mir; doch nicht wie Ich will, sondern wie Du  
wilt.  
Evang.

Originaltextdruck Hamburg 1758, Staatsbibliothek zu Berlin –  
Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. Mus. Tt 137  
Original printed text, Hamburg, 1758, Staatsbibliothek zu Berlin –  
Preußischer Kulturbesitz, Music Department and Mendelssohn Archive, Sign. Mus. Tt 137

Evang. Und Er kam zu seinen Jüngern, und fand sie schlafend, und sprach zu Petro: Jesus. Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen? Wachtet und betet, daß ihr nicht in Anfechtung falltet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.

Choral. Nr. 16, 3.

Ob schon die Augen schlafen ein, 1c.

Evang. Zum andernmal ging Er aber hin, betete und sprach:

Jesus. Mein Vater! ist's möglich, daß dieser Kelch von mir gehe, ich trinke ihn denn: so geschehe dein Wille.

Evang. Und Er kam, und fand sie aber schlafend, und ihre Augen waren voll Schlags; Und Er ließ sie, und ging abermal hin, und rebete dieselbigen Worte. Da kam Er zu seinen Jüngern, und sprach zu ihnen:

Jesus. Ach! wollt ihr nun schlafen und ruhen? Stehe, die Stunde ist hie, daß des Menschen Sohn in der Sünden Hände überantwortet wird. Stehet auf, laffet uns gehen! siehe, er ist da, der mich verräth.

Arie.

Steht auf, ihr Sünder, und wacht!

Steh auf, gebeugter Missethäter,

Den Jesus stark zum Kampfe macht!

Sonst überfällt dich dein Verräther

Mit Strick und Tod in schwarzer Nacht.

Steht auf, ihr Sünder, und wacht!

Choral. Nr. 590, 9.

Wach auf, o Mensch, vom Sünde schlaf, 1c.

Evang. Und als Er noch rebete, siehe, da kam Judas, der Zwölfen einer, welcher ihm verräthete; Er hatte bei sich ein Schwert, und die andern mit Schwertern, und kamen zu ihm, und sagten: Heil sei dir, der du den König der Juden gesalbt hast!

priestern und Ältesten des Volks. Und der Verräther hatte ihnen ein Zeichen gegeben, und gesagt:

Judas. Welchen ich küssen werde, der ist's, den greifet.

Evang. Und als bald trat er zu Jesu, und sprach:

Judas. Begrüßet sey'st Du, Rabbi!

Evang. Und küßete ihn. Jesus aber sprach zu ihm:

Jesus. Mein Freund! warum bist du kommen?

Evang. Da traten sie hinzu, und legten die Hände an

Jesum, und griffen ihn. Und siehe, einer aus denen, die mit Jesu waren, reckte die Hand aus, und zog sein Schwert aus, und schlug des Hohenprie

sters Knecht, und hieb ihm ein Ohr ab. Da sprach

Jesus zu ihm:

Jesus. Stecke dein Schwert an seinen Ort. Denn wer

das Schwert nimmt, der soll durchs Schwert umkom

men. Oder meynest du, daß Ich nicht könnte meinen

Vater bitten, daß Er mir zuschicke mehr denn zwölf

Legionen Engel? Wie würde aber die Schrift erfül

let? Es muß also gehen.

Ps. 40, 8.

Siehe, ich komme; im Buche ist von mir geschrieben.

Evang. Zu der Stunde sprach Jesus zu ihnen: Ich habe

Jesus. Ihr seyd ausgegangen, als ich einen Knecht

mit Schwertern und Sägen, und ich zu euch, und

Sin ich doch nicht gekommen euch zu weh thun.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

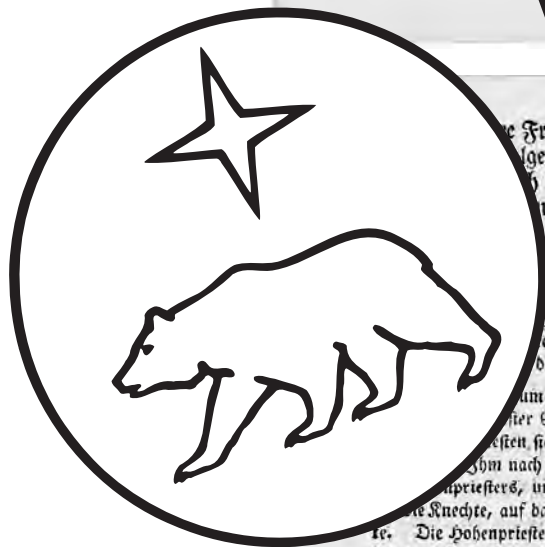
Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

Ich bin gekommen, die Welt in Frieden zu bringen.

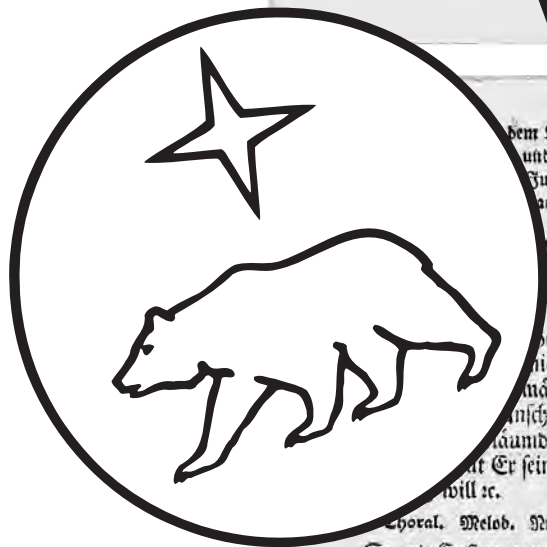


Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Evang. Da speyten sie aus in sein Angesicht, und schlugen Ihn mit Häuten; etliche aber schlugen Ihn ins Angesicht, und sprachen:  
 Chor der Kriegsknechte. Weisfrage uns, Ehrste! wer ist's, der Dich schlug?  
 Evang. Petrus aber saß draussen im Palast; und trat eine Magd zu ihm, und sprach:  
 Magd. Und du warest auch mit dem Jesu aus Galiläa.  
 Evang. Er läugnete aber vor ihnen allen, und sprach:  
 Petrus Ich weiß nicht, was du sagest.  
 Evang. Als er aber zur Thüre hinaus ging, sahe ihn eine andere, und sprach zu denen, die da waren:  
 Magd. Dieser war auch mit dem Jesu von Nazareth.  
 Evang. Und er läugnete abermal, und schwur dazu.  
 Petrus. Ich kenne des Menschen nicht.  
 Evang. Und über eine kleine Weile traten hinzu, die da stunden, und sprachen zu Petro:  
 Chor. Wahrlich, du bist auch einer von denen, denn deine Sprache verräth dich.  
 Evang. Da hub er an sich zu verfluchen, und zu schwören.  
 Petrus. Ich kenne des Menschen nicht.

Arie.

Du kennst Ihn nicht? Ach! seiges Zagen  
 Macht deine Lippen ungestum.  
 Du willst des Freundes dich ent schlagen,  
 Und suchtest doch den Tod mit Ihm.  
 O Jünger, laß mich von dir lernen:  
 Wie nah die Furcht der Reue ist,  
 Wie leicht wir uns vom Mark entfernen,  
 Wenn sich das Herz im Sünde vergißt.



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

dem Landpfleger, und sprach:  
 Juden Römer? Ich sprach zu ihm:  
 Ich antwortete ward von den Hohenpriestern  
 antwortete Er nicht.  
 Arie.  
 Bedrängniß leidet nicht Thoren meiden,  
 Nähend ihren Lauf?  
 Anschuld wird verklaget,  
 Säumdet und geplaget:  
 Hat Er seinen Mund nicht auf,  
 Will er.

Choral. Melob. Nun ruhen alle Wälder.

So, wie Er sie getragen, die mir nur eignen Plagen,  
 so trag ich seine Schmach. Er zeichne mir die Wege;  
 sein Arm der Güte lege das Kreuz auf mich,  
 so folg' ich nach.

Evang. Da sprach Pilatus zu Ihm:  
 Pilatus. Hörest Du nicht, wie hart sie Dich verklagen?  
 Evang. Und Er antwortete ihm nicht auf ein Wort,  
 also, daß sich der Landpfleger sehr verwunderte.  
 Auf das Fest aber hatte der Landpfleger die Gewohnheit,  
 dem Volke einen Gefangenen loszugeben, welchen sie wollten.  
 Er hatte aber zu der Zeit einen Gefangenen,  
 einen sonderlichen vor andern, der hieß Barrabas.  
 Und da sie versammelt waren, sprach Pilatus zu ihnen:

Pilatus

Choral. Nr. 383, 4.  
 Laß mich kein' Lust, noch Furcht se.  
 Evang. Und alsobald krähete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu, da Er zu ihm sagte: Ehe der Hahn krähen wird, wirst du mich dreymal verleugnen. Und gieng hinaus, und weinete bitterlich.  
 Des Morgens aber hielten alle Hohenpriester und die Ältesten des Volks einen Rath über Jesum, daß sie Ihn tödteten; und bunden Ihn, und führten Ihn hin, und überantworteten Ihn dem Landpfleger, Pontio Pilato. Da sah Judas, der Ihn verrathen hatte, daß Er verdammet war zum Tode, gereuete es ihn, und brachte hernieder die dreißig Silberlinge den Hohenpriestern und Ältesten, und sprach:  
 Judas. Ich habe übel gethan, daß ich unschuldig Blut verrathen habe.  
 Evang. Sie sprachen:  
 Chor der Hohenpr. Was gehet uns das an? da siehe du zu.  
 Evang. Und er warf die Silberlinge in den Tempel, hub sich davon, und erhängete sich selbst. Aber die Hohenpriester nahmen die Silberlinge, und legten sie in die Gotteskasten, denn es ist geschrieben:  
 Chor der Hohenpr. Es taugt nicht, daß wir die Silberlinge in die Gotteskasten legen, denn es ist geschrieben:  
 Evang. Sie hielten einen Rath, und kauften den Töpfersack darnach zum Begräbniß der Pilger. Daher verfertigten sie einen Töpfersack, den sie den heutigen Tag. Da ist erfüllt, das gesagt ist durch den Propheten Jeremias, da er spricht:  
 Sie haben genommen dreißig Silberlinge, damit bezahlet war der Verkaufte, welchen sie kauften den Kindern Israhel, und haben sie zum Töpfersack, als mir der Herr befohlen hat.

Pilatus. Welchen wollt ihr, daß ich losgebe?  
 Barrabam oder Jesum, von dem gesagt wird, Er sey Christus?  
 Evang. Denn er mußte wollen, daß er aus Mitleid den Gefangenen losgäbe, da er auf dem Nichts stand, schickte er ein Weib zu ihm, und ließ ihm sagen: Habe Mitleid zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traume von seindlichen Dingen.  
 Die Hohenpriester und Ältesten überredeten das Volk, daß sie um Barrabas bitten sollten, Jesum aber umbrächten. Da antwortete nun der Landpfleger, und sprach zu ihnen:

Pilatus. Welchen wollt ihr unter diesen zweenen, den ich euch soll losgeben?  
 Evang. Sie sprachen:  
 Chor. Barrabam.  
 Evang. Pilatus sprach zu ihnen:  
 Pilatus. Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, Er sey Christus?  
 Evang. Sie sprachen alle:  
 Chor. Laß Ihn kreuzigen.  
 Evang. Der Landpfleger sagte:  
 Pilatus. Was hat Er denn übel gethan?  
 Evang. Sie schriehen aber noch mehr, und sprachen:  
 Chor. Laß Ihn kreuzigen.

Recitatio.

Du Ton der Wut, die zum erschrocknen Himmel,  
 Wild: dumpfig vom Getümmel  
 Der Nothsucht, steigt — O kehre zurück — du tobst —  
 zu viel —  
 Betäubt mit vermessnem Grimme  
 Nicht der Unsterblichen Gefühl,

Und

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

7  
Evang. Und Jesus schrie abermal laut, und ver-  
schied.

Chor.

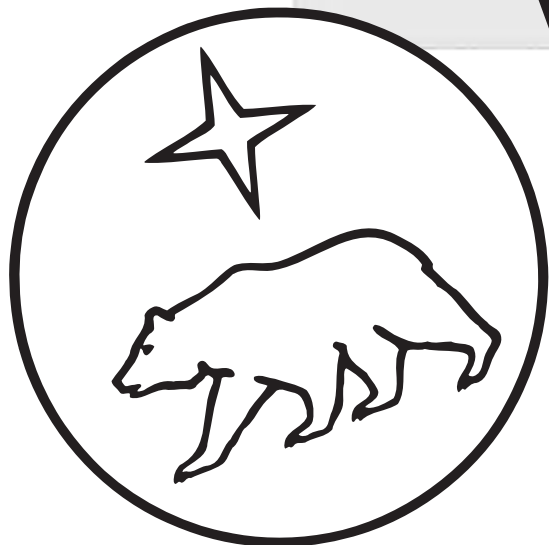
Die Erde donnert, Schlünde knallen,  
Zerrissne Felsen wanken, fallen,  
Und rufen in erschrocknem Ton:  
Fürwahr, der ist des Ewigen Sohn!  
Die Väter, die aus Gräbern steigen,  
Erscheinen ehrfurchtsvoll, und zeugen:  
Fürwahr! der ist des Ewigen Sohn!  
So ruft auch der verworfne Heyde,  
Mit überzeugtem bangen Ton;  
Es sagt, durch schauervolle Freude,  
Und bey gebückter tiefen Stille,  
Der ganzen Schöpfung heil'ge Fülle:  
Fürwahr! der ist des Ewigen Sohn!

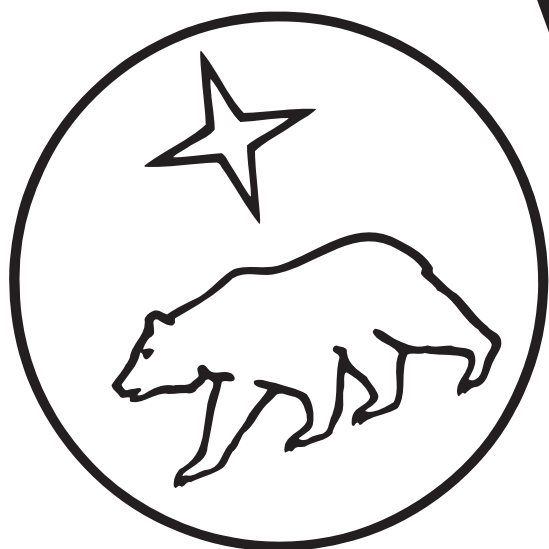
Choral. N. III, 8.

O hilf, Christe! Gottes Sohn ic.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page





**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

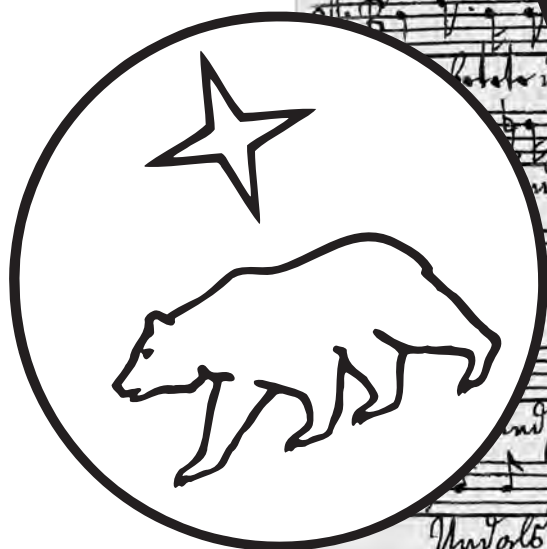
Evangelist.

[2]

Choral fac. || Chor fac. ||

Salom Jesus mit ihnen zu einem  
 gabel der sieß goldmann, und sprach zu seinen Jüngern:  
 zu ihm zu kommen, und die Jünger des Joses, und sie zu ihm  
 und zu Jagan - der sprach Jesus zu ihnen: (mit mir) Untergang sein ein  
 wenig, viel nider auf sein Angesicht, behete und sprach:  
 Und er kam zu seinen Jüngern, und er sprach zu ihnen:  
 behete und sprach: Christus. Und er sprach zu ihnen:  
 was ich sprach, waren wollt ihr nicht verstehen, und ge-  
 und sprach zu ihnen.  
 Und als er nach rechts, sieß, der kam Jesus, der zwölften einen,  
 und mit ihm eine große Dofar, mit Dofarsteinen und mit Dofaren, von den  
 Gofarsteinen und den besten des Volkes. Und der Werraister faher ihnen ein

Arria fac. || Choral  
 fac. ||



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

Quelle A: Stimmensatz von Otto Ernst Gregorius Schieferlein (Hauptkopist A), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. *Mus. ms.* 21708, Bl. 2<sup>r</sup>: Erste Seite der Stimme des Evangelisten.

Source A: Set of parts in the hand of Otto Ernst Gregorius Schieferlein (main copyist A), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Music Department and Mendelssohn Archive, Sign. *Mus. ms.* 21708, fol. 2<sup>r</sup>: First page of the part of the Evangelist.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



Handwritten musical score for a bass voice part, titled "Bärenreiter Leseprobe". The score is written on ten staves. The lyrics are in German and describe a bear's experience. The text is as follows:

nieder und sich glüht für sein Geiſt, er ſie pflegt - ton  
nieder und ſich glüht in ſeiner Wohnung er  
- - - - - lau + erſtlich Luft durchſuchen ſie  
- - - - - lau ſie pflegt -  
- ton nieder und ſich glüht für  
- - - - - ton erſtlich  
glüht. Die pflegt er nicht mehr  
im ſich - zu ſuchen, er löſen er zu  
niſt meine Erä ne nicht mein niſt mein Blut ob  
er zu erſtlich blizen niſt meine Eränen, niſt meine  
Eränen niſt mein Blut. Vom  
Anfang. || Ad c:  
Die zu erſtlich er: o niſt er  
- lau, niſt er - - - - - lau Die pflegt er ſie erſtlich mit

Quelle A, Bl. 20<sup>r</sup>: *Arien-Stimme*, Arie Nr. 42, Baß, mit Eintragungen von Georg Philipp und Georg Michael Telemann.  
Source A, fol. 20<sup>r</sup>: *Arien-Stimme*, aria no. 42, bass, with modifications by Georg Philipp and Georg Michael Telemann.



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



Quelle C: Material zur Bearbeitung der Matthäuspassion 1758 durch Georg Michael Telemann, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. Mus. ms. 21708, Bl. 151<sup>v</sup>: Discant, gestrichene Abschrift des Schlusschors Nr. 61 ohne bearbeitende Eintragungen.

Source C: Material showing Georg Michael Telemann's arrangement of the 1758 St Matthew Passion, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Music Department and Mendelssohn Archive, Sign. Mus. ms. 21708, fol. 151<sup>v</sup>: Discant, cancelled copy of the final chorus no. 61 without modifications.



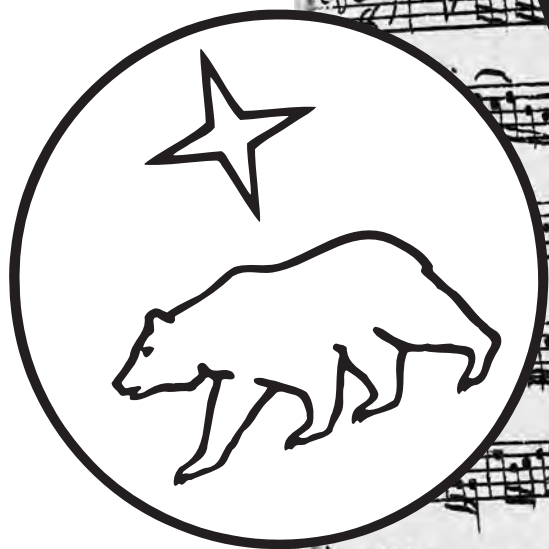
Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

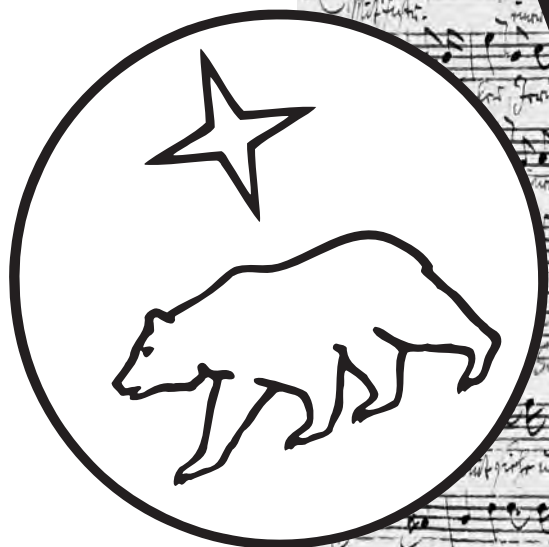


Handwritten musical score for oboe, featuring staves with notes, rests, and markings such as "Coral.", "Nur-ws 2A708", "Hobor. [+Flöte]", and "[94]".

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

Quelle A, Bl. 94<sup>r</sup>: Erste Seite der Stimme der Hoboe mit Eintragungen von Georg Philipp und Georg Michael Telemann.

Source A, fol. 94<sup>r</sup>: First page of the oboe part with modifications by Georg Philipp and Georg Michael Telemann.



Quelle B: Partiturnotenschrift von Georg Michael Telemann und einem unbekanntem Schreiber, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Sign. Mus. ms. 21713, Bl. 1<sup>r</sup>: Erste Seite der Partitur mit späteren bearbeitenden Eintragungen von Georg Michael Telemann sowie Bemerkungen von Georg Poelchau.

Source B: Manuscript copy of the full score by Georg Michael Telemann and an unknown hand, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Music Department and Mendelssohn Archive, Sign. Mus. ms. 21713, fol. 1<sup>r</sup>: First page of the score with subsequent modifications by Georg Michael Telemann as well as comments by Georg Poelchau.

Erhöht. Cavata. 53 14.

Mein Gott mein Gott sein Tod sein  
 ich will dich preisen  
 dich den ich  
 dich den ich  
 dich den ich

**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**



Quelle B, Bl. 27<sup>r</sup>: Abschrift der Cavata Nr. 55 ohne bearbeitende Eintragungen.

Source B, fol. 27<sup>r</sup>: Transcription of cavata no. 55 without modifications.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



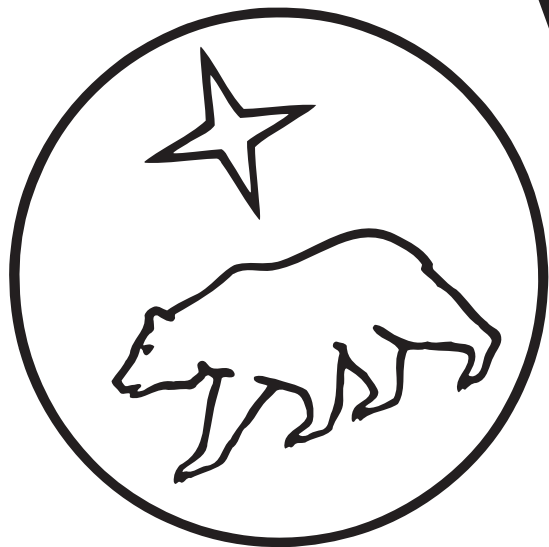
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

MATTHÄUSPASSION 1758

„Herr, stärke mich, dein Leiden zu bedenken“

TVWV 5:43



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

## Besetzung

Evangelist (Baß/Tenor)

Jesus (Baß)

Judas (Discant)

1. falscher Zeuge (Discant)

2. falscher Zeuge (Discant)

Hoherpriester (Tenor)

Petrus (Alt)

1. Mörder (Discant)

Mörder (Discant)

Pilatus (Discant)

Discant

Alt

Tenor

Baß

Chor (Discant, Alt, Tenor, Baß)

1. Travers

2. Travers

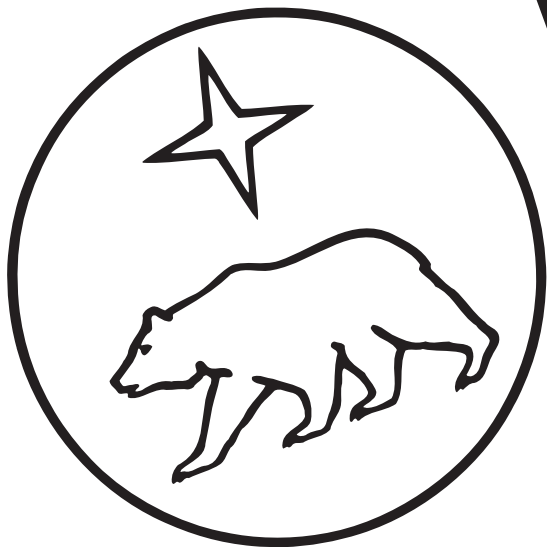
Hob

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Generalbaß (Violoncell, Contrabaß, Orgel)



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

# 1. Choral

Discant  
1. Violine  
Hoboe

Alt  
2. Violine

Tenor  
Bratsche

Baß

Orgel  
Violoncell  
Contraß\*)

Herr, stär - ke mich, dein Lei - den zu be - den - - ken,

Herr, stär - ke mich, dein Lei - den zu be - den - - ken,

Herr, stär - ke mich, dein Lei - den zu be - den - - ken,

Herr, stär - ke mich, dein Lei - den zu be - den - - ken,

8

mich in das Meer der Lie - be er - sen - ken, dich be -

mich in das Meer Lie - zu ver - sen - ken, die dich be -

er der Lie - be zu er - - ken,

er die be zu ver - sen - ken, die dich be -



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

wog, von al - ler Schuld des Bö - - sen mich zu er - lö - - sen.

wog, von al - ler Schuld des Bö - - sen mich zu er - lö - - sen.

wog, von al - ler Schuld des Bö - - sen mich zu er - lö - - sen.

wog, von al - ler Schuld des Bö - - sen mich zu er - lö - - sen.

\*) Zur Besetzung des Generalbasses vgl. die Bemerkungen zur Aufführungspraxis im Vorwort, S. XVII f. / Regarding the instrumentation of the continuo group see the Notes on performance practice in the Preface, pp. XXVII f.

\*\*) Bratsche: kein Bogen. / Viola: no slur.

\*\*\*) Bratsche: Bogen zu 1./2. Note. / Viola: slur on 1<sup>st</sup> to 2<sup>nd</sup> notes.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

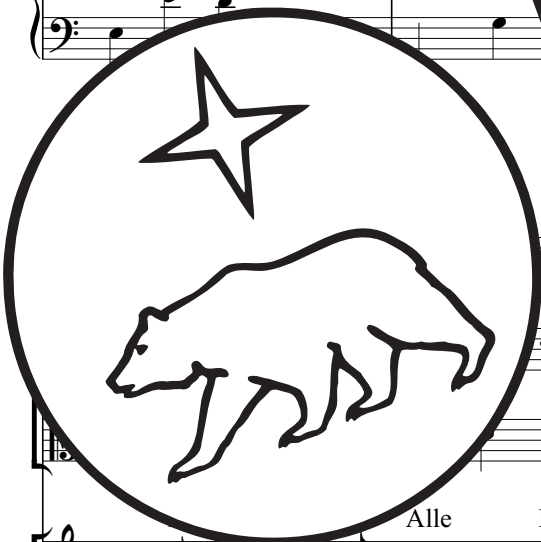


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

9

dir von Gott kömmt, sie - he um - her, Je - ru - sa - lem, sie - he um - her ge - gen Mor -  
 Einer Alle  
 dir von Gott kömmt, sie - he um - her, Je - ru - sa - lem, sie - he um - her ge - gen Mor -  
 Einer Alle  
 dir von Gott kömmt, sie - he um - her, sie - he um - her ge - gen Mor -  
 dir von Gott kömmt, sie - he um - her, sie - he um - her ge - gen Mor -



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Alle Einer Alle  
 gen und schau - e den Trost, der dir von Gott kömmt,  
 Einer Alle  
 gen, den Trost, und schau - e den Trost, der dir von Gott kömmt, schau - e den  
 gen, den Trost, den Trost, und schau - e den Trost, schau - e den  
 gen, den Trost, den Trost, und schau - e den

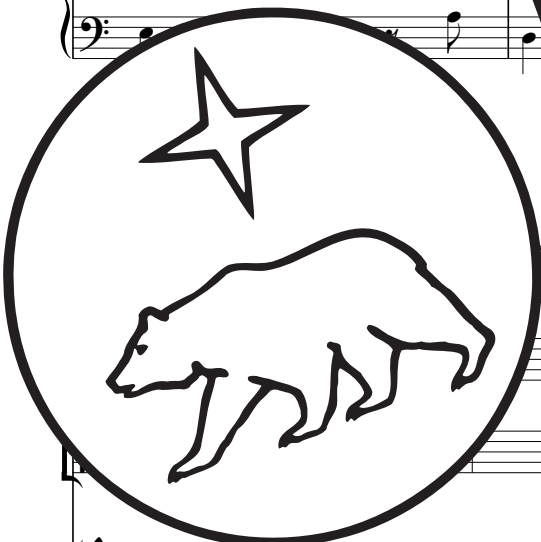
Einer Alle Einer Alle  
 und schau - e den Trost, der dir von Gott kömmt, der dir von Gott

Einer Alle Einer Alle  
 Trost, und schau - e den Trost, der dir von Gott kömmt, der dir von Gott

8 Trost, den Trost, von Gott, on Gott, der dir von Gott

Trost, den Trost, den Trost, der dir von Gott

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



kömmt, von Gott, von Gott, der dir von Gott kömmt!

kömmt, von Gott, von Gott, von Gott, der dir von Gott kömmt!

8 kömmt, von Gott, von Gott, von Gott, der dir von Gott kömmt!

kömmt, von Gott, von Gott, von Gott, der dir von Gott kömmt!

3.

Baß  
EVANGELIST

Baß  
JESUS

Orgel  
Violoncell  
ContraBaß

Da kam Je - sus mit ih - nen zu ei - nem Ho - fe, der hieß Geth-se - ma-ne, und

3

sprach zu sei-nen Jün-ger-n: Und nahm

Sich mit sich dort - hin ge - he und be - te.

ween Söh-nen Zei-ten - i und fing an zu trau - ren und zu



10

za - gen. Da sprach Je - sus zu ih - nen:

Mei-ne See - le ist be - trübt bis in \_\_\_\_\_ den

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

28

wa - chen? Wa - chet und be - tet, daß ihr nicht in An - fech - tung fal - - -

31

let. Der Geist ist wil - lig, a - - - ber das Fleisch ist schwach.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Disc  
 1. Violine  
 Hoboe

Ob schon die Au - gen schla - fen ein, so laß das

Alt  
 2. Violine

Ob schon die Au - gen schla - fen ein, so laß das

Tenor  
 Bratsche

Ob schon die Au - gen schla - fen ein, so laß das

Baß

Ob schon die Au - gen schla - fen ein, so laß das

Orgel  
 Violoncell  
 Contraß

8

Herz doch wak - ker sein, halt ü - ber uns dein rech - te Hand, daß

Herz doch wak - ker sein, halt ü - ber uns dein rech - te Hand, daß

Herz doch wak - ker sein, halt ü - ber uns dein rech - te Hand, daß

Herz doch wak - ker sein, halt ü - ber uns dein rech - te Hand, daß

und Schand, daß wir nicht falln in Sünd und Schand.

Sünd und Schand, daß wir nicht falln in Sünd und Schand.

wir nicht falln in Sünd und Schand, daß wir nicht falln in Sünd und Schand.

wir nicht falln in Sünd und Schand, daß wir nicht falln in Sünd und Schand.



\*) Hoboe und 1. Violine: kein Bogen. / Oboe and 1<sup>st</sup> violin: no slur.

5.

Baß EVANGELIST

Baß JESUS

Orgel Violoncell Contrabaß

Zum an - dern - mal ging er a - ber hin, be - te - te und sprach:

Mein

4

lich, aus die - ser Kelch von mir g - he. Ich trin - ke ihn

8

Und er kam und fand sie a - ber

denn: so ge - sche - he dein Wil - - le.

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

6. Arie  
Aufgeweckt

Hoboe

st. 3 3 3 3 3

1. Violine

st. 3 3 3 3 3

2. Violine

st. 3 3 3 3 3

Bratsche

st.

Tenor

Steht auf, ihr Sün - der - und wacht! Steht

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

gel. tr

st. gel.

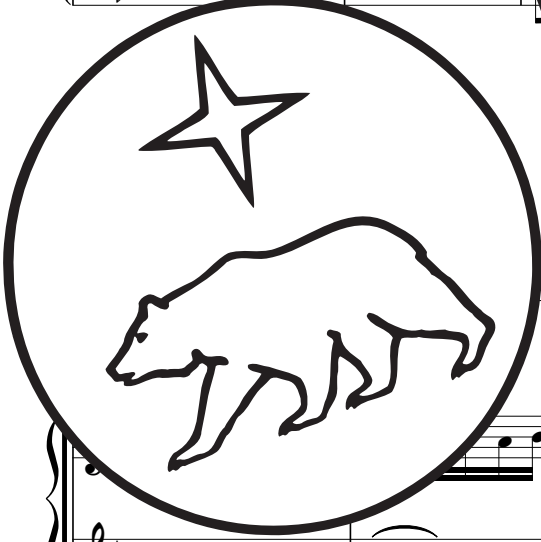
st. gel.

auf, ihr Sün - der, und wacht! Steh auf, ge - beug - - - ter Mis - se - - tä - -

§

16

ter, den Je - sus stark zum Kamp - fe macht zum kamp-fe, den Je - sus stark zum



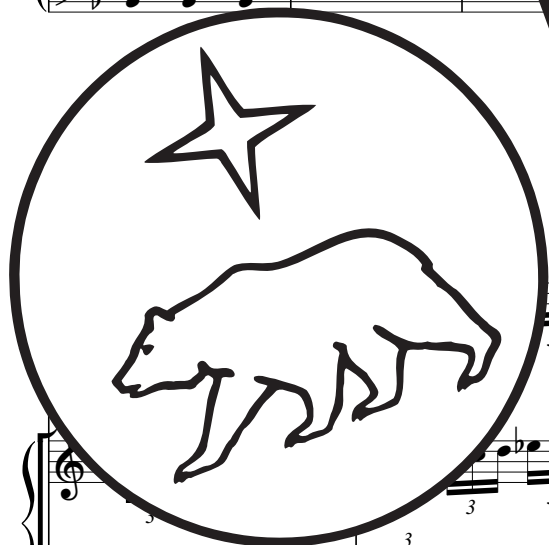
**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Kamp - - - - - fe,

31

st. gel. st. gel. st.<sup>3</sup> st.<sup>3</sup> st.<sup>3</sup> st.<sup>3</sup>

den Je - sus stark zum Kamp - fe ma!



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

st. st. st.

Steht auf, ihr Sün - der, und wacht! Steh

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.

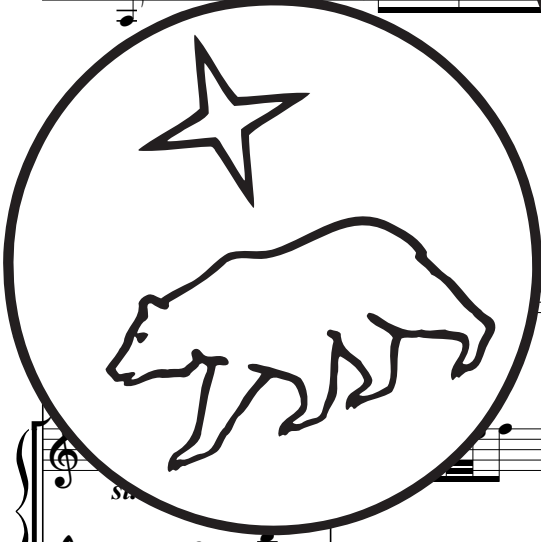


This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

61

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

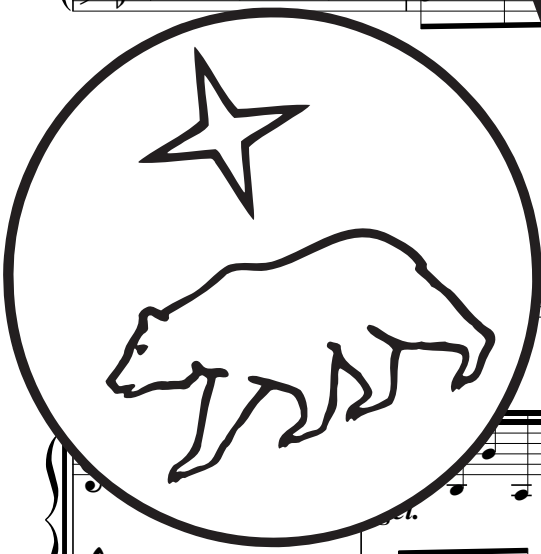


stark zum Kamp - fe macht!

73

Sonst ü - ber - fällt dich dein Ver - rä - ter mit Strick und Tod in schwar - - - - - zer

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

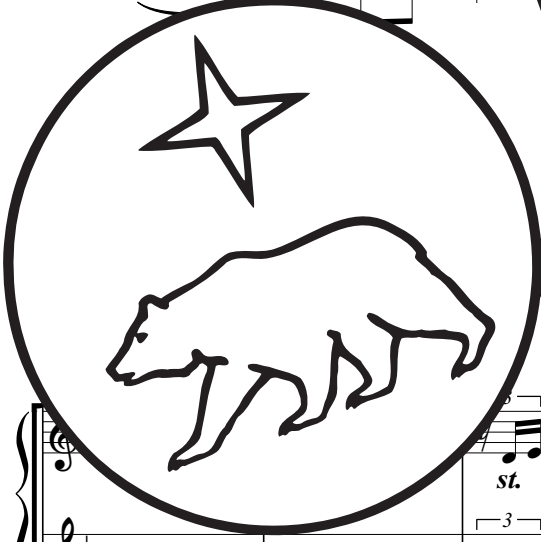


86

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features chords and arpeggiated figures.

Nacht, sonst ü-ber-fällt dich dein Ver - rä - ter mit ric - ca Tod in schwar - - -

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with harmonic support.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

zer Nacht. Steht

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features sustained chords and moving bass lines.

Vom Zeichen

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

18

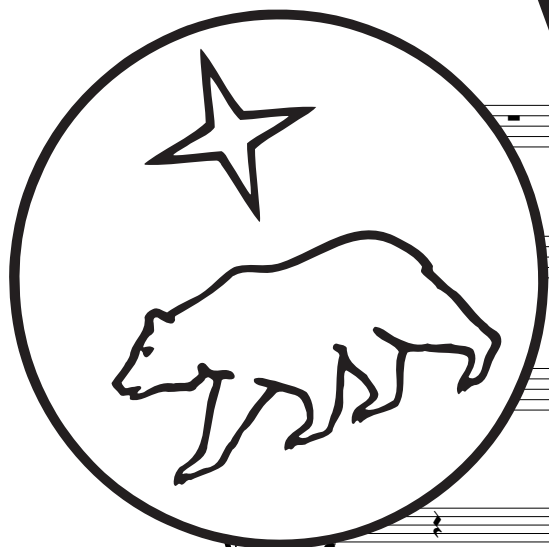


heut der letz - te Tag, wer weiß noch, wie man ster - ben mag.

heut der letz - te Tag, wer weiß noch, wie man ster - ben mag.

heut der — letz - te — Tag, wer weiß noch, wie man ster - ben mag.

heut der letz - te Tag, wer weiß noch, wie man ster - ben mag.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Orgel  
 Violoncell  
 Contrabaß

4 Evangelist



ei - ner, und mit ihm ei - ne gro - ße Schar, mit Schwer-tern und mit Stan - gen, von den Ho - hen -

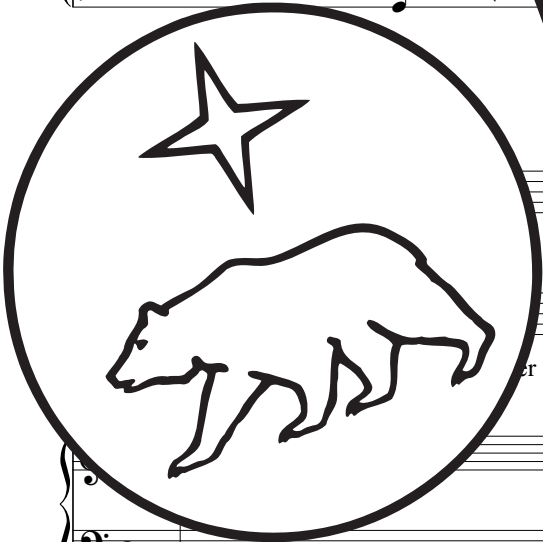
7

Die pri - stern und Äl - te - sten des Volks. Und der Ver - rä - ter hat - te ih - nen ein Zei - chen ge -

10 Judas

Evangelist Wel - chen ich küs - sen wer - de, der du mich grei - fet.

ge - ben und ge - sagt:



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

er zu Je - su und sprach:

ei - ßet seist du, Rab - bi!

21 Evangelist

Und küs - se - te ihn. Je - sus a - ber sprach zu ihm: Da tra - ten sie hin -

Jesus

Mein Freund! war - um bist du kom - men?

25 Evangelist

zu und leg - ten die Hän - de an Je - sum und grif - fen ihn. Und sie - he, ei - ner aus

28

de - nen, die mit Je - su wa - ren, reck - te die Hand aus und zog sein Schwert aus und schlug des Ho - hen - prie - sters



Da sprach Je - sus zu ihm:

Stek - ke dein Schwert an sei - nen

35 Jesus

Ort. Denn wer das Schwert nimmt, der soll durch's Schwert um - kom - men. O - der mei - nest du, daß

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## 10.

Baß  
EVANGELIST

Zu der Stun - de sprach Je - sus zu den Scha - ren:

Baß  
JESUS

Ihr seid aus-ge-gan-gen als zu ei-nem

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

3 Jesus

Mör-der, mit Schwer-tern und mit Stan-gen, mich zu fa - ßen. Bin doch täg-lich ge-ses-sen bei euch und ha - be ge-leh-ret im

ge - grü - ßet. A - ber das ist al - les ge-sche - hen, daß er -

9 Evangelist

Da ver - lie - ßen ihn al - le Jün - ger und flo - hen.

Jesus

fül - let wür-den die Schrif-ten der Pro - phe - ten.

# 11. Arie

Vergnüglich

1. Traverso

2. Traverso

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Discant

Orgel

Viola

Cello

cel.

3

tr.

+



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

13

*st.*

*st.*

*st.*

*st.*

*gel.*

*gel.*

*gel.*

*Vc.*

Ge - nöß ich, Je - su, dei - ne Freu - den und teil - - -

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



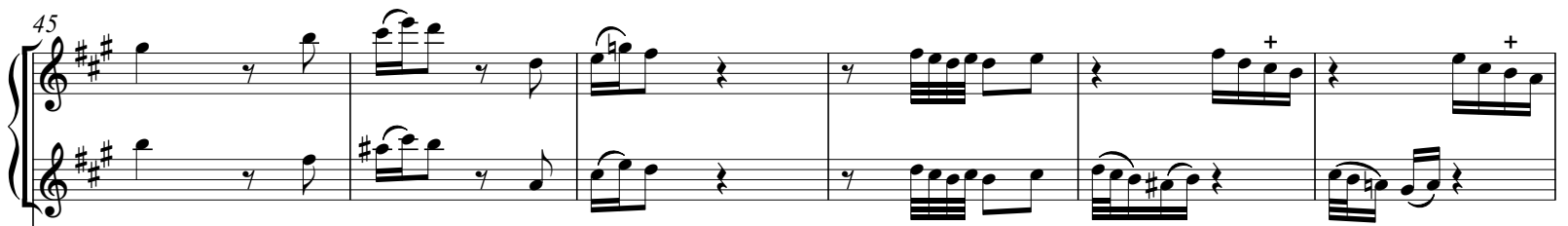
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

34

The image shows a page of musical notation for piano and voice. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins at measure 34. The piano part features a complex texture with sixteenth-note runs and triplets. The vocal line includes the lyrics: "schön - - re Freu-den mir ver - spricht?". The score includes dynamic markings such as *sf.* and *Alle*. A large watermark "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid diagonally across the page. In the lower-left corner, there is a circular logo containing a stylized bear and a star.

45



*gel.*



Ge - nöß ich, Je - su, dei - freu - en und teil - - - - te

Vc.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



nicht mit dir dein Lei - den, das schön - - - -



56

- re Freu-den mir ver-spricht, schön - re, schön - re Freu

- - - - - den, das schön - - re, schön - re Freu - den mir

Alle



Bärenreiter  
 Leseprobe  
 Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

78

Lo - be, der Frev-ler dich in mir und to - be, ich hal-te



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Stand \_\_\_\_\_ und scheu ihn nicht, ich hal-te Stand \_\_\_\_\_ und scheu ihn

88

nicht, und scheu \_\_\_\_\_ ihn nicht.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

## 12. Choral

Discant  
1. Violine  
Hoboe

Alt  
2. Violine

Tenor  
Bratsche

Baß

Orgel  
Violoncell  
Contraß

Wenn ich in Chri - sto ster - - be, bin ich des

Wenn ich in Chri - sto ster - - be, bin ich des

Wenn ich in Chri - sto ster - - be, bin ich des

Wenn ich in Chri - sto ster - be bin ich des

be; was schreckt mich Grab und Tod?

be; was schreckt mich Grab und Tod?

Him - mels Er - - - be; was schreckt mich Grab und Tod?

Him - mels Er - - - be; was schreckt mich Grab und Tod?



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) 1. Violine: kein Bogen. / 1<sup>st</sup> violin: no slur.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

13.

Discant  
1. FALSCHER ZEUGEDiscant  
2. FALSCHER ZEUGETenor  
HOHERPRIESTERBaß  
EVANGELIST

Die a - ber Je - sum ge-grif - fen hat - ten, füh - re - ten ihn zu dem Ho - hen -

Baß  
JESUSOrgel  
Violoncell  
Contrabaß

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

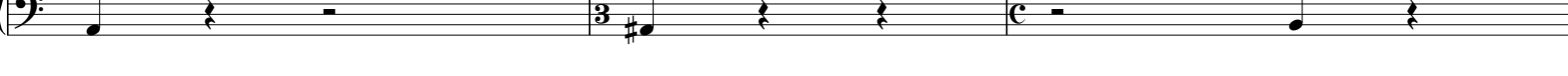
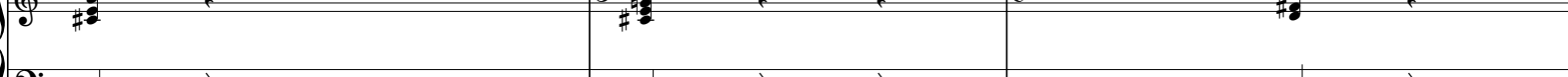
3 Evangelist



da - hin die Schrift - le - ten und Al - te - sten sich ver - samm - el - ten



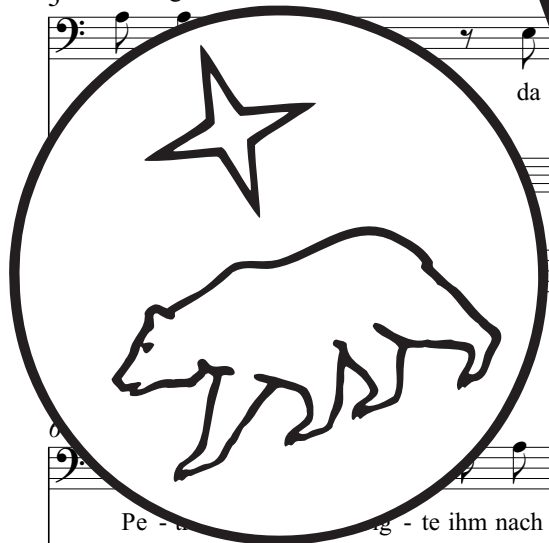
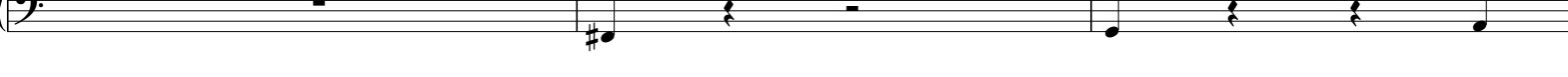
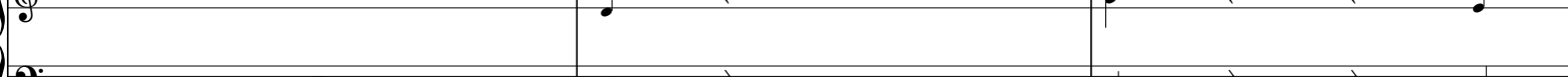
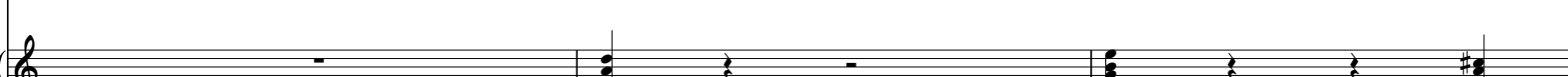
Pe - trus - er - g - te ihm nach von fer - ne bis in den Pa - last des Ho - hen - prie - sters, und ging hin -



9



ein und setz - te sich bei die Knech - te, auf daß er sä - he, wo es hin - aus woll - te.

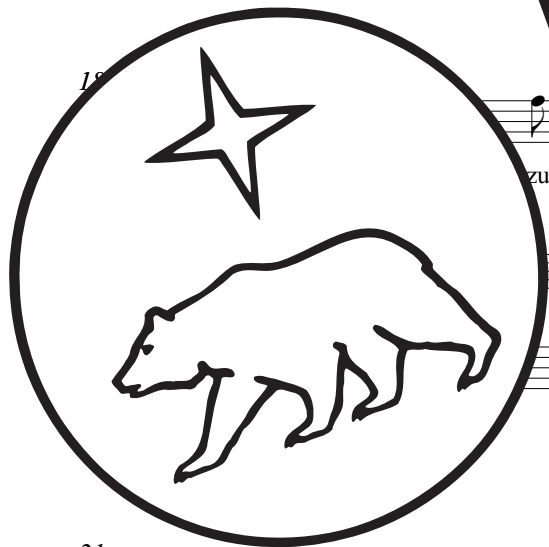


12

Die Ho - hen - prie - ster a - ber und die Äl - te - sten und der gan - ze Rat such - ten fal - sche

15

Zeug - nis wi - der Je - sum, auf daß sie ihn tö - te - ten, und fun - den kei - nen ob - ohr - zeu - gen



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

16

zu - a - te - fun - den sie doch kei - nen Zu - letzt tra - ten her -

21

**Hurtig**

1. falscher Zeuge Er hat ge - sagt: Ich kann den Tem - pel Got - tes ab -

2. falscher Zeuge Er hat ge - sagt:

Evangelist zu zwee - ne fal - sche Zeu - gen und spra - chen:

## 27 1. falscher Zeuge

bre - chen und in drei - en Ta - gen den - sel - bi - gen bau - en, ich kann

2. falscher Zeuge

Ich kann den Tem - pel Got - tes ab - bre - chen und in drei - en

## 33

den Tem - pel Got - tes ab - bre - chen und in drei - en Ta - gen den - sel - bi - gen bau - en.

Ta - gen den - sel - bi - gen bau - en, und drei - en Ta - gen den - sel - bi - gen bau - en.

ant - wor - test du nichts zu dem, das

er - ster stund auf und sprach zu ihm:

## 43

die - se wi - der dich zeu - gen?

A - ber Je - sus schwieg stil - le. Und der Ho - he - prie - ster ant -



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

14. Arie  
Hitzig

Hoboe



1. Violine



2. Violine



Bratsche



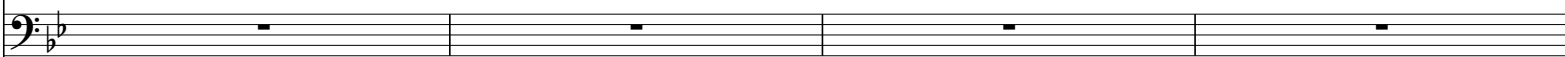
Baß  
JESUS



Orgel  
Violoncell  
Contrabaß



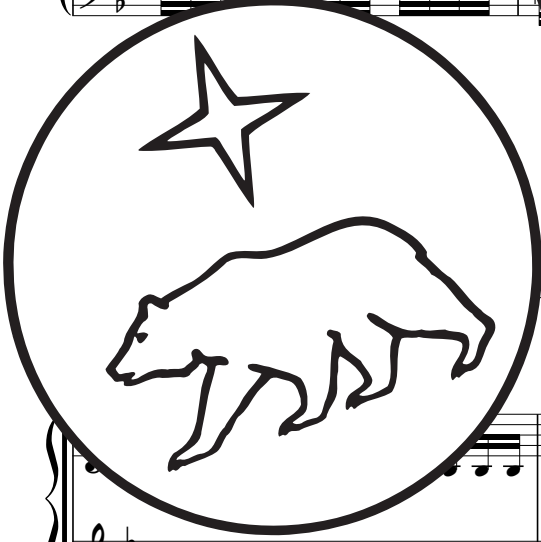
Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



9

Wenn

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



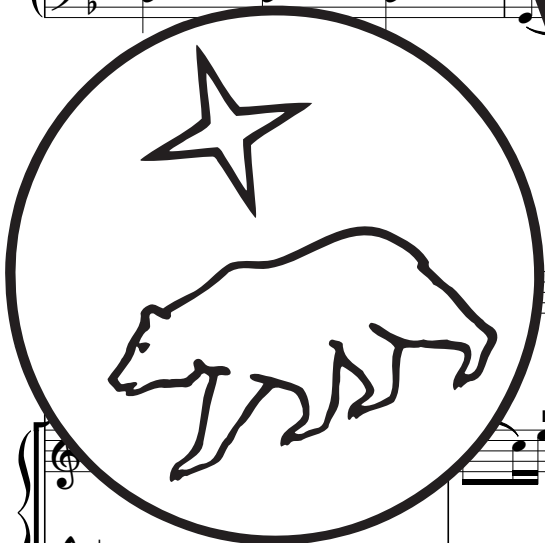
einst der Fuß der Er - de zit - tert und Schrek-ken eu - re Brust er - schüt - tert, wenn

17

gel.  
gel.  
gel.

Wo - gen sich ver - hee - rend wäl - - - - - , wann Fel - sen glühn und Ber - ge

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



st.  
st.  
st.

schmel - - - - - zen, da, Fein - de, seht die Wahr - heit knir - - - - -

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



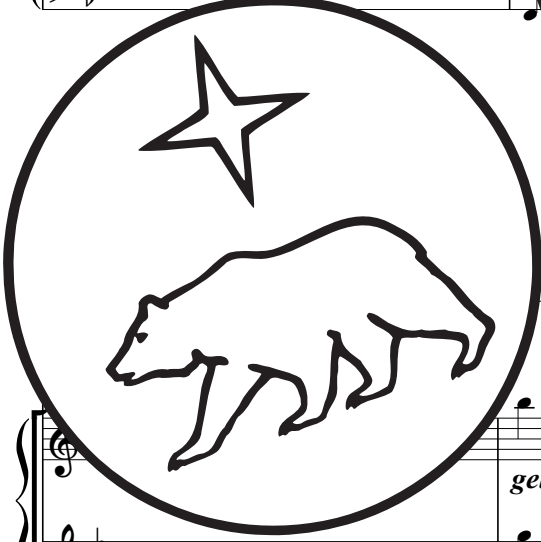
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

35

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and eighth notes in the left hand.

wenn einst der Raß er Er - le zit - tert und



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with similar rhythmic patterns.

Schrek-ken eu - re Brust er - schüt - tert, wenn Wo - gen sich ver - hee - rend wäl - - - -

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more active bass line.

Musical score for the first system, including vocal line and piano accompaniment.

- - - zen, wenn Fel - sen glühn und Ber - ge schmel - - - - - zen,

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part features dynamic markings *st.* and *gel.* in both hands.

da, Fein - de, seht die Wahr - heit knir - - - - schend ein, da,

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment.

52

The image shows a musical score for piano and voice. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent bass line with a steady eighth-note pattern. The vocal line includes the lyrics: "Fein - de, da seht die Wahr-heit knir - - - - - nen ein." The score includes dynamic markings such as *st.* (sforzando) and *gel.* (crescendo). A large, stylized logo is overlaid on the score, depicting a bear walking to the right with a five-pointed star above it, all enclosed in a circle. The logo is positioned on the left side of the page, partially overlapping the piano accompaniment staves.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

68 1. Viol.  
2. Viol.  
Br.

Jesus  
in lich - te Freu - - - - den - wol - ken hül - le und sie mit ew - - gem

71

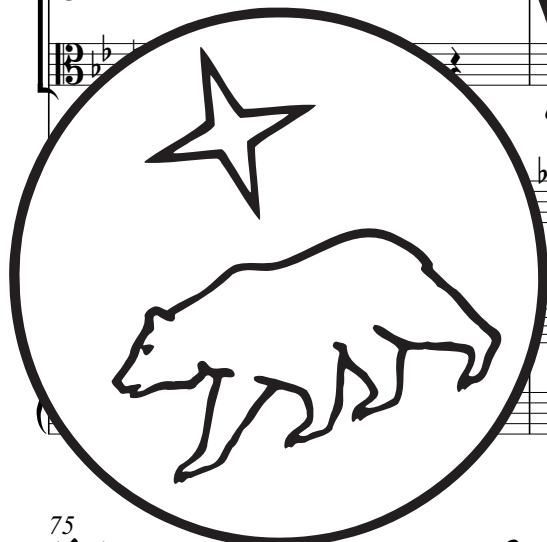
*etwas st.* *gel.*  
*etwas st.* *gel.*  
*etwas st.* *gel.*

da müs - set ihr um - son - : Sohn Got - tes! schrein, da,

75

*etwas st.* *gel.*  
*etwas st.* *gel.*  
*etwas st.* *gel.*

da müs - set ihr um - sonst : Sohn Got - tes! Sohn Got - tes! schrein.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

15. Choral

Discant  
1. Violine  
Hoboe

O daß ich - su, hilf zur sel - ben Zeit von  
daß ich - im, Buch der Se - lig - keit werd

Alt  
2. Violine

O daß ich - su, hilf zur sel - ben Zeit von  
daß ich - im, Buch der Se - lig - keit werd

Tenor  
Bratsche

O daß ich - su, hilf zur sel - ben Zeit von  
daß ich - im, Buch der Se - lig - keit werd

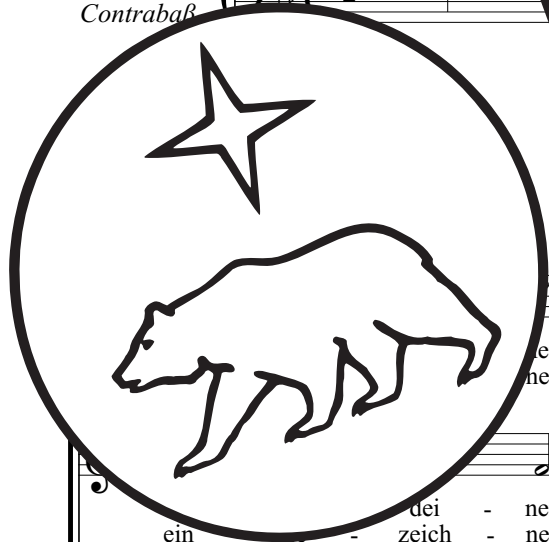
Baß

O daß ich - su, hilf zur sel - ben Zeit von  
daß ich - im, Buch der Se - lig - keit werd

Orgel

Violoncell  
Contrabaß

er net Wun - den, Dar - an ich  
fun - den.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

er net Wun - den, Dar - an ich  
fun - den.

we - gen dei - ner Wun - den, Dar - an ich  
ein - ge - zeich - net fun - den.

we - gen dei - ner Wun - den, Dar - an ich  
ein - ge - zeich - net fun - den.

Orgel and Violoncell/Contrabaß accompaniment.

\*) Bratsche: Bogen zu 1./2. Note. / Viola: slur on 1<sup>st</sup> to 2<sup>nd</sup> notes.

13

denn auch zweif - le nicht, denn du hast ja den

denn auch zweif - le nicht, denn du hast ja den

denn auch zweif - - le nicht, denn du hast ja den

denn auch zweif - le nicht, denn du hast ja den

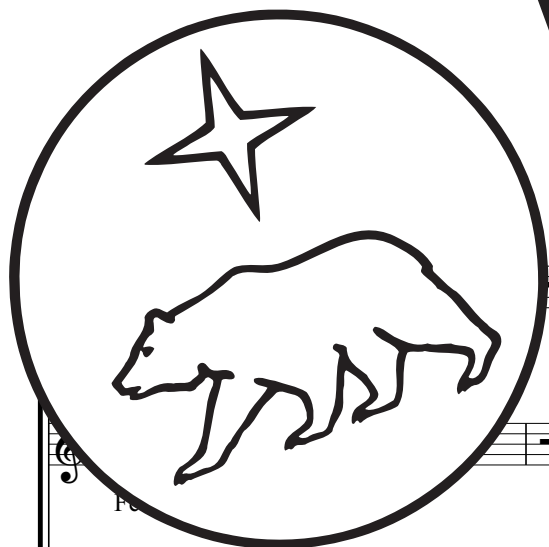
und mei - ne Schuld be - zah - - - let.

Feind ge - richt' und mei - ne Schuld be - zah - - - let.

Feind ge - richt' und mei - ne Schuld be - zah - - - let.

Feind ge - richt' und mei - ne Schuld be - zah - - - let.

\*) Bratsche: Bogen zu 1./2. Note. / Viola: slur on 1<sup>st</sup> to 2<sup>nd</sup> notes.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

# 17. Chor

1. Violine  
Hoboe

2. Violine

Bratsche

Discant

Alt

Tenor

Baß

Orgel

Violoncello

Er ist des To - des schul - dig, er ist des To - des schul - dig, des To -  
Er ist des To - des schul - dig, er ist des To - des  
Er ist des To - des schul - dig, er ist des To - des schul - dig,  
er ist des To - des schul - dig, er ist des To - des schul - dig.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

18.

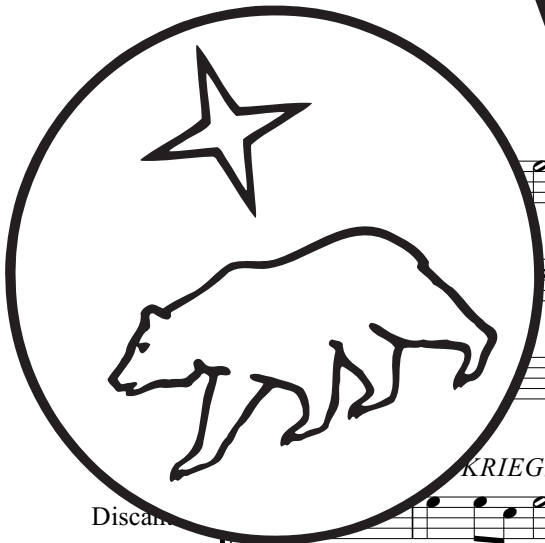
Baß  
EVANGELIST

Da spei - e - ten sie aus in sein An - ge-sicht und schlu-gen ihn mit Fäu-sten;

4

et - li - che a - ber schlu - gen ihn ins An - ge-sicht und spie - geln: chen:

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



KRIEGSKNECHTE

Discant

Weis - sa - ge uns, Chri-ste, wer ist's, der dich schlug, wer, wer, wer

Weis - sa - ge uns, Chri-ste, wer ist's, der dich schlug, wer,

Weis - sa - ge uns, Chri-ste, wer

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

Vc.

7

ist's, der dich schlug, weis - sa - ge uns, wer ist's, der dich schlug, wer, weis - sa - ge uns, wer  
 wer ist's, wer ist's, weis - sa - ge, wer ist's, der dich schlug, weis - sa - ge, wer, wer ist's, wer, weis -  
 ist's, der dich schlug, wer, wer, weis - sa - ge, weis - sa - ge, wer ist's, der dich  
 Weis - sa - ge uns, Chri - ste, wer ist's, der dich schlug, weis - sa - ge uns, Chri - ste, wer

*All.*



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

ist's, der dich schlug, wer ist's, wer ist's, wer ist's, wer ist's, der dich schlug?  
 sa - ge uns, wer ist's, wer ist's, wer ist's, wer ist's, der dich schlug?  
 schlug, der dich schlug, wer ist's, wer ist's, wer ist's, wer ist's, der dich schlug?  
 ist's, der dich schlug, wer ist's, wer ist's, wer ist's, wer ist's, der dich schlug?

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

10

## 2. Magd

Die - ser war auch mit dem Je - su von Na - za-reth.

de - nen, die da wa - ren: Und er

13

Ich ken - ne Men - schen nicht.

ur da zu: Und ü - ber

16

ei - ne klei - ne Wei - le tra - ten hin - zu, die da stun - den, und spra - chen zu Pe - tro:

# 21. Chor

Hurtig

1. Violine  
Hoboe

2. Violine

Bratsche

Discant

Alt

Tenor

Baß

Orgel

Violon

Celli



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

Wahr - lich,

du bist auch ei - ner von

de - nen, denn dei - ne Spra-che ver -

rät dich, wahr - lich,

du bist ei - ner von de - nen, bist ei - ner von de - nen,

de - nen, denn dei - ne Spra-che ver - rät dich,

du bist auch ei - ner von de - nen, von de - nen,

rät dich, ver - rät dich, wahr - lich,

de - nen, denn dei - ne Spra-che ver - rät dich,

du bist auch ei - ner von de - nen, von de - nen,

rät dich, ver - rät dich, wahr - lich,

du bist ei - ner von de - nen, bist ei - ner von de - nen,

de - nen, denn dei - ne Spra-che ver - rät dich,

de - ne Spra - che ver - rät dich,

de - ne Spra - che ver - rät dich,

de - ne Spra - che ver - rät dich,

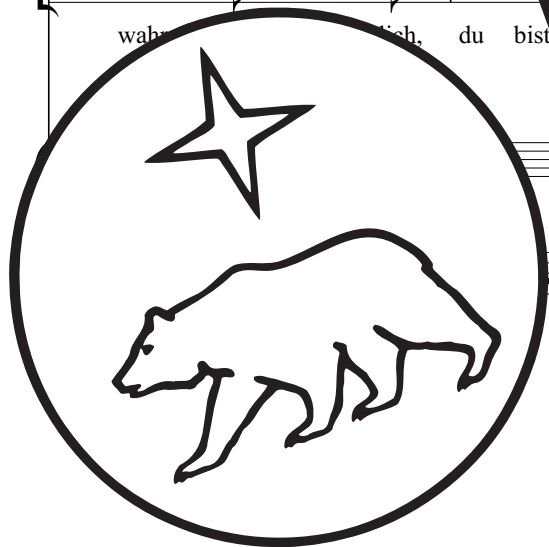
9

wahr - lich, wahr - lich, du bist auch ei - ner von de - nen, denn dei - ne Spra - che ver - rät dich.

wahr - lich, wahr - lich, du bist auch ei - ner von de - nen, denn dei - ne Spra - che ver - rät dich.

wahr - lich, wahr - lich, du bist auch ei - ner von de - nen, denn dei - ne Spra - che ver - rät dich.

wahr - lich, wahr - lich, du bist auch ei - ner von de - nen, denn dei - ne Spra - che ver - rät dich.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

22.

Alt  
PETRUS

Ich ken - ne des Men - schen nicht.

Baß  
EVANGELIST

Da hub er an, sich zu ver - flu - chen und zu schwö - ren:

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

11

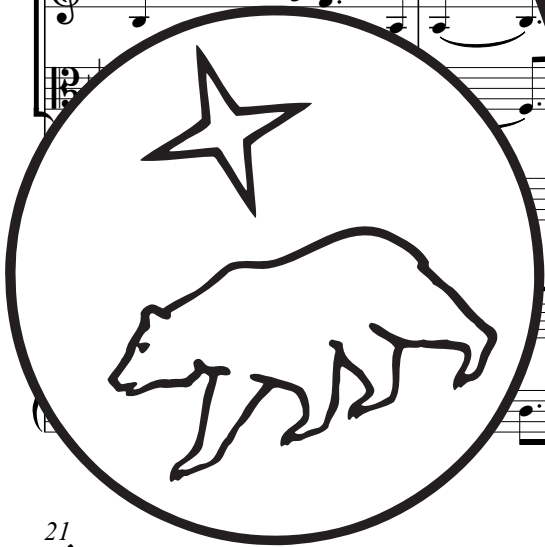
*gel.*

Freun - des dich — ent - schla - gen und such - test doch den Tod mit ihm, und such - test doch den Tod mit

16

*sf.*

*st.*



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

21

*gel.*

*gel.*

*gel.*

Jün - ger, laß mich von dir ler - nen, wie nah die Furcht der Kühn - heit ist, wie leicht wir

26

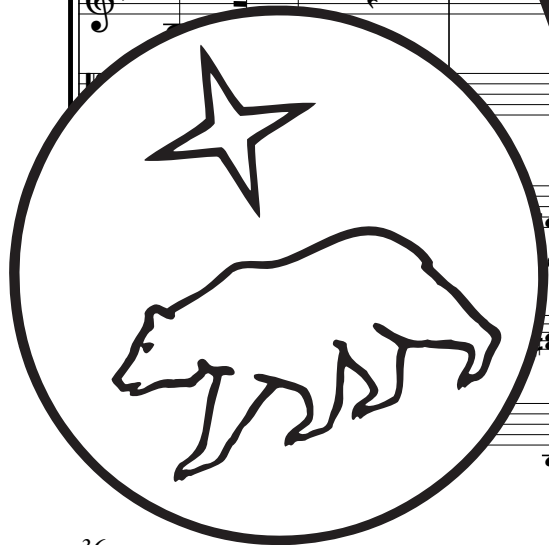
gel.

uns vom Mut ent - fer - nen, wenn sich das Herz im Stolz ver - gift, laß mich ler - nen, wie leicht wir

31

gel.

en, wenn sich das Herz im Stolz v - ...



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

36

# 24. Choral

Discant  
1. Violine  
Hoboe

Alt  
2. Violine

Tenor  
Bratsche

Baß

Laß mich kein' Lust noch Furcht von dir in die - ser  
be - stän - dig sein an's End gib mir, du hast's al -

Orgel  
Violoncell  
ContraBaß



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

ad wem du's gibst, der hat's um - sonst,

Welt ab - wen - - den, und wem du's gibst, der hat's um - sonst,  
lein in Hän - - den,

Welt ab - wen - - den, und wem du's gibst, der hat's um - sonst,  
lein in Hän - - den,

\*) Bratsche: Bogen zu 1./2. Note. / Viola: slur on 1<sup>st</sup> to 2<sup>nd</sup> notes.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

25.

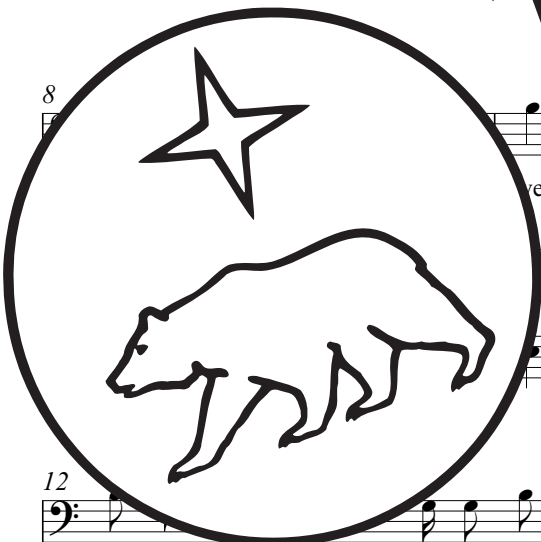
Discant  
JUDAS

Baß  
EVANGELIST

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

4 Evangelist

8



12

15

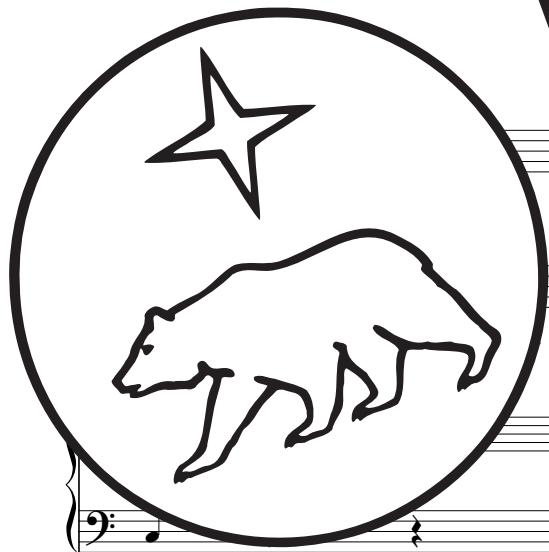
**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

18

la - to. Da das sa - he Ju - das, der ihn ver - ra - ten hat - te, daß er ver - dam - met war zum

21

To - de, ge - reu - e - te es ihn, und brach te her wie der drei - ßig Sil - ber -



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

22

Lau - tan ich ha - be ü - bel ge - pri - e - ste. Äl - - ten und sprach:

27

tan, daß ich un - schul - dig Blut ver - ra - ten ha - be. Sie spra - chen:

## 26. Chor

1. Violine  
Hoboe

2. Violine

Bratsche

*CHOR DER HOHENPRIESTER*

Discant

Alt

Tenor

Baß

Orgel

Viola

Contra

an? Da sie - he du zu, sie - he du zu, was, sie - he du

was ge - het uns das an, was ge - het uns das an, was ge - het uns das an?

an? was, was, da sie - he du zu, was, sie - he

zu, was, was, was, was ge - het uns das an, was ge - het uns das

Was ge - het uns das an? Da sie - he du zu, was ge - het uns das

Was ge - het uns das an? Da sie - he du zu, was,

Was ge - het uns das an? Da sie - he du zu, was ge - het uns das

Was ge - het uns das an? Da sie - he du zu, sie - he du



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

27.

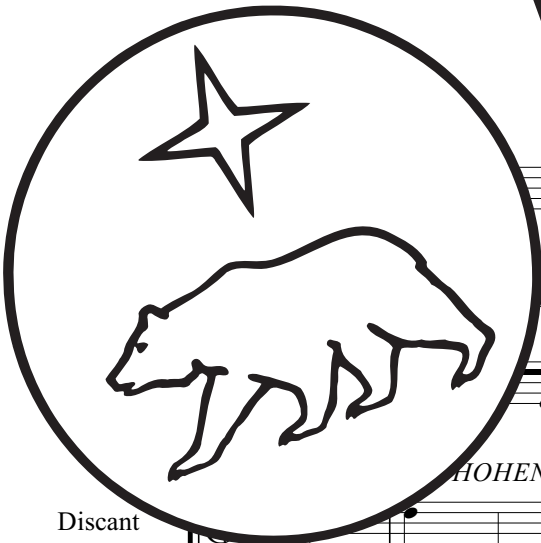
Baß  
EVANGELIST

Und er warf die Sil - ber - lin - ge in den Tem - pel, hub sich da - von und er - hän - ge - te sich

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

4

selbst. A - ber die Ho - hen - prie - ster nah - men die Sil - ber - lin - ge und sprachen:



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

HOHENPRIESTER

Discant

Es taugt nicht, es taugt nicht, daß wir sie

Alt

Es taugt nicht, daß wir sie in den Got - tes - ka - sten le - gen, es taugt nicht, es

Tenor

Es taugt nicht, daß wir sie in den Got - tes - ka - sten le - gen, es taugt nicht,

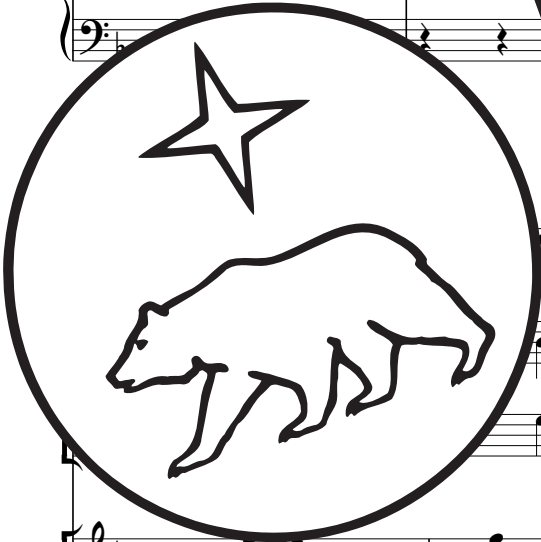
Baß

Es taugt nicht, daß wir sie in den Got - tes - ka - sten le - gen, es taugt nicht,

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

5

in den Got-tes-ka-sten le - gen, es taugt nicht, daß wir sie in den Got-tes-ka-sten le - gen, es taugt nicht, daß wir sie  
 taugt nicht, es taugt nicht, es taugt nicht, es taugt nicht, es  
 es taugt nicht, es taugt nicht, es taugt nicht, es taugt nicht,  
 es taugt nicht, es taugt nicht, es taugt nicht, es taugt nicht,



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

in den Got-tes-ka-sten le - gen, denn es ist Blut - - - - - geld.  
 taugt nicht, es taugt nicht, denn es ist Blut - - - - - geld.  
 es taugt nicht, denn es ist Blut - - - - - geld.  
 es taugt nicht, denn es ist Blut - - - - - geld.

29.

Discant  
PILATUS

Baß  
EVANGELIST

Baß  
JESUS

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

Sie hiel - ten a - ber ei - nen Rat und kauf - ten ei - nen Töp - fers - ak - ker dar - um zum Be -

Evangelist

4

gräb - nis der Pil - ger. Da - her is - tet ein - bi - ge Ak - ker ge - nen - net, die die Acker, die auf den heu - ti - gen Tag.

ragt ist durch den Pro - phe - ten Je - re - mi - as, da er spricht: Sie ha - ben ge - nom - men drei - ßig Sil - ber -



12

lin - ge, da - mit be - zah - let war der Ver - kauf - te, wel - chen sie kauf - ten von den

Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

30. Arie

1. Traverser

2. Traverser

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Discant

Orgel

Viola

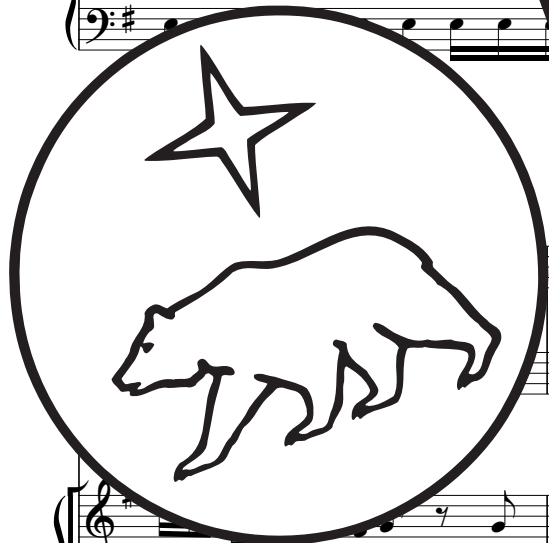
Cont.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page



7



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

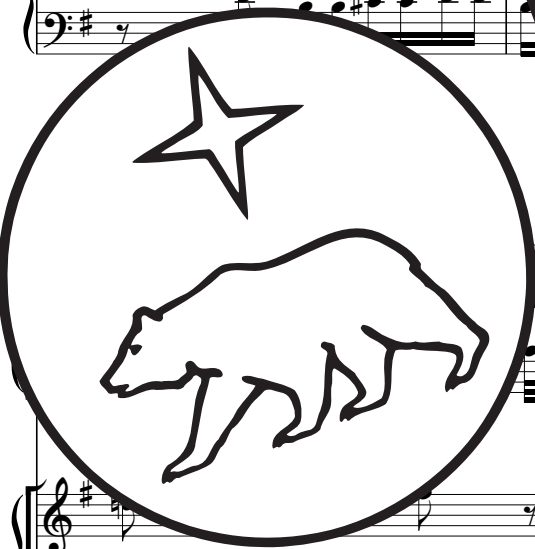
Und ich will kein Be-dräng-nis lei - den? Ich lie - ße, wenn mich To - ren

14

gel.

gel.

nei - den, der Ra - che schmä-hend ih - ren Lauf



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

ich, ich lie - ße der Ra - che schmä-

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

25

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



ich will kein Be-dräng-nis lei - den?

Ich lie - ße, wenn mich To - ren nei - den, der Ra - che schmä-

33



hend ih - ren Lauf



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



ich lie - ße, wenn mich To - ren nei - den, der Ra - - - -



39

The image displays a page of musical notation for piano and voice. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of several systems of staves. The piano accompaniment includes treble and bass clefs, with various rhythmic patterns and dynamics such as *st.* (sforzando). The vocal line includes lyrics in German: "che ih - ren ...". A circular illustration of a bear walking to the right with a star above it is positioned on the left side of the page. A large, diagonal watermark reading "Bärenreiter Leseprobe Sample page" is overlaid across the center of the score.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

54

auf, des Mitt - lers Un - sch w er - la - get, ver - folgt,



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

ver - leum - det und ge - pla - - get, noch tut er sei - nen Mund nicht auf.

## 31. Choral

Discant  
1. Violine  
Hoboe

Alt  
2. Violine

Tenor  
Bratsche

Baß

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

So, wie er sie ge - tra - - gen, die mir nur

So, wie er sie ge - tra - - gen, die mir nur

So, wie er sie ge - tra - - gen, die mir nur

So, wie er sie ge - tra die mir nur

gen, so trag ich sei - ne Schmach.

- - gen, so trag ich sei - ne Schmach...

eig - nen Pla - - gen, so trag ich sei - ne Schmach...

eig - nen Pla - - gen, so trag ich sei - ne Schmach.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) 1. Violine: kein Bogen. / 1<sup>st</sup> violin: no slur.

\*\*) Bratsche: kein Bogen. / Viola: no slur.

15

Er zeich - ne mir <sup>\*)</sup> die We - - ge; sein Arm der

Er zeich - ne mir die We - - ge; sein Arm der

Er zeich - ne mir die We - - ge; sein Arm der

Er zeich - ne mir die We - - ge; sein Arm der

das Kreuz auf mich, so <sup>\*)</sup> folg ich nach.

ge das Kreuz auf mich, so folg ich nach.

Gü - te le - - ge <sup>\*\*\*)</sup> das Kreuz auf mich, so folg ich nach.

Gü - te le - - ge das Kreuz auf mich, so folg ich nach.



\*) 1. Violine: kein Bogen. / 1<sup>st</sup> violin: no slur.

\*\*) 1. Violine: keine Bögen. / 1<sup>st</sup> violin: no slurs.

\*\*\*) Bratsche: kein Bogen. / Viola: no slur.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

13

son - der - li - chen vor an - dern, der hieß Bar - ra - bas. Und da sie ver - samm - let wa - ren, sprach Pi -

16 Pilatus

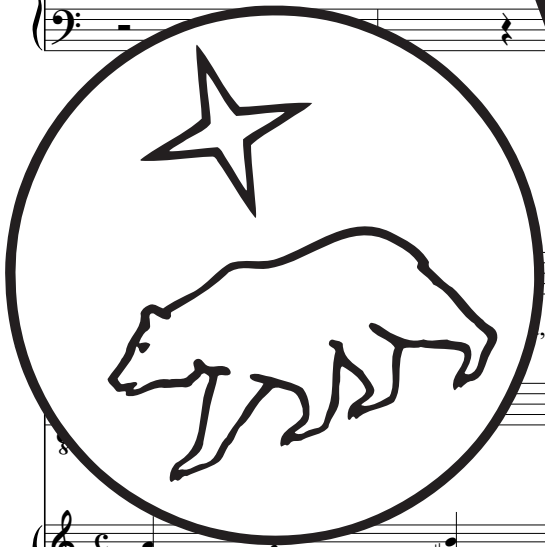
Wel - chen wollt ihr, daß ich euch los - ge - be: Bar - ra - bam o - der

Evangelist

la - tus zu ih - nen:

er: Christus

Denn er wuß - te wohl, daß sie ihn aus



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

22 Evangelist

Neid ü - ber - ant - wor - tet hat - ten. Und da er auf dem Richt - stuhl saß, schick - te sein Weib zu ihm

25

und ließ ihm sa - gen: Ha-be du nichts zu schaf-fen mit die-sem Ge-rech - ten; ich ha - be heu - te

28

viel er - lit - ten im Trau-me von sei - nent - we - gen. A - ber die Ho - hen - prie - ster und

31

Äl - te-sten ü - ber - re - de - te zu ih - nen und sprach: Soll - te ich nicht auch so - nen Je-sum a - ber um -

Wel - chen wollt ihr

a ant - wor - te - te nun der Land - pfe - ger und sprach zu ih - nen:

37

un - ter die - sen zwee - nen, den ich euch soll los - ge - ben?

Sie spra - chen:



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

### 33. Chor

1. Violine  
Hoboe

2. Violine

Bratsche

Discant

Alt

Tenor

Baß

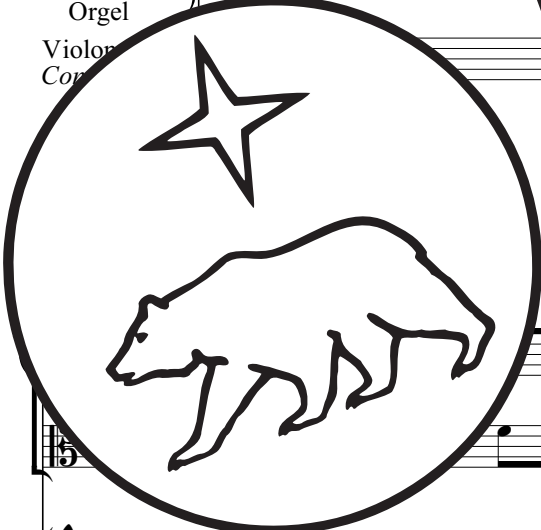
Orgel  
Violon  
Contra

Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam.

Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam.

Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam, Bar - ra - bam.

Bar - - ra - - bam, Bar - - ra - - bam.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

4

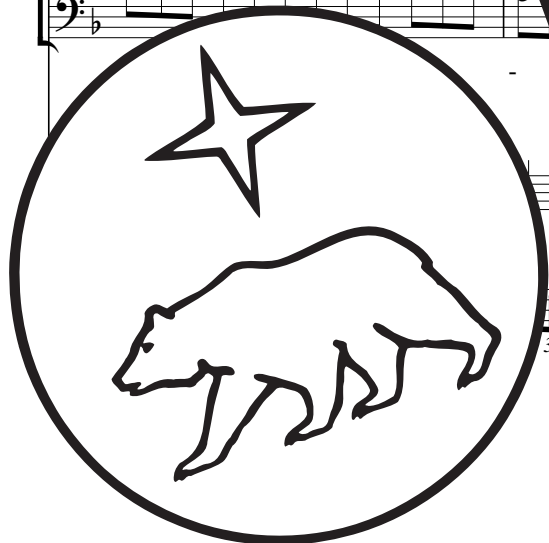
zi - gen, kreu - zi - gen, kreu - - - - - zi - ge

zi - gen, kreu - zi - gen.

kreu - - - - - zi - gen.

en.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



36.

Discant  
PILATUS

Was hat er denn Ü-bels ge-tan?

Tenor  
EVANGELIST

Der Land-pfle-ger sag-te: Sie schrie-en a-ber noch mehr und spra-chen:

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

### 37. Chor

1. Violine  
Hoboe

2. Violine

Bratsche

Discant

Alt

Tenor

Baß

Ore

Vi

Laß ihn kreu - - - - - zi - gen, laß ihn kreu - - - - -

Laß ihn kreu - - - - -

Laß ihn kreu - - - - - zi - gen, laß ihn

Laß ihn kreu - - - - - laß ihn

zi - gen, kreu - zi - gen, kreu - - - - - zi - gen.

zi - gen, laß ihn kreu - zi - gen.

kreu - - - - - zi - gen.

kreu - - - - - zi - gen.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

## 38. Accompagnement

1. Violine *st.*

2. Violine *st.*

Bratsche *st.*

Baß

Du Ton der Wut, die zum erschrockenen Himmel, wild -

Orgel

Violoncell

Contraß

3

*gel.*

*gel.*

Ge - der Mord - - sucht,

4

*st.*

*st.*

*st.*

steigt — O kehr zu-rück — du tobst — zu



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

13

Wut, und kehr zu - rück — sonst kehrst du mit Ver -

Detailed description: This block contains the first system of the musical score, measures 13 and 14. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a vocal line. The piano accompaniment consists of a busy treble part with sixteenth-note patterns and a simpler bass line. The vocal line has lyrics: "Wut, und kehr zu - rück — sonst kehrst du mit Ver -".

15

erz zu - rück. Des Mit - ters Blut, mein e - wig Glück, wird ü - ber

Detailed description: This block contains the second system of the musical score, measures 15 and 16. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The vocal line has lyrics: "erz zu - rück. Des Mit - ters Blut, mein e - wig Glück, wird ü - ber".

18

dich Ent - set - zen träu - feln.

Detailed description: This block contains the third system of the musical score, measures 18 and 19. The piano accompaniment features a more complex treble part with many sixteenth notes. The vocal line has lyrics: "dich Ent - set - zen träu - feln."



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

## 39. Choral

Discant  
1. Violine  
Hoboe

Alt  
2. Violine

Tenor  
Bratsche

Baß

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

O du wun - der - ba - rer Rat, den man nie er - grün - det,

O du wun - der - ba - rer Rat, den man nie er - grün - det,

O du wun - der - ba - rer Rat, den man nie er - grün - det,

O du wun - der - ba - rer Rat, den man nie er - grün - det,

ten - man nir - gend fin - - det, was der

\*)

- hör - ten - Tat, die man nir - gend fin - - det, was der

o der un - er - hör - ten Tat, die man nir - gend fin - - det, was der

o der un - er - hör - ten Tat, die man nir - gend fin - - det, was der



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

\*) 2. Violine: Bogen zu 2./3. Note. / 2<sup>nd</sup> violin: slur on 2<sup>nd</sup> to 3<sup>rd</sup> notes.

18

Mensch, der Er - den - knecht, trot - zig hat ver - bro - - - chen,

Mensch, der Er - den - knecht, trot - zig hat ver - bro - - - chen,

Mensch, der Er - den - knecht, trot - zig hat ver - bro - - - - - chen, \*)

Mensch, der Er - den - knecht, trot - zig hat ver - bro - - - - - chen,

ge - recht, durch und durch ge - ro - - - - - chen.

doch ge - recht, durch und durch ge - ro - - - - - chen. \*\*)

wird an Gott, der doch ge - recht, durch und durch ge - ro - - - - - chen. \*)

wird an Gott, der doch ge - recht, durch und durch ge - ro - - - - - chen.



\*) Bratsche: zwei Halbe Noten. / Viola: two minims.

\*\*) 2. Violine: Bogen zu 2./3. Note. / 2<sup>nd</sup> violin: slur on 2<sup>nd</sup> to 3<sup>rd</sup> notes.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

## 41. Chor

1. Violine  
Hoboe

2. Violine

Bratsche

Discant

Alt

Tenor

Baß

Orgel  
Violon  
Con

Sein Blut kom - me ü - ber uns und ü - ber uns - re Kin - der, ü - ber uns, ü - ber

Sein Blut kom - me ü - ber uns und ü - ber uns - re

Sein Blut kom - me ü - ber

Sein Blut kom - me ü - ber uns und ü - ber uns - re

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

uns, sein Blut kom - me ü - ber uns und ü - ber uns - re

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

Sein Blut kom - me ü - ber uns und ü - ber uns - re Kin - der, kom - me ü - ber

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



7

Kin - der, ü - ber uns - re Kin - der, sein Blut kom - me ü - ber  
 uns und ü - ber uns - re Kin - der, ü - ber uns und ü - ber uns re Kin - der,  
 Kin - der, ü - ber uns, ü - ber uns und ü - ber uns re Kin - der,  
 uns und ü - ber uns - re Kin - der, ü - ber uns - re Kin - der

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



uns und ü - ber uns - re Kin - der, und ü - ber uns - re Kin - der.  
 ü - ber uns, ü - ber uns, ü - ber uns und ü - ber uns - re Kin - der.  
 sein Blut kom - me ü - ber uns und ü - ber uns - re Kin - der.  
 sein Blut kom - me ü - ber uns und ü - ber uns - re Kin - der.

42. Arie  
Hurtig

Hobo

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Baß

Orgel

Violon

Contra

The musical score is written for a chamber ensemble. It features a Hoboe part with a melodic line, two Violins with rhythmic accompaniment, a Viola with a similar rhythmic pattern, and a Bass with a steady eighth-note accompaniment. The Organ, Violon, and Contra parts provide harmonic support. The score is in 3/4 time and includes a large watermark 'Bärenreiter Leseprobe Sample page' and a circular logo with a bear and a star.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

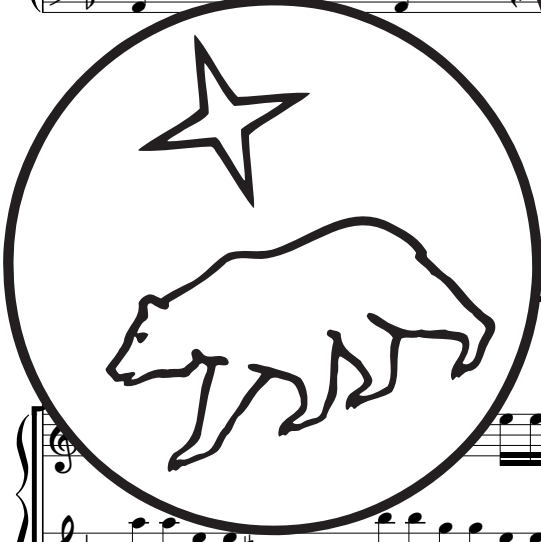
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

13

st. gel. st. gel. st. gel.

Glut, sie sind Glut, sie sind Glut, sie schneit - ern nie - der und sind

st. gel. st. gel. st. gel.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

st. gel. st. gel. st. gel. st. gel.

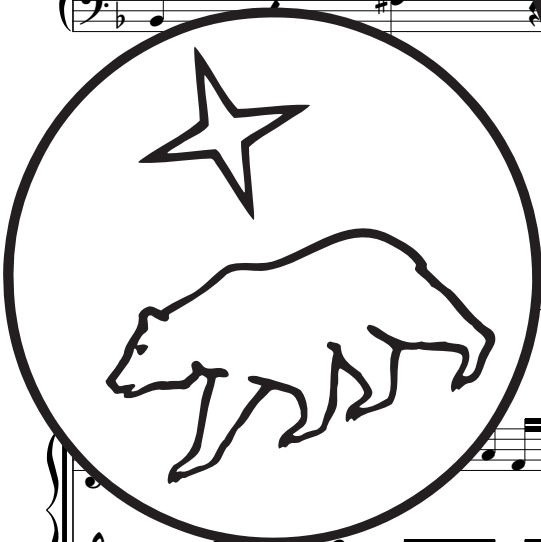
Glut, ich seh ein Heer von Rä - che -

st. gel. st. gel. st. gel.

*gel. st. gel. st. gel. st. gel. st.*  
*st. gel. st. gel. st. gel. st. gel. st.*

pfei - - - - - len er-schre - - - - - te Lü - te furcht-bar tei - - - - -

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



*st. gel.*

- - - - - len; sie schmet - - - - -



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

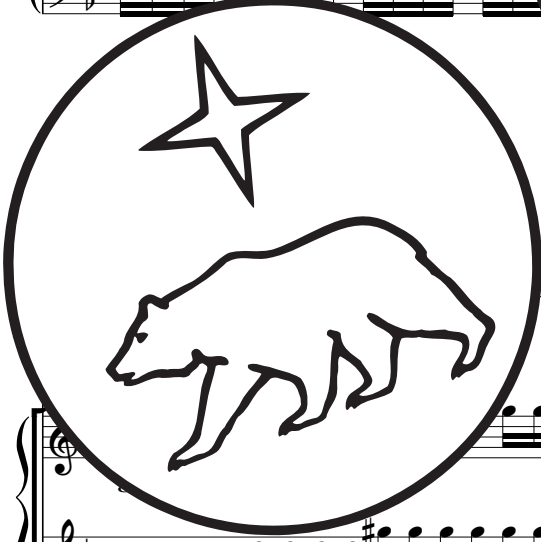
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

37

st. gel. st.

st. gel. st.

schmel-zen mit ent - flamm - ter Wut, Ver - der - ben un - sich her zu sprüt - zen; es



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

st. gel. st. gel.

gel. st. gel.

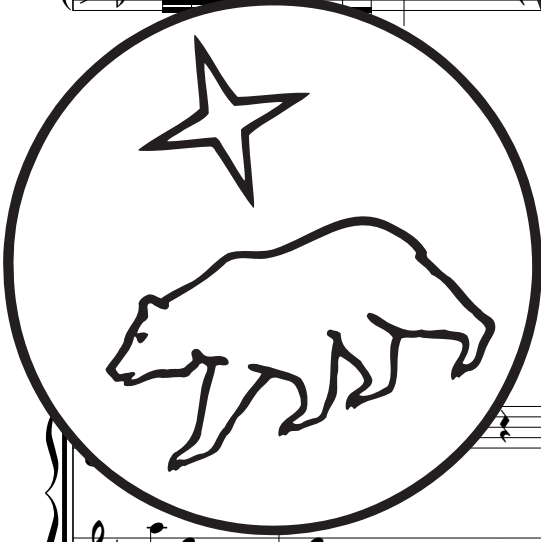
lö - schen ihr er - zürn - - tes Blit - zen nicht mei - ne Trä - - - - - nen,

43

First system of musical notation. The vocal line starts with a rest. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics markings include *st.* and *gel.*

nicht mein Blut, nicht mein Blut - schen ihr er - zürn - tes

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Second system of musical notation, primarily piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Third system of musical notation. The vocal line begins with the lyrics "Bli - tzen nicht mei - ne Trä - - - - - nen, nicht mei - ne". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns. Dynamics markings include *st.* and *gel.*

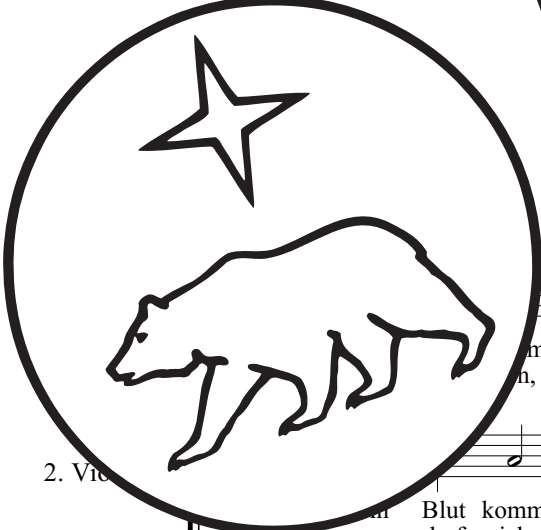
Bli - tzen nicht mei - ne Trä - - - - - nen, nicht mei - ne

Fourth system of musical notation, primarily piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

49

Trä - - - - - nen, nicht mein Blut

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Vom Anfüge

m ü - ber mich und til - ge mei - ne Sün - den,  
 h, Je - su, nicht des Va - ters Zorn emp - fin - den.

2. Violine  
 Blut komm ü - ber mich und til - ge mei - ne Sün - den,  
 so darf ich, Je - su, nicht des Va - ters Zorn emp - fin - den.

Tenor  
Bratsche  
 Dein Blut komm ü - ber mich und til - ge mei - ne Sün - den,  
 so darf ich, Je - su, nicht des Va - ters Zorn emp - fin - den.

Baß  
 Dein Blut komm ü - ber mich und til - ge mei - ne Sün - den,  
 so darf ich, Je - su, nicht des Va - ters Zorn emp - fin - den.

Orgel  
 Violoncell  
 Contrabaß

\*) 1. Violine und Hoboe: Bogen zu 1/2. Note. / 1<sup>st</sup> violin and oboe: slur on 1<sup>st</sup> to 2<sup>nd</sup> notes.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

44.

Tenor  
EVANGELIST

Da gab er ih - nen Bar - ra - bam los, a - ber Je - sum ließ er gei - ßeln und ü - ber - ant - wor - te - te

Orgel

Violoncell  
Contraß

Orgel and Violoncell/Contraß accompaniment for the first system.

4  
ihn, daß er ge - kreu - zi - get wür - de. Da sah - en die Kri - egs - knech - te des Land - pfe - lers Je - sum in das

Orgel and Violoncell/Contraß accompaniment for the second system.



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

- ber ihn die gan - ze Schar und zo - gen ihn aus und leg - ten ihm

Orgel and Violoncell/Contraß accompaniment for the third system.

12  
ei - nen Pur - pur - man - tel an und floch - ten ei - ne Dor - nen - kro - ne und satz - ten sie auf sein Haupt und ein

Orgel and Violoncell/Contraß accompaniment for the fourth system.

16

Rohr in sei - ne rech - te Hand, und beug - ten die Knie vor ihm und spra - chen:

45. Chor

1. Violine  
Hoboe

2. Violine  
Hoboe

Ge - grü - ßet seist du, Ju - den - kö - nig, ge - grü - ßet seist du

Alt

Ge - grü - ßet seist du, Ju - den - kö - nig, ge - grü - ßet seist du, Ju - den -

Tenor

Ge - grü - ßet seist du, ge - grü - ßet seist du

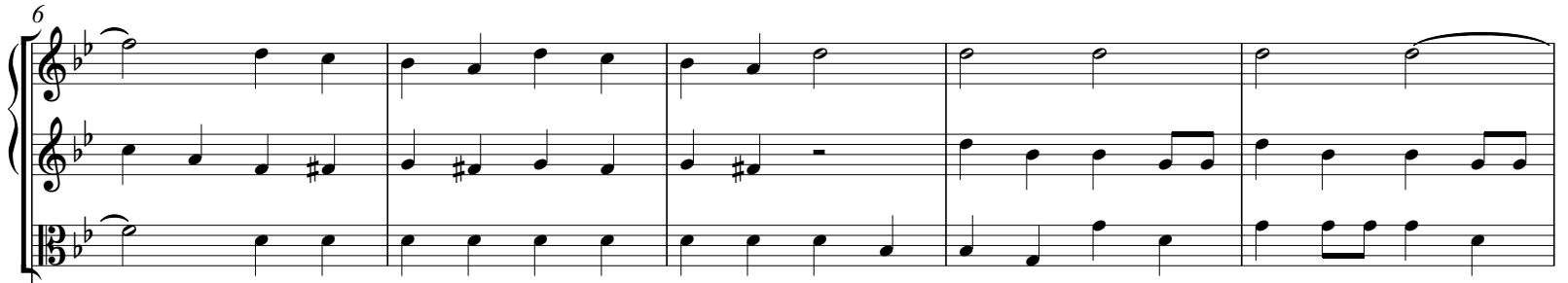
Baß

Ge - grü - ßet seist du, ge - grü - ßet seist du, Ju - den -

Orgel

Violoncell  
ContraBaß

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



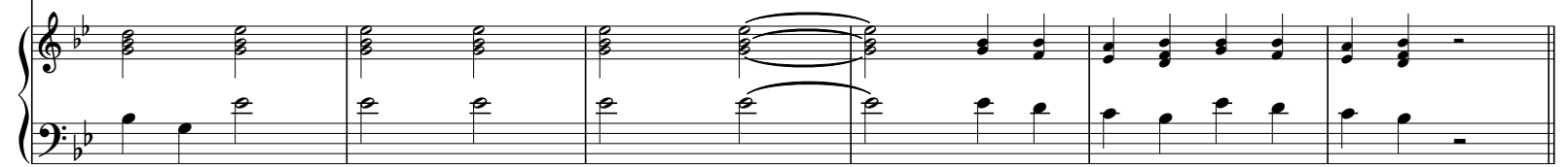
—, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, ge - grü - ßet seist du  
kö - nig, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, ge - grü - ßet seist du, ge -  
—, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, ge - grü - ßet  
kö - nig, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, Ju - den -



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



—, ge - grü - ßet seist du —, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig!  
grü - ßet, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, ge - grü - ßet seist du, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig!  
seist du, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig, ge - grü - ßet seist du, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig!  
kö - nig, ge - grü - ßet seist du —, Ju - den - kö - nig, Ju - den - kö - nig!



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

47. Arie  
Eilend

Hoboe

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Alt

Orgel

Violoncell

Contr



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



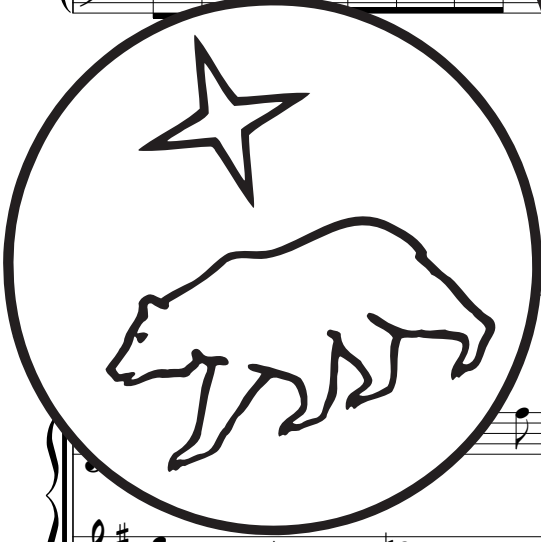
8

gel.

gel.

gel.

Sie zwin - gen ihn? O ich will



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

st.

st.

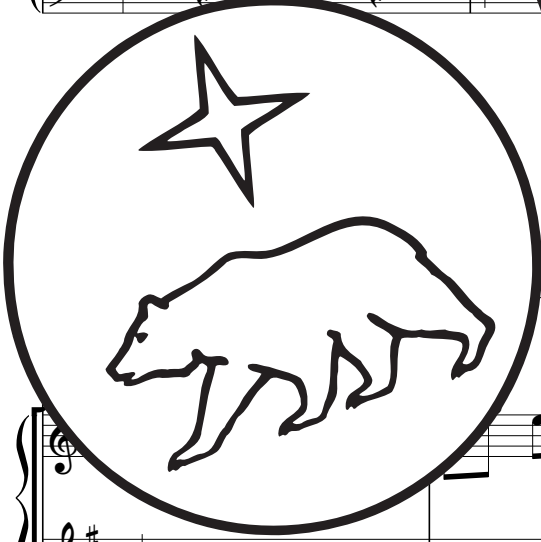
st.

ei - - - - - len, ich will ei - - - - - len!

15

Die schwer - - ste Last mit dir zu tei le will ich mich, Je - su, trä -

- - nend freun, ich will ei - - - - - len,



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

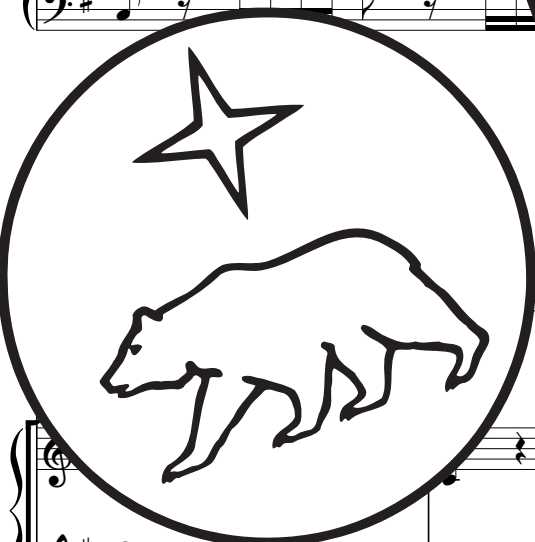
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

31

31

gel. st. gel. st. gel. st.

gel. st.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

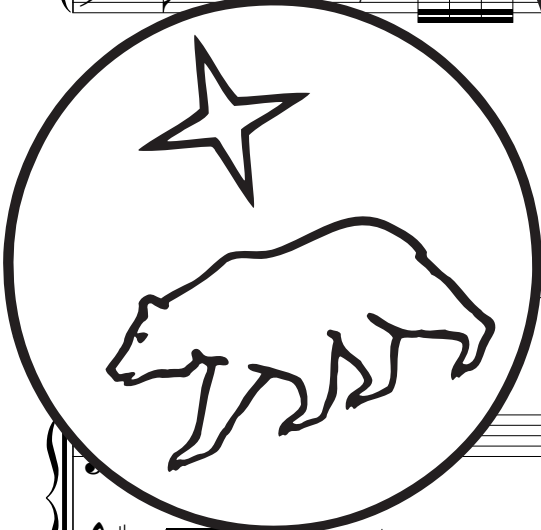
gel. gel.

Sie zwin - gen ihn? O ich will ei - - - - - len, ich will ei - - - - -

38

st. gel. st. gel. st. gel.

len! Die schwer e La mit dir zu



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

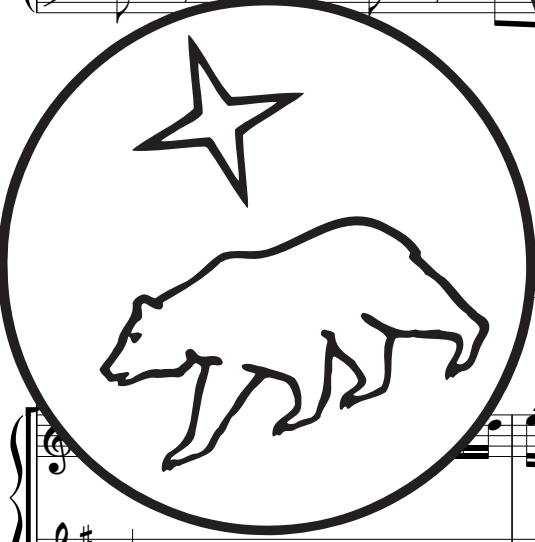
st. gel.

tei - len, will ich mich, Je - su, trä - - - nend freun

45

st. gel. st. gel. st. gel.

d schwer - - ste



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

st. gel. st. gel.

Last mit dir zu teilen, will ich mich, Je - su, trä - - - nend

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

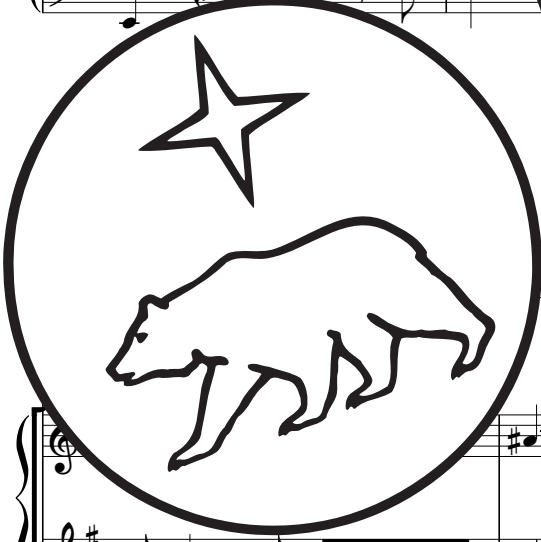
The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

58

Dein Schmerz ist Heil, dein Kreuz ist Se-gen: Komm, eil, es ganz auf

mich zu le - gen, wie gern will ich dein Si - mon sein, wie gern, wie

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



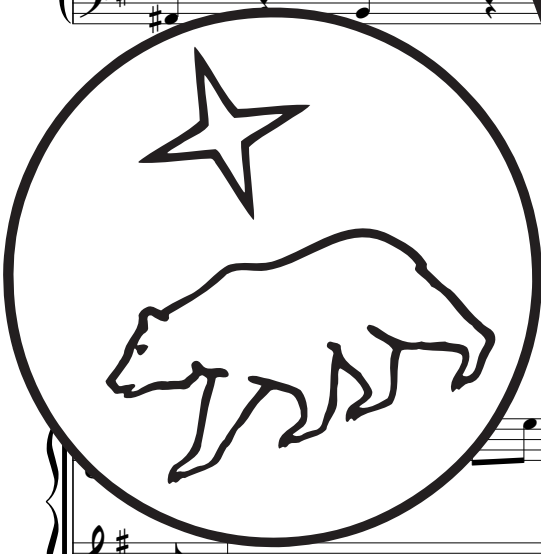
66

gern, komm, eil, was ich mich zu legen, wie

gern will ich dein Si - mon sein, dein Si - - mon sein!

The musical score is written in G major and 3/4 time. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line in the left hand. The vocal line includes lyrics in German. The score is divided into systems, with the first system starting at measure 66. The lyrics are: 'gern, komm, eil, was ich mich zu legen, wie' and 'gern will ich dein Si - mon sein, dein Si - - mon sein!'.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



48.

Tenor  
EVANGELIST

Und da sie an die Stät-te ka-men mit Na-men Gol - ga-tha, das ist ver-dol-met-schet: Sche-del-

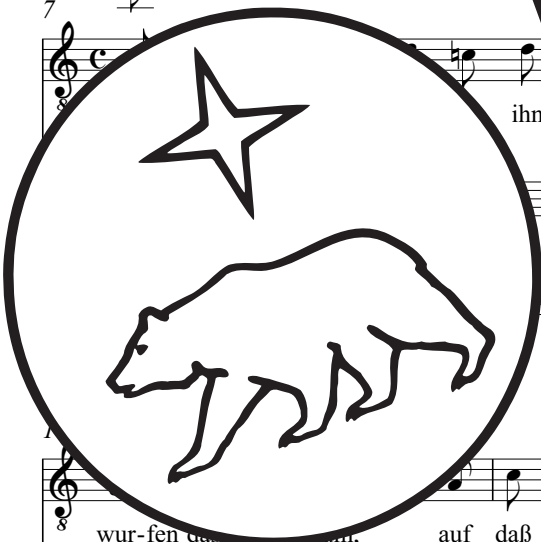
Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

4  
stätt, ga-ben sie ihm Es - sig zu trin - ken mit Gal - len ver-mischt; und da er's sch-er-t will-te er's nicht

7  
ihn a - b-ge-wei - zel-ten, teil-ten sie sei - Kl - r und

8  
wur-fen da-her, auf daß er - fül - let wür-de, das ge - sagt ist durch den Pro-phe-ten: Sie ha - ben mei - ne

14  
Klei - der un - ter sich ge - tei - let, und ü - ber mein Ge-wand ha-ben sie das Los ge - wor - fen.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

16

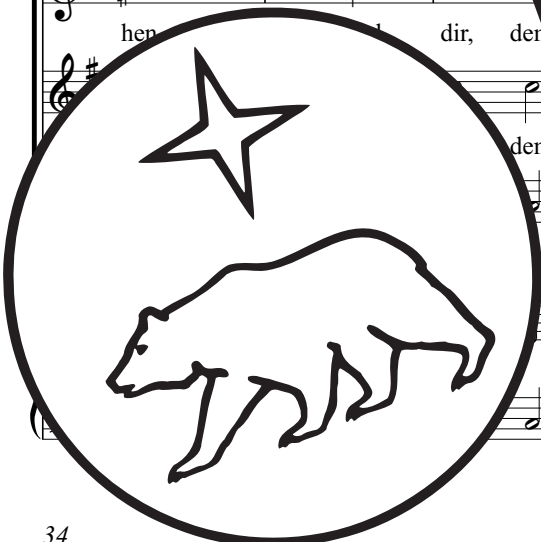
in wel - cher ich will vor den Thron des höch - sten Va - ters ge -  
 in wel - cher ich will vor den Thron des höch - sten Va - ters ge -  
 in wel - cher ich will vor den Thron des höch - sten Va - ters ge -  
 in wel - cher ich will vor den Thron des höch - sten Va - ters ge -

25

hen, und dir, dem ich mich hab ver - traut als ei - ne wohl - ge -  
 hen, und dir, dem ich mich hab ver - traut als ei - ne wohl - ge -  
 dem ich mich hab ver - traut als ei - ne wohl - ge -  
 dem ich mich hab ver - traut als ei - ne wohl - ge -

34

schmück - te Braut, an dei - ner Sei - ten ste - - - - - hen.  
 schmück - te Braut, an dei - ner Sei - ten ste - - - - - hen.  
 schmück - te Braut, an dei - ner Sei - ten ste - - - - - hen.  
 schmück - te Braut, an dei - ner Sei - ten ste - - - - - hen.



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

50.

Tenor  
EVANGELIST

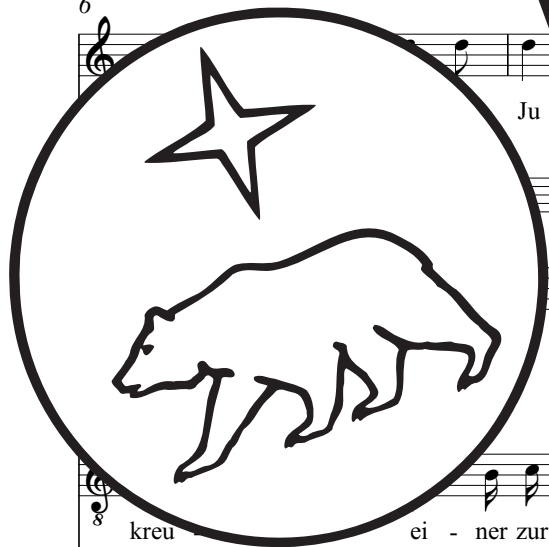
Und sie sa - ßen all - da und hü - te - ten sein. Und o - ben zu

3

sei - nem Haup - te hef - te - ten sie die Ur - sach sei - nes To - des. Er - scie - nen, rein - lich:

6

Ju - den Kö - nig: und da w - den zween Mör - der ih - n ge



kreu - ei - ner zur Rech - ten und ei - ner zur Lin - ken. Die a - ber vor - ü - ber -

13

gin - gen, lä - ster - ten ihn und schüt - tel - ten ih - re Köp - fe und spra - chen:

51. Chor

1. Violine  
Hoboe

2. Violine

Bratsche

Discant

Alt

Tenor

Baß

Der du den Tem - pel Got - tes zer - brichst und bau - est ihn in drei - en

Der du den Tem - pel Got - tes zer - brichst und bau - est ihn in drei - en

Der du den Tem - pel Got - tes zer - brichst und bau - est ihn in drei - en

Der du den Tem - pel Got - tes zer - brichst und bau - est ihn in drei - en

Orgel

Viola

Contra



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Ta - gen, hilf dir sel - ber, hilf dir sel - ber, hilf dir

Ta - gen, hilf dir, hilf dir sel - ber, hilf dir, hilf dir sel - - -

Ta - gen, bist du Got - tes Sohn, so stei - ge vom Kreuz,

Ta - gen, bist du Got - tes Sohn, so stei - - - - ge vom

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

22



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

3

# 53. Chor

Trotzig

1. Violine  
Hoboe

2. Violine

Bratsche

Discant

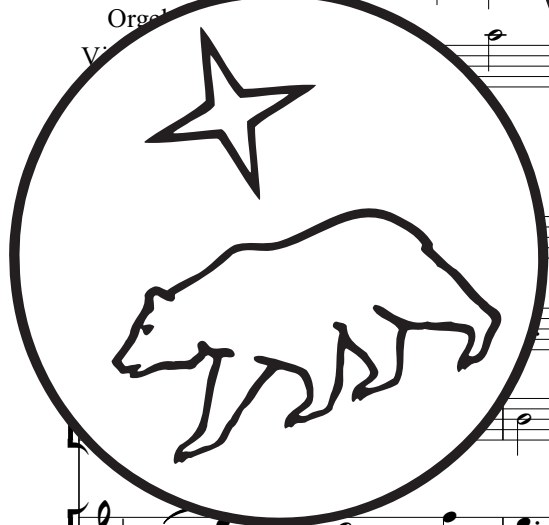
Alt

Tenor

Baß

Orgel

V.



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

An - dern hat er ge - hol - fen und kann ihm sel - ber nicht hel - fen. Ist er der Kö - nig von

An - dern hat er ge -

An - dern hat er ge - hol - fen und kann ihm sel - ber nicht hel - fen. Ist er der Kö - nig von

- dern hat er ge -

Is - ra - el, so stei - ge er nun vom Kreu - ze, so wol - len wir ihm gläu - -

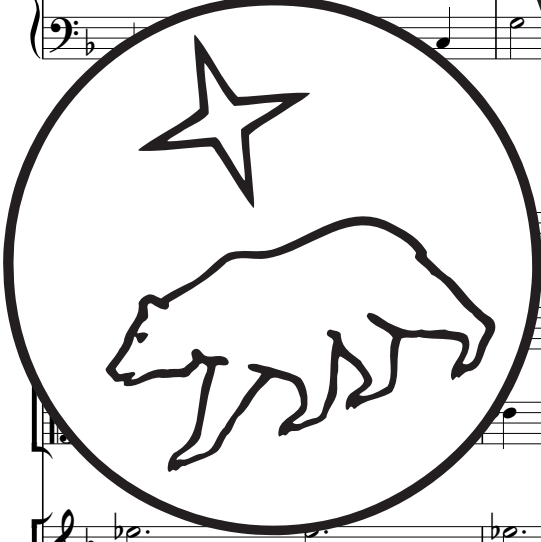
hol - fen und kann ihm sel - ber nicht hel - fen. Ist er der Kö - nig von Is - ra - el, so

Is - ra - el, so stei - ge er nun vom Kreu - ze, so wol - len wir ihm gläu - -

hol - fen und kann ihm sel - ber nicht hel - fen. Ist er der Kö - nig von Is - ra - el, so

9

ben, so wol - len wir ihm gläu - - - - - ben. Er hat  
 stei - ge er nun vom Kreu - ze, so wol - len wir ihm gläu - - - - - ben. Er hat  
 ben, so wol - len wir ihm gläu - - - - - ben. Er hat  
 stei - ge er nun vom Kreu - ze, so wol - len wir ihm gläu - - - - - ben. Er hat



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Gott ver - - - - - trau - - - - - et, der er - lö - se ihn nun, lü - stet's  
 Gott ver - - - - - trau - - - - - et, der er - lö - se ihn nun,  
 Gott ver - - - - - trau - - - - - et, der er - lö - se ihn nun, lü - stet's ihn,  
 Gott ver - - - - - trau - - - - - et, der er - lö - se ihn nun, lü - stet's

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

27

Got - tes Sohn, er hat ge - sagt: Ich bin Got - tes Sohn,  
 Got - tes Sohn, er hat ge - sagt: Ich bin Got - tes  
 Got - tes Sohn, er hat ge - sagt: Ich bin Got - tes Sohn,  
 Got - tes Sohn, er hat ge - sagt: Ich bin Got - tes



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

ich bin Got - tes Sohn, ich bin Got - tes Sohn.  
 Sohn, ich bin Got - tes Sohn, ich bin Got - tes Sohn.  
 ich bin Got - tes Sohn, ich bin Got - tes Sohn.  
 Sohn, ich bin Got - tes Sohn, ich bin Got - tes Sohn.

54.

Tenor  
EVANGELIST

Des-glei-chen schmä-hen ihn auch die Mör-der, die mit ihm ge-kreu-zi-get wa-ren. Und von der

Baß  
JESUS

— — — — —

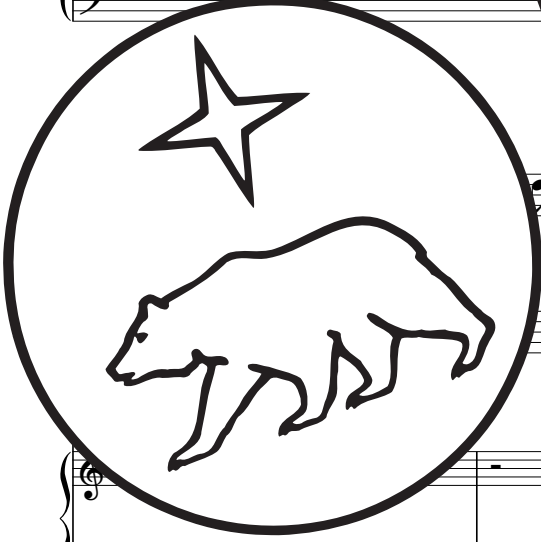
Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

— — — — —

4 Evangelist

sech-sten Stun-de an ward ei-ne Fin-ster-nis über das gan-ze Land bis zur neun-ten Stun-de. Und

— — — — —



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

s laut und sprach:

E - li, E - li, la - ma

— — — — —

12

Das ist: Mein Gott! mein Gott! war - um hast du mich ver-las-sen?

a - sab - tha - ni!

— — — — —

55. Cavata

Betrübt

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Baß  
JESUS

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

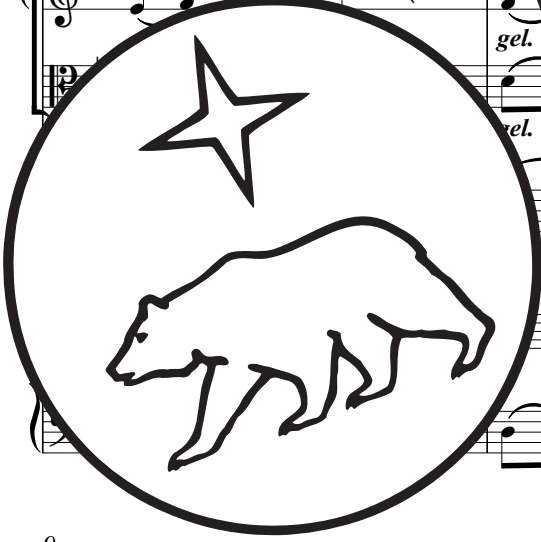
5

g.  
gel.  
vel.

! mein Gott dein Sohn bin

9

ich, und du ver - läs - sest mich? Du halfst den Vä - tern mei - ner



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

29

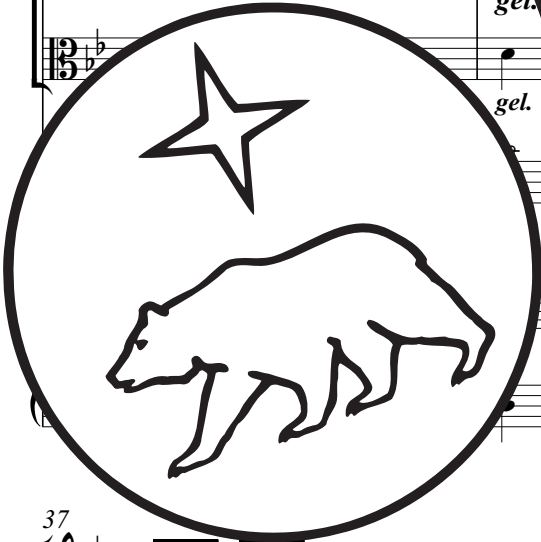
Mensch, ein Wurm bin ich. Wie Was-ser bin ich aus - ge - gos - sen; die

33

- ren Gaum: mein Herz is wie ein Wachs zer -

37

flos - sen, und mein Ge - bein er - hebt sich kaum.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

42

Mein Gott \_\_\_\_! mein Gott \_\_\_\_! dein Sohn \_\_\_\_ bin

46

er - läs - sest mich? Ich werd e - bo - ster Mäu - ler Raub; du legst mich



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**sample page**

51

in des To - des Staub. O sei nicht wei - ter fern \_\_\_\_ von mir! Die Angst ist

56

st. gel. tr.

nah \_\_\_\_\_, kein Hel - fer hier.\*) Mein Gott\_\_\_! mein Gott\_\_\_! dein

61

und ver - läs - sest mich?



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

56.

Tenor  
EVANGELIST

Et - li-che a - ber, die da stun-den, da sie das hö - re - ten, spra-chen sie:

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß

\*) Siehe den 22. Psalm. / See Psalm 22.

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

59. Chor

1. Violine  
Hoboe

2. Violine

Bratsche

Discant

Halt! laß se - hen, ob E - li - as kom - me und ihm hel - fe.

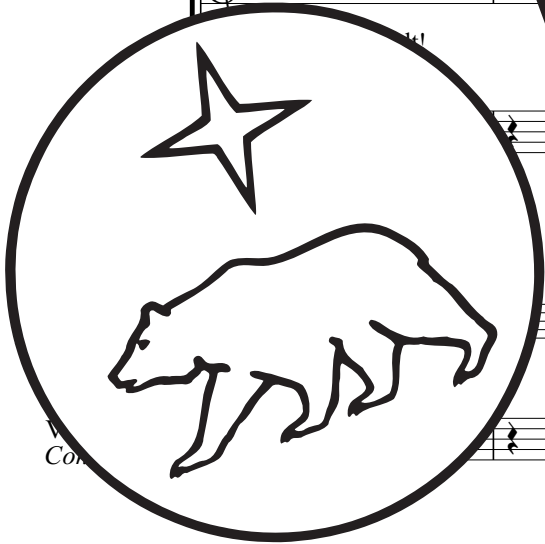
Alt

Halt! laß se - hen, ob E - li - as kom - me und ihm hel - fe.

Tenor

Halt! laß se - hen, ob E - li - as kom - me und ihm hel - fe.

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



V. Co.

60.

Tenor  
EVANGELIST

Und Je - sus schrie a - ber - mal laut und ver - schied.

Orgel

Violoncell  
Contrabaß

61. Schlußchor

Hoboe

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Discant

Alt

Tenor

Baß

Orgel

Vi

Die Er - de don - nert, Schlün - - - de

Die Er - de don - nert, Schlün - - - de

Die Er - de don nert, Schlün - - - de

Die Er - de on - nert, hlün - - - de

knal - len, zer - riss - ne Fel - sen wan - ken, fal - len und

knal - len, zer - riss - ne Fel - sen wan - - - ken, fal - len

knal - len, zer - riss - ne Fel - - - sen wan - ken, fal - len

knal - len, zer - riss - ne Fel - sen wan - - - - - ken, fal - len



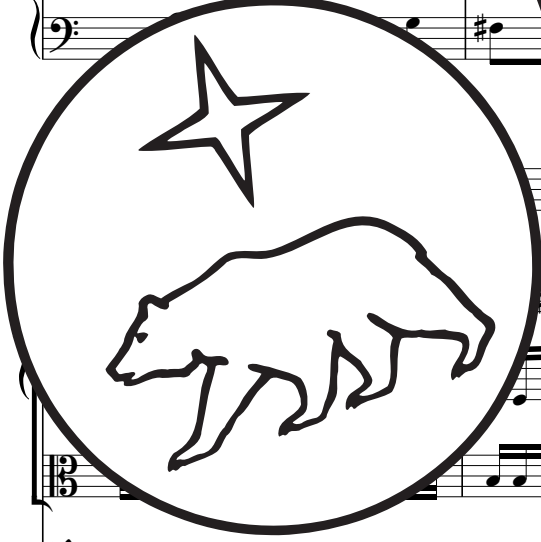
Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

8

ru - - - fen in er - schrock - - - - - nem  
 und ru - fen in er - schrock - - - - - nem  
 und ru - fen in er - schrock - - - - - nem  
 und ru - fen in er - schrock - - - - - nem

Ton : Für - wahr, der ist des Ew - gen  
 Ton : Für - wahr, der ist des Ew - - gen  
 nem Ton : Für - wahr, der ist des Ew - - gen  
 Ton : Für - wahr, der ist des Ew - - gen

**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**



Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



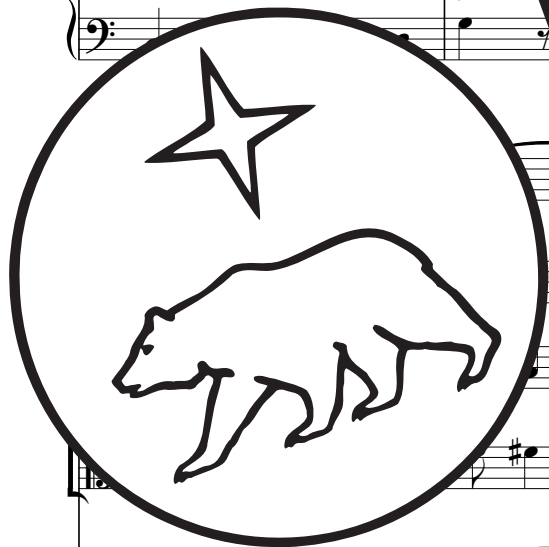
This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.



42

ne Hei - de mit ü - ber - zeug - tem ban - gen Ton; es sagt durch  
 worf - ne Hei - de mit ü - ber - zeug - tem ban - gen Ton; sagt durch  
 8 worf - ne Hei - de mit ü - ber - zeug - tem ban - gen Ton; es sagt, es  
 worf - ne Hei - de mit ü - ber - zeug - tem ban - gen Ton; es sagt durch



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

schau - er - vol - le Freu - de und bei ge - bück - ter  
 schau - er - vol - le Freu - de und bei ge - bück - ter  
 8 sagt durch schau - er - vol - le Freu - de und bei ge - bück - ter  
 schau - er - vol - le Freu - de und bei ge - bück - ter

gel.

52

tie - - fen Stil - le der gan - - zen Schöp - fung heil - - ge

tie - - fen Stil - le der gan - - zen Schöp - fung heil - - ge

tie - - fen Stil - le der gan - - zen Schöp - fung heil - - ge

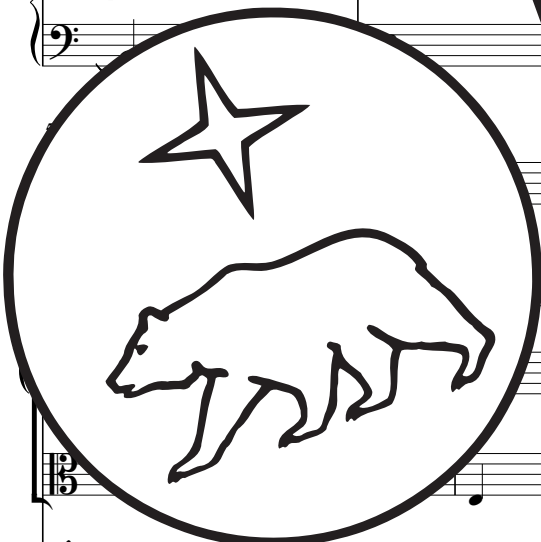
tie - - fen Stil - le der gan - - zen Schöp - fung heil - - ge

Fül - le: Für - wahr! der ist des Ew - gen Sohn, für - wahr, st.

Fül - le: Für - wahr! der ist des Ew - gen Sohn, für - st.

Fül - le: Für - wahr! der ist des Ew - - gen Sohn, für - st.

Fül - le: Für - wahr! der ist des Ew - - gen Sohn, für - st.



Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

62. Choral

Discant  
1. Violine  
Hoboe

O hilf, Chri - ste, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - - den,

Alt  
2. Violine

O hilf, Chri - ste, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - - den,

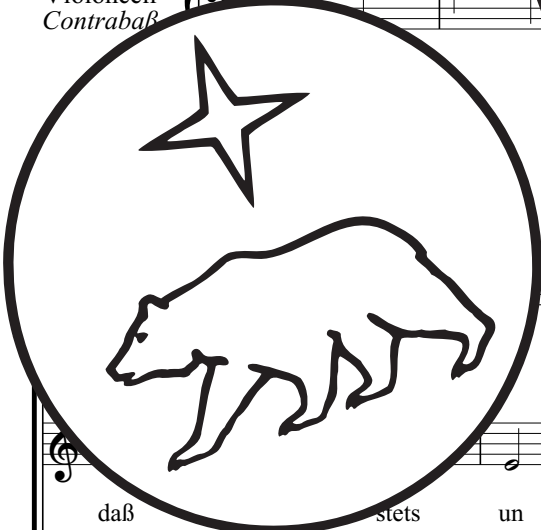
Tenor  
Bratsche

O hilf, Chri - ste, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - - den,

Baß

O hilf, Chri - ste, Got - tes Sohn, durch dein bit - ter Lei - - den,

Orgel  
Violoncell  
Contrabaß



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

- ter - ta all Un - tu - gend mei - - den,\*)

daß stets un - ter - tan, all Un - tu - gend mei - - den,

daß wir, dir stets un - ter - tan, all Un - tu - gend mei - - den,

daß wir, dir stets un - ter - tan, all Un - tu - gend mei - - den,

\*) Hoboe und 1. Violine: kein Bogen. / Oboe and 1<sup>st</sup> violin: no slur.

17

dei - nen Tod und sein Ur - sach frucht - bar - lich be - den - - ken,

dei - nen Tod und sein Ur - sach frucht - bar - lich be - den - - ken,

dei - nen Tod und sein Ur - sach frucht - bar - lich be - den - - ken, \*)

dei - nen Tod und sein Ur - sach frucht - bar - lich be - den - - ken,

und schwach, dir Dank - op - fer schen - - ken. \*\*)

arm und schwach, dir Dank - op - fer schen - - ken. \*)

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

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

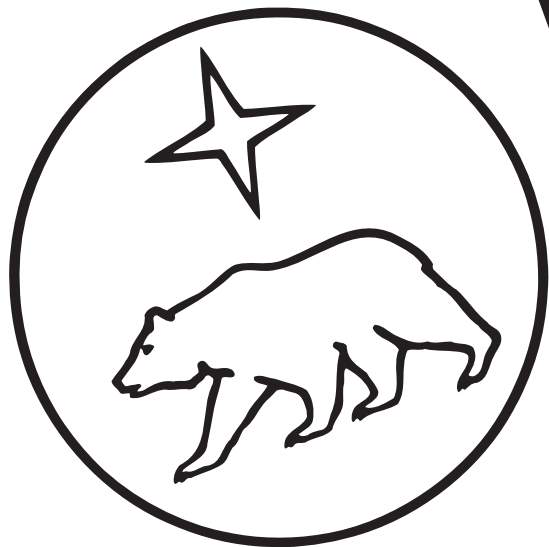


\*) Bratsche: zwei Halbe Noten. / Viola: two minims.

\*\*) 2. Violine: Bogen zu 2./3. Note. / 2<sup>nd</sup> violin: slur on 2<sup>nd</sup> to 3<sup>rd</sup> notes.

Anhang

FRAGMENT EINES CHORSATZES  
IN QUELLE A



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.

Fragment eines Chorsatzes in Quelle A

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncell



5



14



**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

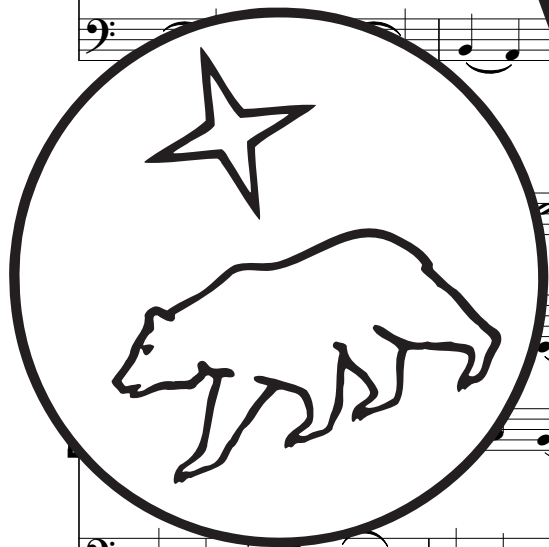


19

Musical notation for measures 19-23, featuring a grand staff with treble and bass clefs and a separate bass line.

24

Musical notation for measures 24-33, featuring a grand staff with treble and bass clefs and a separate bass line.

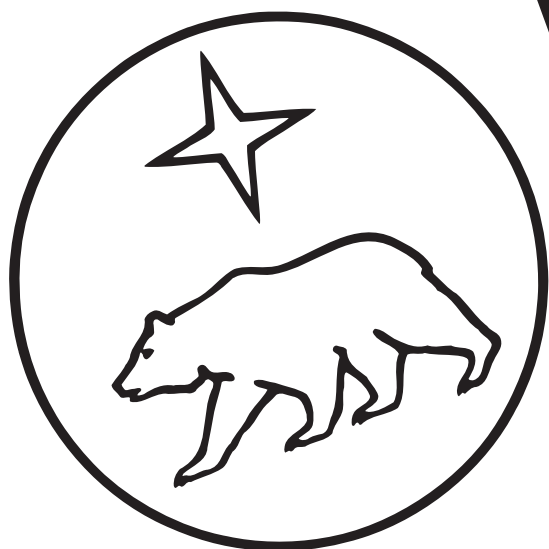


**Bärenreiter**  
**Leseprobe**  
**Sample page**

34

Musical notation for measures 34-38, featuring a grand staff with treble and bass clefs and a separate bass line.

\*) ohne Notation. / without notation.



**Bärenreiter  
Leseprobe  
Sample page**

Hierbei handelt es sich um eine Leseprobe.  
Daher sind nicht alle Seiten sichtbar.

Die komplette Ausgabe erhalten Sie bei Ihrem lokalen  
Musikalien- bzw. Buchhändler oder in unserem Webshop.



This is a sample copy.  
Therefore not all pages are visible.

The complete edition can be purchased from your local  
music or book retailer or in our webshop.