

Johann Sebastian
BACH

Ich armer Mensch, ich Südenknecht

A feeble soul, a slave of sin

BWV 55

Kantate zum 22. Sonntag nach Trinitatis
für Tenor solo, Chor (SATB)
Flöte, Oboe d'amore (Oboe)
2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Felix Loy

Cantata for the 22nd Sunday after Trinity
for tenor solo, choir (SATB)
flute, oboe d'amore (oboe)
2 violins, viola and basso continuo
edited by Felix Loy
English version by Henry S. Drinker

Stuttgarter Bach-Ausgaben · Urtext
In Zusammenarbeit mit dem Bach-Archiv Leipzig

Studienpartitur / Study score



Carus 31.055/07

Inhalt

Vorwort / Foreword / Avant-propos	3
1. Aria (Tenore) Ich armer Mensch <i>A feeble soul</i>	7
2. Recitativo (Tenore) Ich habe wider Gott gehandelt <i>The will of God have I neglected</i>	15
3. Aria (Tenore) Erbarme dich <i>Have mercy Lord</i>	16
4. Recitativo (Tenore) Erbarme dich <i>Have pity then</i>	19
5. Choral Bin ich gleich von dir gewichen <i>Lord, from thee have I been parted</i>	21
Kritischer Bericht	22

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 31.055), Studienpartitur (Carus 31.055/07),
Klavierauszug (Carus 31.055/03),
Chorpartitur (Carus 31.055/05),
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.055/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 31.055), study score (Carus 31.055/07),
vocal score (Carus 31.055/03),
choral score (Carus 31.055/05),
complete orchestral material (Carus 31.055/19).

Vorwort

Die Kantate *Ich armer Mensch, ich Sündenknecht* BWV 55 komponierte Johann Sebastian Bach zum 22. Sonntag nach Trinitatis (17. November) des Jahres 1726¹ für Solo-Tenor; nur der Schlusschoral ist wie üblich für vier Singstimmen gesetzt.

Der Verfasser des Textes zu den Sätzen 1–4 ist nicht bekannt; als Schlusschoral ist die sechste Strophe des Liedes „Werde munter, mein Gemüte“ von Johann Rist (1642) vertont.

Der Text bezieht sich nur in den Sätzen 1 und 2 direkt auf das Evangelium des Sonntags (Gleichnis vom Schalksknecht, Matth. 18,23–35) und stellt die Sündhaftigkeit des Menschen der Gerechtigkeit Gottes gegenüber. Das folgende Satzpaar betont demgegenüber die Hoffnung auf Gottes Gnade und ist durch die identischen Anfangsworte „Erbarme dich“ unmittelbar miteinander verknüpft.

Dieser Textbefund deutet ebenso wie der musikalische Befund der Quellen darauf, dass die Sätze 3 bis 5 aus einer früheren Komposition stammen: Die autographe Partitur ist in Satz 1 und 2 flüchtig und korrekturreich geschrieben (Erstniederschrift), während sie danach den Charakter einer Reinschrift hat. Die Originalstimmen weisen in Satz 3–5 zahlreiche Unterschiede zur Partitur auf, müssen also aus einer anderen, verschollenen Vorlage kopiert worden sein. Wahrscheinlich hat Bach in der Partitur die Sätze 3–5 erst später (für eine Wiederaufführung?) aus der Vorlage kopiert und dabei leicht verändert.²

Andreas Glöckner vermutet hinter der verschollenen Vorlage eine Passionsmusik oder -kantate, die vor 1723, also vor Bachs Leipziger Zeit entstanden ist. Möglich ist auch, dass der Schlusschoral aus einem anderen (ebenfalls verschollenen) Werk stammt als die Sätze 3 und 4.³

Gleichzeitig scheinen diese drei Sätze vorauszuweisen auf Bachs *Matthäus-Passion*, die kurz nach der vorliegenden Kantate, zum Karfreitag des Jahres 1727 entstanden ist: Die Worte „Erbarme dich“ finden sich dort ebenso wie die Choralstrophe „Bin ich gleich von dir gewichen“ an zentraler Stelle wieder.

Im ersten Satz wird durch gleich vier instrumentale Oberstimmen in derselben hohen Lage (ohne Viola) in Verbindung mit der zum Teil extremen Höhe der Tenorstimme eine dichte musikalische Textur erzeugt, die, verstärkt durch häufige Chromatik, das „Sündengeflecht“ ebenso eindringlich abbildet wie die heftigen, aber erfolglosen Anstrengungen des Sünders, sich diesem zu entwinden.

Die zweite Arie wird geprägt durch die Figur der *Exclamatio*, der aufwärts gerichteten kleinen Sext, die die flehentliche Bitte um Erbarmen symbolisiert. Die hochvirtuose, ausdrucksstarke Flötenstimme gibt dem Flehen zusätzliche Intensität.

Beruhigung und Trost bringen das anschließende Rezitativ mit seinen liegenden Streicherakkorden und der Schlusschoral; der zerknirschte g-Moll-Beginn weicht einem hoffnungsvollen B-Dur-Ausblick.

Zur Besetzung der Oboenpartie im ersten Satz vermerkt die autographe Partitur zu Beginn des Satzes *Hautbois*, während das ebenfalls autographe Titelblatt *Hautbois d'Amour* verzeichnet. Dem Tonumfang nach eignet sich die Partie für beide Instrumente.

Die erste kritische Ausgabe der Kantate BWV 55 erfolgte durch Wilhelm Rust 1863 (nur nach der autographen Partitur) innerhalb der „Alten“ Gesamtausgabe der Bachgesellschaft (BG XII/2, S. 75–86). Die Edition in der Neuen Bach-Ausgabe übernahm Andreas Glöckner im Jahr 1994 (NBA I/26, S. 57–72, Kritischer Bericht S. 52–76).

Stuttgart, im September 2011

Felix Loy

Nachtrag zur Neuauflage:

Als mutmaßlicher Dichter des Kantatentextes konnte inzwischen Christoph Birkmann (1703–1771) identifiziert werden. (Vgl. Christine Blanken, „Christoph Birkmanns Kantatenzyklus ‚Gott-geheiligte Sabbaths-Zehnden‘ von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724–1727“, in: *Bach-Jahrbuch* 2015, S. 13–74, bes. S. 45ff.)

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel 1976, S. 91.

² Siehe auch den Kritischen Bericht.

³ Andreas Glöckner, *Neue Spuren zu Bachs „Weimarer“ Passion*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 29. und 30. März 1994. Hildesheim 1995, S. 33–46, bes. S. 42f. – Auch: Glöckner, NBA I/26, Kritischer Bericht S. 68f.

Foreword

Bach composed the cantata *Ich armer Mensch, ich Sündenknecht* BWV 55 for the 22nd Sunday after Trinity, 1 November 1726.¹ The work is set for solo tenor voice – only the final chorale is set in the customary four part choral harmonization.

The author of the text of the first four movements is unknown. The final chorale uses the sixth verse of the hymn “Werde munter, mein Gemüte” by Johann Rist (1642).

Only in the first two movements does the text refer directly to the gospel reading of the Sunday (the parable of the wicked servant, St. Matthew 18:23–35), contrasting human sinfulness with divine justice. On the other hand, the following two movements emphasize hope in the grace of God and are linked directly together by the identical opening text, i.e., “Erbarme dich” (have mercy).

The evidence provided by the text, as well as musical evidence contained in the sources suggest that movements 3–5 are from an earlier composition: in the first two movements, the autograph score is hastily written and full of corrections (first draft), whereas the subsequent movements have the appearance of a fair copy. In movements 3–5, there are numerous discrepancies between the original parts and the score. The former must have been copied from another, no longer extant original. It is probable that Bach copied movements 3–5 into the score from the earlier original at a later date (for a repeat performance perhaps), making slight alterations in the process.²

Andreas Glöckner suspects that the lost manuscript may be a passion music or passion cantata, composed before 1723, i.e., before Bach moved to Leipzig. It is also possible that the final chorale originated from yet another (likewise lost) composition than the 3rd and 4th movements.³

At the same time, these three movements seem to point towards Bach's *St. Matthew Passion*, which was composed shortly after this cantata for Good Friday 1727. The words “Erbarme dich” occur again there at a central place, as does the chorale strophe “Bin ich gleich von dir gewichen.”

In the first movement, right away the four instrumental parts in the same high register (without viola) are combined with the, at times, extremely high range of the tenor voice to create a dense musical texture which, reinforced by frequent chromaticism, depicts with equal vividness the “tangle of sins” and the fervid, albeit ineffective attempts of the sinner to escape them.

The second aria is characterized by the *exclamatio* figure, an ascending minor sixth symbolizing a fervent entreaty for mercy. The extremely virtuosic and expressive flute part lends heightened intensity to this entreaty.

The subsequent recitative with its sustained string chords, and the concluding chorale, offers reassurance and solace: the contrite G minor beginning yields to a sanguine B-flat major.

Concerning the scoring of the oboe part in the first movement, the autograph score indicates *Hautbois*, whereas the title page, which is also an autograph, indicates *Hautbois d'Amour*. The tessitura of the music makes the part suitable for both instruments.

The first critical edition of the cantata BWV 55 was published by Wilhelm Rust in 1863 (following only the autograph score) as part of the “old” complete edition of the Bach Gesellschaft (BG XII/2, pp. 75–86). In the Neue Bach-Ausgabe, this cantata was edited by Andreas Glöckner in 1994 (NBA I/26, pp. 57–72, Critical Report, pp. 52–76).

Stuttgart, September 2011
Translation: David Kosviner

Felix Loy

Postscript for the New Edition:

In the meantime, it has been possible to ascertain that Christoph Birkmann (1703–1771) was presumably the poet. (Cf. Christine Blanken, “Christoph Birkmanns Kantatenzyklus ‘Gott-geheiligte Sabbaths-Zehnden’ von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724–1727”, in: *Bach-Jahrbuch* 2015, p.13–74, esp. pp. 45ff.)

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*, Kassel, 21976, p. 91.

² See also the Critical Report.

³ Andreas Glöckner, *Neue Spuren zu Bachs “Weimarer” Passion*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 29. and 30. March 1994, Hildesheim, 1995, pp. 33–46, esp. pp. 42f. – Also: Glöckner, NBA I/26, Critical Report, pp. 68f.

Avant-propos

Johann Sebastian Bach composa la cantate pour ténor solo *Ich armer Mensch, ich Sündenknecht* (Moi, pauvre homme, moi, esclave du péché) BWV 55 pour le 22^e dimanche après la Trinité (17 novembre) de l'an 1726¹ ; seul le choral final est écrit pour quatre voix comme d'usage.

L'auteur du texte des mouvements 1 à 4 est inconnu ; le choral final est la mise en musique de la sixième strophe du chant « Werde munter, mein Gemüte » (Réveille-toi, ô mon âme) de Johann Rist (1642).

Seul le texte des premier et deuxième mouvements fait directement référence à l'Évangile du dimanche (la parabole du serviteur impitoyable, Mt 18,23–35) et oppose la peccabilité de l'homme à la justice de Dieu. Les deux mouvements suivants soulignent au contraire l'espérance en la grâce de Dieu et commencent par les mêmes mots « Erbarme dich » (Aie pitié) qui les lient directement.

Tout comme l'analyse musicale des sources, cette analyse du texte montre que les mouvements 3 à 5 proviennent d'une composition antérieure : dans la partition autographe, les mouvements 1 et 2 sont écrits à la hâte avec de nombreuses corrections (brouillon) alors que la suite a le caractère d'une copie au propre. Les parties séparées originales des mouvements 3 à 5 contiennent de nombreuses différences par rapport à la partition, elles doivent donc avoir été copiées d'un autre modèle perdu. Bach a probablement copié les mouvements 3 à 5 sur la partition seulement plus tard (pour une reprise ?) à partir du modèle et les a légèrement modifiés à cette occasion.²

Andreas Glöckner entrevoit derrière le modèle disparu une musique ou cantate pour la Passion composée avant 1723, donc avant la période leipzigoise de Bach. Il est également possible que le choral final provienne d'une autre œuvre (également perdue) que les mouvements 3 et 4.³

En même temps, ces trois mouvements semblent renvoyer déjà à la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, écrite peu après la présente cantate, pour le Vendredi Saint de l'an 1727: Les mots « Erbarme dich » ainsi que la strophe du choral « Werde munter, mein Gemüte » s'y voient attribuer une place centrale.

Dans le premier mouvement, pas moins de quatre parties instrumentales supérieures dans la même tessiture aiguë (pas d'alto) associées à la voix de ténor en partie dans l'aigu extrême créent une texture musicale dense, renforcée par des chromatismes fréquents, qui représente avec autant d'insistance le lacs de péchés que les efforts importants, mais vains, du pécheur pour échapper à celui-ci.

Le deuxième air est caractérisé par la figure de l'*Exclamatio*, une sixte mineure ascendante symbolisant la prière implorante de pardon. La partie de flûte extrêmement virtuose et très expressive donne une intensité supplémentaire à la supplication.

Le récitatif suivant avec ses accords plaqués de cordes et le choral final apportent apaisement et consolation ; le début contrit en sol mineur laisse la place à une perspective pleine d'espoir en si bémol majeur.

Pour la partie de hautbois du premier mouvement, la partition autographe mentionne au début du mouvement *Hautbois* alors que la couverture également autographe mentionne *Hautbois d'Amour*. D'après la tessiture, la partie est adaptée aux deux instruments.

On doit la première édition critique de la cantate BWV 55 à Wilhelm Rust en 1863 (uniquement d'après la partition autographe) dans « l'ancienne » édition intégrale de la Société Bach (BG XII/2, p. 75 à 86). Andreas Glöckner se chargea de l'édition dans la nouvelle édition Bach en 1994 (NBA I/26, p. 57 à 72, rapport critique p. 52 à 76).

Stuttgart, septembre 2011
Traduction: Josiane Klein

Felix Loy

Supplément au nouveau tirage :

Entre-temps, Christoph Birkmann (1703–1771) a pu être identifié comme auteur probable du texte de la cantate. (Voir Christine Blanken, « Christoph Birkmanns Kantatenzyklus < GOtt-geheiligte Sabbaths-Zehnden > von 1728 und die Leipziger Kirchenmusik unter J. S. Bach in den Jahren 1724–1727 », dans : *Bach-Jahrbuch* 2015, p. 13–74, surtout pp. 45ss.)

¹ Alfred Dürr, *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs*. Kassel, 1976, p. 91.

² Voir aussi l'Apparat critique.

³ Andreas Glöckner, *Neue Spuren zu Bachs „Weimarer“ Passion*, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 29 et 30 mars 1994. Hildesheim, 1995, p. 33–46, surtout p. 42 s. – Aussi : Glöckner, NBA I/26, Apparat critique p. 68 s.

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht

A feeble soul, a slave of sin

Concerto · BWV 55

Johann Sebastian Bach

1685–1750

1. Aria

Flauto traverso

Oboe d'amore
(Oboe) *

Violino I

Violino II

Tenore

Continuo
Organo



* Zur Besetzung siehe Vorwort. / Concerning the scoring see the Foreword.

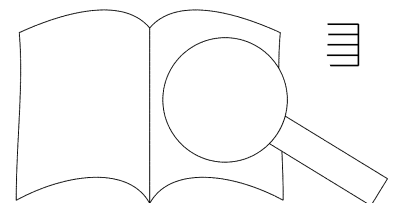
Aufführungsdauer/Duration: ca. 15 min.

© 2011 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.055

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

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

Urtext
edited by Felix Loy
English version by Henry S. Drinker



17

Ich ar - mer Mensch, ich Sün - den - knecht, ich ar - - mer
 A fee - ble soul, a slave of sin, a fee - ble

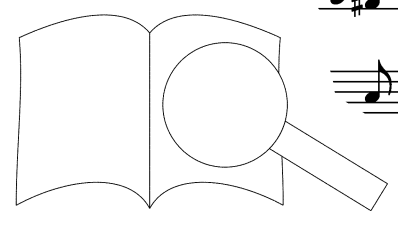
23

Mensch, ich Sün - den - knecht, ich ar - mer Mensch, ich Sün - - den -
 soul, a slave of a fee - ble soul, - a slave of

29

it,

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



35

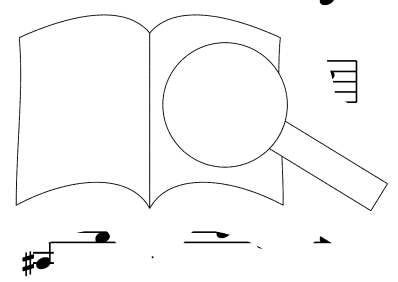
Sün-den-knecht, ich ar - mer Mensch, ich Sün - den-
 slave of sin, a fee - ble soul, a slave of

41

knecht, ich Sün-den - knecht, — ich ar - r -
 sin, a slave of sin, — a fee - den - knecht, — ich geh — vor
 of sin, — to come be -

47

- tes An - ge - sich - te mit Furcht und Zit -
 — the Judge — ap - pals — me, in fear — I trem -



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

53

te, ich ar - mer Mensch, ich Sün - den-knecht, ich geh vor Got - tes An - ge - sichts mit Furcht und
me, a fee - ble soul, a slave of sin, to come be - fore the Judge ap - pals me, in - I

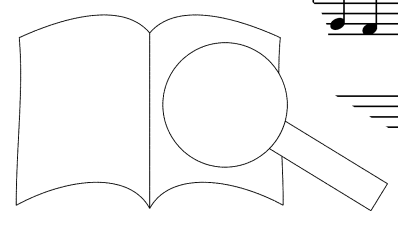
58

Zit - tern zum Ge - rich - trem - ble as he calls

64

Original evtl. gemindert

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



70

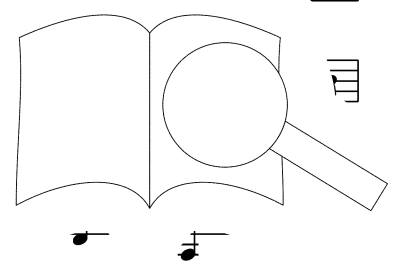
Er ist ge-recht, ich un-ge-recht, er ist ge-
 For God well knows what I have been, for God well

76

recht, ich un-ge-recht, Sün-den-knecht,
 knows what I have been, a slave of sin,

82

ich ar-mer Mensch, ich Sün-den-knecht,
 a fee-ble soul, a slave of sin,



88

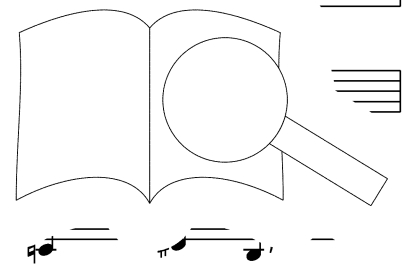
Mensch, ich Sün - den - knecht, ich Sün - den - knecht, — ich ar - mer Mensch, ich Sün - den -
 soul, a slave of sin, a slave of sin, — a fee - ble soul, — a slave of

94

knecht. Er ist ge - recht, ich un - ge - rr sin, for God well knows what I have er ist ge - recht, ich un - ge -
 sin, for God well knows what I have for God well knows what I have

100

ich ar - mer Mensch, ich Sün - d
 a fee - ble soul, a slave



105

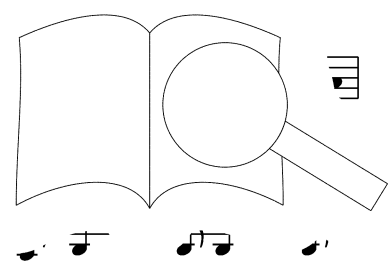
er ist ge-recht, ich un-ge-recht, ich ar-mer Mensch, ich Sün-den-knecht, ich
 for God well knows what I have been, a fee-ble soul, a slave of sin, a

110

ar-mer Mensch, ich Sün-den-knecht, i
 fee-ble soul, a slave of sin, ant,

115

ar-mer Mensch, ich Sün-den-knecht, ich ar-
 fee-ble soul, a slave of sin, a fee-

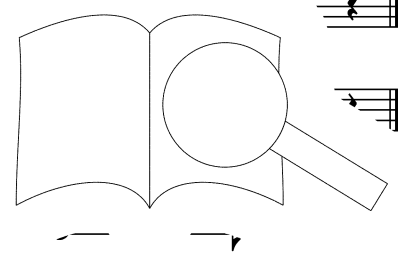


120

knecht. ___
sin. ___

126

132



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

2. Recitativo

Tenore

Ich ha-be wi-der Gott ge-han-delt und bin dem-sel-ben Pfad, den er mir vor-ge-schrie-ben
The will of God have I ne-glect-ed, his bid-den paths I shun, nor have I ev-er free-ly

Continuo
Organo

9b
7
4

4

hat, nicht nach-ge-wan-delt. Wo-hin? Soll ich der Mor-gen-rö-te Flü-gel zu mei-ner Flucht er-kie-sen, die
done as he di-rect-ed. How then! if I should take the wings of morn-ing to flee hence from thy pres-ence

7

letz-ten Mee-re wie-sen, so wird mich doch die Hand des Al-ler-höchs-ten
o-cean's far-thest bound-'ry, be-hold! for thou art there; and there thy hand

d. i.
+he, den - ru - te
hand shall up -

10

bin-den. Ach ja! Wenn gleich die Höl-
hold me. Ah yea! Though I in h-

ne Sün-den hät-te, so wä-re doch der
are my bed for-ev-er, the wrath of Might-y

14

Grimm des Hr
God will

Die Er-de schützt mich nicht, sie droht, mich Scheu-sal zu ver-
On earth no help I see, for here the fiend a-waits to

and will ich mich zum Him-mel schwin-gen, da woh-net Gott, der
and should I soar up in-to heav-en, there dwell-eth God, whose



3. Aria

Flauto traverso *
 Tenore
 Continuo
 Organo

3

5

er - bar - me dich,
 mer - cy - Lord,

8

er - bar - me
 have - mer - cy

er - - - - me, er - bar - me dich, lass die
 cy, have mer - cy Lord, let our

11

Trü - - - - i dich er - wei - chen, lass sie dir zu Her -
 - - - - of - pen - ance reach thee; reach thy heart, as we -

* Zur Artikulation siehe den Kritischen Bericht. / Concerning articulation see the Critical Report.

13

bar - me, er - bar - me dich.
mer - cy, have mer - cy - Lord.

16

18

20

Er - bar - me dich,
Have - mer - cy Lord,

22

er - bar - me, er - bar - me dich, lass um
have - mer - cy, have mer - cy Lord, let our s

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

25

Zorn des Ei - fers stil - len, er - bar - me - dich, er - bar - me - dich,
 wrath be mit - i - gat - ed. Have mer - cy - Lord, have mer - cy - Lord,

27

er - bar - me dich, lass um
 have - mer - cy - Lord, let or

30

wil - len dei - nen Zorn des Ei - fers stil - len. er - bar - me
 at - ed, let - thy wrath be - mit - i - gat - e hu d, have mer - cy -

33

dich, er - bar - me
 Lord, have mer -

35

er - bar - me dich.
 cy, have mer - cy - Lord.



38

40

4. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

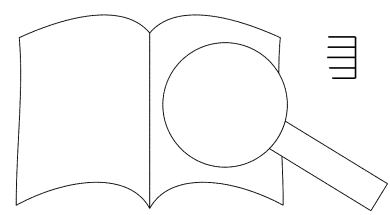
Tenore

Continuo Organo

Er - bar - me dich! Je - d
Have pit - y - then, for
will nicht für Ge - rich - te ste - hen und
come not to be judged be - fore him, for

4

or dem Gna - den - thron zu mei - nem from - men Va
proach the mer - cy seat to meet the Fa - ther and



6

Ich halt ihm sei-nen Sohn, sein Lei-den, sein Er-lö-sen für, wie er für mei-ne
 To him will I re-peat Christ's an-guish, how he died for me, my vi-ces to ef-

Suld be-zah-let und ge-nug ge-tan, suld, hin-fü-ro will ich's nicht mehr
 face, and how for me he paid the price, grace: O Lord, from sin I now am

12

So nimmt mich Gott zu Gna-den wie
 so take thou me in mer-cy bach

5. Choral

Soprano
Flauto traverso
Oboe
Violino I

1/5

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo
Organo

9

13

Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Autographe Partitur. Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (D-B), Signatur *Mus. ms. Bach P 105*.

Die Handschrift kam mit dem Nachlass C. Ph. E. Bachs in die Bibliothek der Berliner Sing-Akademie und wurde von dort zusammen mit anderen wertvollen Bach-Handschriften 1854 an die Königliche Bibliothek Berlin verkauft.

Originaler Umschlag mit autographe Aufschrift auf Umschlagseite 1:

Dominica 22. post Trinit: | Ich armer Mensch, ich Sünden Knecht. | à 4 Voci. | ò vero | Tenore Solo è 3 | Ripieni | 1 Traversiere | 1 Hautb: d'Amour | 2 Violini | Viola | e | Continuo. | di | Joh: Sebast: Bach. Außerdem Bibliothekseintragungen. Die Quelle besteht aus 2 hintereinander liegenden und gehefteten Bögen im Format 35 x 21 cm (unbeschnitten) sowie einem (abweichend rastrierten) beschnittenen Einzelblatt im Format 35,5 x 22 cm.

Wasserzeichen (Umschlag und Partitur ohne Einzelblatt): Gekrönte Figur (Monogramm?) zwischen Zweigen, darunter die Buchstaben I C F, auf Steg = NBA IX/1, Nr. 132. Einzelblatt der Partitur ohne Zeichen.

Autographe Bogenzählung nur auf Bogen 2 der Partitur, die aus 9 beschriebenen Seiten besteht (die letzte Seite des Einzelblatts ist rastriert, aber leer).

Bis zum Ende von Satz 2 (auf Bl. 3v) ist der Charakter der Niederschrift eher flüchtig und korrekturreich, während es sich von Satz 3 an – bei deutlich dunklerer Tintenfarbe – offenbar um eine Reinschrift fast ohne Korrekturen handelt. Dies lässt vermuten, dass Satz 3–5 in Quelle **A** nicht neu komponiert, sondern aus (einer) bereits vorhandene(n) Vorlage(n) übernommen und dabei leicht verändert wurden (s. auch Quelle **B**). Wahrscheinlich gehen sie also auf eine vorhandene Komposition zurück (Wort); A. Glöckner vermutet eine Passionskomposition der Weimarer Zeit.¹

B. 14 Originalstimmen. D-B (w), Signatur *Bach St 50*.

Der Originalstimmensatz ist ein Teil des dritten Kantatenbuchs von Christian Bach, der ihn während seiner Italienreise 1763 in Venedig überließ. Nach dem Tod von Christian Bach wurde er jedoch erst die Bibliothek in Berlin.

Die Stimmen sind in Ph. E. Bachs Handschrift. Die Stimmen sind: *Domin. 22 post Trinit. | Ich armer Mensch, ich Sünden Knecht | a | Tenore solo | e 3 | J'Amour | 2 Violini | Viola | e | Continuo. Außerdem bibliothekarische Eintragungen.*

Umschlag: überkröntes W; Stimmen: Originalformat 34,5 x 21 cm, der Stimmenbogen unbeschnitten).

Satz 1 und 2 wurden aus Quelle **A** kopiert; von Satz 3 an zeigen sich deutliche Unterschiede zu Quelle **A**, die darauf

hindeuten, dass diese Sätze aus einer anderen Vorlage kopiert worden sind.

Hauptschreiber ist Johann Heinrich Bach, der sich bei einigen Stimmen die Arbeit mit Christian Gottlob Meißner geteilt hat; daneben erscheinen (vor allem bei den Dubletten) die Anonymi IIe, IIIf, IIIb und IIIk³ sowie zwei unbekannte Schreiber.

Die Stimmen zeigen keine Spuren der sonst üblichen autographen Revision. Die Stimmen im Einzelnen:

B 1: *Soprano*. **B 2:** *Alto*. **B 3:** *Tenore*. **B 4:** *Basso*. **B 5:** *Traversiere*. **B 6:** *Hautbois*. **B 7:** *Violino 1*. **B 8:** *Violino 1* (Dublette). **B 9:** *Violino 2*. **B 10:** *Violino 2* (Dublette). **B 11:** *Viola*. **B 12:** *Continuo*. Satz 2 zweizeilig notiert (mit Orientierungssystem). **B 13:** *Continuo* (Dublette). *Continuo* [= Organo]. Transponierte Stimme zweizeilig notiert (mit Orientierungssystem).

Zwei weitere Partiturabschriften gehen auf Quelle **A** zurück und für die Edition keine Bedeutung.

II. Zur Edition

Die *Stuttgarter Ausgabe* ist eine kritische Ausgabe, die die Berücksichtigung des aktuellen Standes und einen kritischen Vergleich der verschiedenen Handschriften gewonnen. Die Textredaktionsrichtlinien, wie sie für die Ausgaben unserer Zeit entwickelt wurden, sind in den Angaben und Satztitel werden verwendet. Die Einzelnoten sind in den Einzelsätzen nummeriert.

Die Edition des Herausgebers in den Notentext, die über die Anpassung an moderne Notationsgewohnheiten – z. B. die Verwendung heute ungebrauchlicher Schlüssel, Ergänzung von Warnungsakzidentien, moderne Orthografie beim Singtext – hinausgehen, werden in geeigneter Weise dokumentiert. Manche Entscheidungen, etwa die Ergänzung von im Original fehlenden dynamischen Bezeichnungen, Staccatopunkten oder Bögen aufgrund eindeutiger Analogien, die insgesamt sehr behutsam erfolgen, werden bereits im Notentext diakritisch (durch Kleinstich, Kursivdruck, Strichelung oder auch in Klammern) gekennzeichnet und bedürfen im Kritischen Bericht keiner gesonderten Erwähnung. In den Einzelanmerkungen werden alle

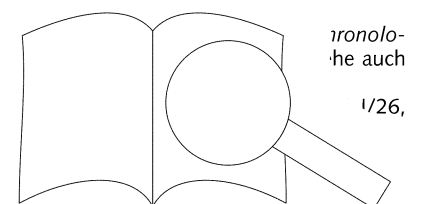
¹ NBA I/26, KB, S. 65f.

² Bettina Faulstich, *Die Musikaliensammlung der Familie von Voß. Ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte* (Kassel 1997), S. 166 (Catalogus musicus, 16).

³ Bezeichnung der anonymen *Leipziger Vokalisten* NBA IX/3.

⁴ Zu diesen Quellen s. NBA IX/3, KB S. 64f.

⁵ *Editionsrichtlinien Musikwissenschaftlicher Verlage* von Bernhard R. Appel und Rolf G. Henning, Kassel 2000 (= *Neue Musikwissenschaftliche Gesellschaft für Musikforschung*, Bd. 30).



Abweichungen der Edition von den Quellen sowie wesentliche Unterschiede zwischen den Quellen festgehalten.

III. Einzelanmerkungen

Maßgeblich für die vorliegende Edition ist Quelle **A**. Die Stimmen **B** zeigen, wie bereits unter I. erwähnt, keine Spuren einer autographen Revision und sind daher lediglich in zwei Punkten editionsrelevant: Für den Text und dessen Unterlegung im Schlusschoral (in **A** nur Textmarke) sowie wegen der in den Sätzen 3–5 abweichenden, offenbar auf eine frühere Version zurück gehenden Lesarten (siehe auch Vorwort), die im Folgenden mitgeteilt werden (dazu gehören auch Lesarten von **B**, bei denen nicht sicher ist, ob sie Kopierfehler sind oder aber der früheren Version entstammen). Darüber hinaus wird über **B** lediglich bei fragwürdigen Lesarten berichtet.

Die transponierte Continuo-Stimme **B 14** (für die im Chor-ton stehende Orgel) enthält nicht die sonst üblichen umfangsbedingten Oktavierungen (*C = Kontra-B*, Oktavierung nach oben) und ist ansonsten auffallend fehlerhaft kopiert (insbesondere zahlreiche Transpositionsversehen). Die eindeutigen Kopier- bzw. Transpositionsfehler, die nur in der Stimme **B 14** vorkommen, werden in den Einzelanmerkungen nicht erwähnt. Auch über eindeutige, singuläre Kopierfehler in einer der übrigen Dubletten (**B 8, 10, 13**) wird nicht berichtet.

Darüber hinaus werden auch eindeutige Schreibversehen in den übrigen Quellen nicht angeführt (Beispiel: Satz 1, T. 59, VI I: in **A** fehlt Augmentationspunkt der Viertel-pause).

Vorschlagsnoten sind in **A** meist mit Bogen an die Hauptnote gebunden (in **B** nur vereinzelt mit Bogen). **NA** setzt stets einen Bogen zur Hauptnote und übernimmt damit die mehrheitliche Lesart von **A**.

Abkürzungen:

A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, Bg = Bogen/Bögen, JSB = Johann Sebastian Bach, KB = Kritischer Bericht (Vorr./korr.atur/korrigiert, NA = die vorliegende Neuausgabe (Neuausgabe), Fl = Flauto traverso, Ob = Oboe (d'amore), T. = Takt, Tab. = Tabulaturbeischrift, Va = Violoncello
Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – St. (Stimme) – Quelle – Lesart/Bemerkung

1. Aria

Werktitel *Concerto* nur in **A** (mit *Do[mini]ca 22. post Tri-*...
den Stimmen mit *Tace*...
In **A** Besetzungsang *Hautbois, Violino 1, Violino 2*. Die Anga-
telblatt (heute *Hautbois d'Amour*. Für
Titel (siehe *Hautbois d'Amour*. Für
den gefr...
Die Ta...
ke)

ns...
nah...
"bri...
fuh...
die Sti...
die der...
gar keine...
kulationsbögen setzen, zeigen die beiden Exemplare der
Violine I einige Bögen, die fast stets in der jeweils zweiten Achtelgruppe
(4.–6. Taktachtel) auch als Bogen über drei Achtel deutbar sind.

Unsere Ausgabe richtet sich auch hier nach den präziseren (und autogra-phen) Angaben der Partitur **A**, die auch die musikalisch-rhetorisch nahe liegende Lesart darstellt (insbesondere Zweierbindung von Sekundschrit-ten als Seufzermotive). Wo nur in einer von zwei parallel geführten Stim-men Bögen gesetzt sind, ergänzt **NA** in der anderen Stimme, überträgt je-doch nicht auf Parallelstellen.

In **A** sind lediglich die folgenden Artikulationsbögen in ihrer Reichweite fraglich (auch als Bg über 3 Achtel deutbar): T. 13 VI II: zusätzlich zu dem Bg 4–5 kleiner Bg direkt über der 6. Taktachtel (= Bg 5–6?). – T. 21 VI II. – T. 30 VI II, 1. Bg. – T. 38 Ob, beide Bg.
In **B** sind nur folgende Artikulationsbögen vorhanden:
- Fl (**B 5**): T. 101 (nur zweiter Bg; 4–6?)
- Ob (**B 6**): T. 31 (beide Bg), T. 96 (beide Bg; 2. Bg 4–6?), T. 105 (beide Bg; 1. Bg 2–3 statt 1–2? 2. Bg 4–6?).
- VI I (**B 7–8**): T. 2 (**B 7**: 2. Bg 4–6?), T. 4, 2. Bg (4–6?), T. 5–6 (jeweils Bg 4–6 oder 4–5? – Bg in T. 6 nicht in **A**), T. 7 (1. Bg nur in **B 7**; 2. Bg 4–6?), T. 20 (nur **B 7**; 4–6?), T. 32, beide Bg (1–3 / 4–6?), T. 62 (nur **B 7**; 4–6?), T. 73 (4–6?), T. 85 (4–6? – Bg nicht in **A**; evtl. ist hier der Haltebg 3–4 „verrutscht“, da dieser in **B** fehlt), T. 88 (nur 1. Bg)
- VI II (**B 9–10**): keine Bg.

Weitere Einzelanmerkungen:

21	Bc	B 12–14 : statt Viertel <i>b</i> zu sion ante correcturam i
45	Ob 1	A, B 6 : <i>g</i> fehlt
82	Bc 4	B 12–14 : <i>g</i> statt <i>f</i>
89	VI II 4	B 9, 10 : <i>b</i> statt <i>a</i>
93	Fl 5	B 5 : <i>g</i> ² statt <i>f</i>
104	VI I 2	B 8 : mit <i>g</i>
112	T 3	B 3 : <i>c</i> ¹

2. Recitativo

Satzüberschrift in allen
Angabe und kein Tar...
Die nur in Takt 2

1	Bc	14: ... zu T. 2
5	T	... zeichnen nach „Wohin“
9		... er Notenkopf, vermutlich B

Aria

...
avers., in allen Stimmen außer Fl (= **B 5**)
... nur *Travers.* (wie zitiert im Kopftitel, und
...
Dacapo (T. 35ff.) nicht ausgeschrieben (T. 36–41
... der Schlussnote im Bc ist in **NA** an Fl angepasst.
... (**B 3, 5, 12–14**) zahlreiche Abweichungen gegenüber der
... wie unter I. erläutert) zeigen, dass dieser Satz (sowie die fol-
... ze 4 und 5) nicht von **A**, sondern von einer anderen Quelle ko-
... rden sind.

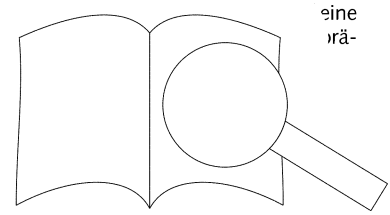
... Artikulationsbögen der Traversflöte sind, mit Ausnahme der Zweier-
bindungen (T. 3: 1.–2. und 3.–4. Note, etc.), sowohl in **A** als auch in **B 5**
sehr ungenau gesetzt. Insbesondere bei den Gruppen aus acht 32stel-
Noten stehen sie meist zentriert über etwa 3–5 der acht Noten. In unserer
Ausgabe werden diese Bögen stets als zur ganzen Notengruppe gehörend
wiedergegeben (Beispiele: T. 2, letzte 6 Noten; T. 3, erste 32stel-Gruppe;
etc.), außer bei Intervallen, die größer als eine Terz sind (T. 16, Bogen erst
ab 2. Note, etc.). Wir ergänzen lediglich Zweierbindungen, geben aber die
längeren Bögen nur dort wieder, wo sie in den Quellen stehen.

Folgende Artikulationsbögen finden sich nur in Quelle **A**:
Flauto traverso: T. 12, ZZ 3 und 4; T. 13; T. 16; T. 17, ZZ 2 und 4; T. 18, ZZ 1;
T. 19, ZZ 3; T. 20, ZZ 1; T. 21; T. 28–29; T. 30, 3.–4. Note; T. 33, ZZ 4; T. 34.
Tenore: T. 26, ZZ 1; T. 29, ZZ 3; T. 31–32.

Nur in **B** finden sich lediglich zwei Bögen: Flauto traverso, T. 17 Zweier-
bindungen zur 1. ZZ.

Abweichungen der Stimmen **B** andere, unbekannte Vorlage :

2	Fl 10	ohne
6	Bc 1	mit <i>b</i>
12	T	Text
13	T 3–5	<i>c</i> ²– <i>d</i> ¹ da <i>ül</i>
20	Fl	ZZ 3
20	T	Achte
21	Fl 12–13	<i>gis</i> ²– <i>gis</i> ¹ statt <i>fis</i> ²– <i>g</i> ² (S...)



22	T 5	a statt g (Schreibversehen?)
28	Fl	1. Note Achtel g^2 ; 11.–12. Note c^2-b^1 statt umgekehrt
29	Fl	1. ZZ Vorschlagsnote g^1 (Achtel), dann 2 Achtel fis^1-d^1
29	T	Achtel d^1 statt 2.–4. Note
33	T	die beiden letzten Achtel mit Vor-/Nachschlag; Vorschlag 16tel e^1 zu Achtel f^1 , Nachschlag Achtel g^1 zu Achtel fis^1
33	Bc	2. Takthälfte: Achtel D – zwei 16tel $d-e$ – Achtel d – Achtel D
34–35	Bc	Oktave tiefer (bis T. 35, 4. Note)

Weitere Anmerkungen:

13	Fl	A: undeutlicher Bg zur 3. ZZ, zentriert etwa zwischen den Achteln a^1-b^1 , daher in NA als Bg über die Gruppe von vier 16teln gedeutet Text: In den Quellen kein Satzzeichen nach <i>dich</i>
14	T	A: \flat vor 1. Note fehlt (in B 12–14 vorhanden)
28	Bc	A, B: kein Auflösungszeichen; vgl. T. 17
33	Fl 7	A, B: kein Auflösungszeichen; vgl. T. 17
35	T	Text: In den Quellen kein Satzzeichen nach <i>dich</i>

4. Recitativo

In **A** ohne Satzüberschrift, in **B** meist *Rec.* oder *Recit.*; in **B 12** *Recit col accomp.*; in **B 13** *Recit seq.* In **A** keine Besetzungsangaben.

Abweichungen der Stimmen **B** von der Partitur **A**, die vermutlich auf eine andere, unbekannte Vorlage zurückgehen und eine ältere Lesart repräsentieren (Anmerkungen zu VI I, II und Bc betreffen jeweils auch die Dubletten):

3	T 1	d^1 statt c^1
6	VI I	ohne Vorschlagsnote
7	T	Text und <i>Erlösen</i> statt <i>sein Erlösen</i>
8	VI II 2–3	Viertel – Halbe statt umgekehrt
12	Va	2. Takthälfte: 2 Viertel g^1-es^1 statt Halbe g^1
12	T	letzte 2 Noten c^1-b statt d^1-c^1
13	Bc 1	D statt Es (ohne Haltebogen von T. 12)

Weitere Anmerkungen:

5	T/Bc	Satzzeichen nach <i>gehen</i> in B 3 Semikolon, in A undeutlich: Satzzeichen „Punkt“ und darunter Bezifferung 7 zum Bc? (oder sehr großes Semikolon)
14		Fermate in A nur bei VI I und II, in B nur bei I und Va (= B 9–11)

5. Choral

Satztitel *Choral* in **A** sowie in **B 8** und **B 10**; ohne Titel in **B 13**, *Chorale* in den übrigen Stimmen. Vollständiger *Chr 4*, in **A** nur Textmarke *Bin ich gleich von*. In **A** keine Besetzungsangaben.

Abweichungen der Stimmen **B** von der Partitur **A**, die vermutlich auf eine andere, unbekannte Vorlage zurückgehen und eine ältere Lesart repräsentieren (Anmerkungen zu VI I, II und Bc betreffen jeweils auch die Dubletten):

1/5	B, Bc 1–2	Viertelnote L mit Bg
15	T, Va 3–4	2 Viertel
16	S + Instr	2. Takt
16	Bc	2. Takt z statt z (keine z)

Weitere Anmerkungen:

1/5	A, T	i statt <i>uns</i>
4/8	SATB	Text z statt z ; in den Quellen ohne Satzzeichen
4/8		Text z statt z (keine z)
10		Text z statt z (keine z)
1		Text z statt z (keine z)

