
Anonymus · Ältere Zuschreibung: Johann Sebastian

BACH

Gedenke, Herr, wie es uns gehet

BWV 217

Kantate zum ersten Sonntag nach Epiphania
für Soli (SATB), Chor (SATB)
Querflöte, 2 Violinen, Viola und Basso continuo
herausgegeben von Ulrich Leisinger

Consider, Lord, how harsh our path is
Cantata for the first sunday after Epiphany
for soli (SATB), choir (SATB)
flute, 2 violins, viola and basso continuo
edited by Ulrich Leisinger · English version by Robert Scandrett

In Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekt
Bach-Repertorium an der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig

Stuttgarter Bach-Ausgaben

Partitur / Full score



Carus 35.005

Inhalt

Vorwort	3
Text	8
Facsimilia	9
1. Coro	10
Gedenke, Herr, wie es uns gehet <i>Consider, Lord, how harsh our path is</i>	
2. Recitativo (Soprano)	19
Ach, Jesus ist verloren <i>Ah, forsaken then by Jesus</i>	
3. Aria alla Pastorale (Alto)	21
Saget mir, beliebte Felder <i>Tell me, then, beloved meadow</i>	
4. Recitativo (Basso, Tenore)	28
Sei, kummervolles Herz, getrost <i>Oh burdened heart, be comforted</i>	
5. Tutti	30
Ändert euch, ihr Klagelieder <i>Cast aside this sad lamenting</i>	
Kritischer Bericht	38

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (CV 35.005), Klavierauszug (CV 35.005/03),
Chorpartitur (CV 35.005/05), Violino I (CV 35.005/11),
Violino II (CV 35.005/12), Viola (CV 35.005/13),
Basso continuo (CV 35.005/14), Flauto traverso
(CV 35.005/21), Organo (CV 35.005/49).

Vorwort

Unter den Johann Sebastian Bach zu Unrecht zugeschriebenen Vokalkompositionen nimmt die Kantate *Gedenke, Herr, wie es uns gehet* BWV 217 eine Sonderstellung ein. Denn in ihrer Tonsprache nähert sie sich dem unverwechselbaren Stil des Thomaskantors. Dies gilt vor allem für die Chorsätze und die Rezitative. Aber das sonst bei Werken zweifelhafter Echtheit beliebte Argument, es könne ein Jugendwerk des Meisters sein, wird durch den stilistischen Befund nicht gestützt. Die Arie „Saget mir, beliebte Felder“, die den Mittelpunkt der fünfsätzigen Kantate bildet, wirkt nämlich ausgesprochen modern und kann schwerlich vor Beginn der 1740er Jahre entstanden sein, zu einem Zeitpunkt also, da Bach die Neukomposition von Kantaten bereits weitgehend eingestellt hatte. In den erhaltenen Quellen, von denen nur eine in das 18. Jahrhundert zurückreicht, finden sich gewisse satztechnische Fehler, die mit Bachs reifem Stil keinesfalls in Einklang zu bringen sind. Der Schluß liegt nahe, daß es sich nicht um eine genuine Kantate des Leipziger Thomaskantors handelt, sondern um ein ambitioniertes Stück eines seiner Schüler.

Textgrundlage der fünfsätzigen Kantate ist eine Dichtung eines gleichfalls nicht namentlich bekannten Verfassers, der in den Sätzen zwei bis fünf auf die Evangelienlesung zum 1. Sonntag nach Epiphania (Luk. 2, 41–52) eingeht. Wie in anderen Kantatentexten der Zeit – zu denken wäre etwa an Johann Sebastian Bachs Kantate *Mein liebster Jesu ist verloren* BWV 154 – wird der biblische Bericht über den zwölfjährigen Jesus im Tempel symbolisch verstanden. Nicht die Eltern haben Jesus verloren, sondern der sündenverhaftete Mensch, der sich in falschen Sicherheiten wiegt und den Lastern keinen Widerstand leistet. Diese Interpretation wird durch den Eingangschor, der Verse aus den Klagegeden des Jeremias aufnimmt,¹ eindrucksvoll vorbereitet. Der Komponist orientierte sich dabei unverkennbar an der Choralphantasie „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ aus Bachs *Matthäus-Passion*. Hier wie dort wird der Chorsatz in einen selbständigen, von Seufzer-Figuren geprägten Streichersatz eingefügt. Allerdings zeigen sich auch deutliche Unterschiede in der Disposition der Sätze: Dem Kantatensatz liegt kein Choral zugrunde, der Einheit für das Ganze stiften könnte. Vielmehr ließ sich der mutmaßlich junge Komponist verleiten, jeden einzelnen Bibeltvers nach Motetten-Art mit eigener thematischer Substanz zu versehen. Das anschließende, hochdramatische Rezitativ „Ach, Jesus ist verloren“ wird vom Sopran vorgetragen und drückt die Verzweiflung der Seele aus, die sich des Verlusts Jesu bewußt geworden ist. Sie bittet die Töchter Zion bei ihrer Suche um Hilfe – ein Motiv, das uns aus dem Eingangschor der *Matthäus-Passion* wohlvertraut ist. Die Arie „Saget mir, beliebte Felder“ ist mit „alla Pastorale“ überschrieben. Der Schäfer-Ton wird durch eine schlichte Melodiebildung, die Verwendung einer Soloflöte und die Tonart F-Dur vermittelt. Johann Theodor Mosewius wies auf den Satz nachdrücklich hin, als er 1844 mit einer Aufsatzfolge in der angesehenen *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* die erste größere Studie zu Bachs Kirchenkantaten vorlegte.² Die Arie galt ihm als Musterbeispiel dafür, daß Bach bei Bedarf auch im modernen Geschmack schreiben konnte.³ Dennoch läßt sich der stilistische Abstand dieses

Satzes zu den Leipziger Kirchenkantaten des Thomaskantors selbst dann nicht überbrücken, wenn man mit Mosewius annehmen wollte, das Werk sei eine Auftragskomposition für einen auswärtigen Besteller gewesen.⁴ Im Rezitativ „Sei, kummervolles Herz, getrost“, das auf die Arie folgt, schöpft die Seele aus den Glaubenslehren Mut. Der Schlußchor gibt – im Vertrauen auf die Erfüllung biblischer Verheißungen – der Kantate schließlich einen versöhnlichen Abschluß: Die Trauer wird in Freude verwandelt werden, wenn die Seele ihren Jesus von ganzem Herzen sucht. Für die Gestaltung dieses Satzes stand offenbar noch einmal Bachs *Matthäus-Passion*, diesmal ihr Schlußsatz, Pate.

Die einzige erhaltene Quelle des 18. Jahrhunderts stammt aus der Musikaliensammlung der Prinzessin Anna Amalia von Preußen und geht auf das Handschriftenangebot von Bernhard Christoph Breitkopf zurück, wo sie seit 1761 nachweisbar ist.⁵ Die Abschrift gibt über den wahren Autor keinen Aufschluß; auch ist die Vorlage, nach der sie kopiert wurde, verschollen. Die Frage nach der Urhebererschaft kann daher nicht mit Gewißheit beantwortet werden. In Betracht käme möglicherweise in erster Linie Bachs Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol (1720–1759), der 1744 bis 1748 in Leipzig studiert hatte und später das Organistenamt an der Wenzelskirche in Naumburg erhielt. Die wenigen überlieferten Kirchenkompositionen Altnickols weisen ähnliche stilistische Merkmale wie die vorliegende Kantate auf;⁶ daß er Bachs *Matthäus-Passion* gut gekannt hat, ist durch eine eigenhändige Abschrift belegt.⁷ Ein Teil seines Nachlasses gelangte bald nach 1759 an

¹ Klagelieder 5, 1 und 5, 15–16.

² J. T. Mosewius, „Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten“, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 46, 1844, Sp. 397–400, mit einem Klavierauszug der ersten 32 Takte der Arie in der durch Franz Hauser überlieferten Fassung (siehe den Kritischen Bericht).

³ Philipp Spitta wies wohl als erster auf die Nähe des Werkes zur *Matthäus-Passion* hin (*Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, Leipzig 1880, S. 793f.) und machte aufgrund des auffälligen Verzichts auf kontrapunktische Gestaltung starke Vorbehalte gegen die Echtheit der Kantate geltend.

⁴ Mosewius' Mutmaßung, die Kantate sei möglicherweise „wenn auch nicht für Dresden, doch für die Dresdner“ geschrieben (a.a.O., Sp. 399), ist unbegründet.

⁵ Heute in Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Am.B. 44.3*. Zum Katalog Breitkopf von 1761 siehe den Kritischen Bericht.

⁶ Vgl. etwa das „Laudamus te“ seiner *Missa d-Moll* (Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität. Signatur: *Ec 7.1*). Vgl. dazu Hermann Max, „Verwandtes im Werk Bachs, seiner Schüler und Söhne“, in: *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld – Perspektiven und Probleme*. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg, 28.–30. Mai 1986, hrsg. von Christoph Wolff, Kassel usw. 1988, S. 117–147, vor allem S. 125.

⁷ Peter Wollny, „Eine apokryphe Bachsche Passionsmusik in der Handschrift Johann Christoph Altnickols“, in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 29. und 30. März 1994*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 1), S. 55–70. Altnickols Abschrift der *Matthäus-Passion* (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Am.B. 6/7*) ist nach Wollnys Erkenntnissen über Altnickols Schriftentwicklung allerdings nicht vor 1755 anzusetzen.

Bernhard Christoph Breitkopf in Leipzig.⁸ Darunter könnte sich die möglicherweise anonym belassene Kantate befinden haben, die dann nach flüchtiger Prüfung als Werk Johann Sebastian Bachs gegolten haben mag.

Eine erste kritische Ausgabe der Kantate hat Alfred Dörffel 1892 im Band 41 der Ausgabe der Bachgesellschaft vorgelegt, der als Ergänzungsband mit den Kantaten BWV 217 bis 220 auch vier Stücke aufnahm, „die als Sebastian'sche Compositionen handschriftlich überliefert worden, doch als ächt nicht sicher verbürgt sind“.⁹ Als Grundlage dieser Ausgabe diente eine Abschrift Franz Hausers nach der Quelle der Amalienbibliothek, die allerdings erhebliche Textmängel aufweist.¹⁰ Dörffel hat weiterhin die Artikulation durchweg vereinheitlicht und tatsächliche oder vermeintliche Kopier- und Satzfehler emendiert.

Die Neuausgabe geht unmittelbar auf die älteste erhaltene Quelle zurück; auf wesentliche Abweichungen vom Notentext der Ausgabe der Bachgesellschaft wird im Kritischen Bericht hingewiesen. Die von Dörffel beanstandeten Quintparallelen lassen sich nur mit erheblichen Eingriffen in den Kompositionsverlauf beheben, so daß auf sie nur im Kritischen Bericht hingewiesen wird. Dort werden auch die Konjekturen der Alten Bach-Ausgabe dokumentiert.

Auch wenn heute niemand mehr die Kantate *Gedenke, Herr, wie es uns gehet* als ein Werk Johann Sebastian Bachs beanspruchen wird, kommt ihr doch eine besondere Bedeutung zu: Sie ist allem Anschein nach eines der wenigen erhaltenen Zeugnisse für Bachs Wirken als Kompositionslehrer.

Leipzig, im Mai 1998

Ulrich Leisinger

⁸ Eine Kantate Altnickols zum 1. Sonntag nach Epiphania ist – leider ohne Angabe des Textinzipits – 1796 im Nachlaß von G. G. Petri in Görlitz nachgewiesen. Vgl. Max Gondolatsch, „Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764–95, und sein musikalischer Nachlaß“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3, 1920/21, S. 180.

⁹ Vorwort. Die Kantate nimmt die Seiten 207–222 ein, der Kritische Bericht findet sich auf den Seiten XIX–XXXII.

¹⁰ Heute in Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: *Mus. ms. Bach P 1052*.

Foreword

Among the vocal compositions incorrectly attributed to Johann Sebastian Bach, the cantata *Gedenke, Herr, wie es uns gehet*, BWV 217, has a place of its own, because its tonal language approaches the unmistakable style of the Thomaskantor. This applies especially to its choral movements and recitatives. However, the argument often put forward in connection with a composition of doubtful authenticity, that it may be an early work of the master, is not supported in this case by stylistic examination. The aria "Saget mir, beliebte Felder," which stands at the centre of this five-movement cantata, is distinctly "modern," and can scarcely have been written before the beginning of the 1740s, by which time Bach had largely given up the composition of new cantatas. In the surviving sources, only one of which dates back to the 18th century, there are certain compositional errors which cannot possibly be reconciled to Bach's mature style. The implication is that this is not a genuine cantata by the Leipzig Thomaskantor, but an ambitious piece by one of his pupils.

The libretto of this five-movement cantata is by a poet whose identity is also unknown, and who based movements numbers 2–5 on the Gospel for the 1st Sunday after Epiphany (Luke 2, 41–52). As in other cantata texts of that time – for example, Johann Sebastian Bach's cantata *Mein liebster Jesu ist verloren*, BWV 154 – the biblical account of the 12-year-old Jesus in the Temple is understood in a symbolic sense. It is not his parents who have lost Jesus, but sinful man, who enjoys a false sense of security and does not stand up to evil. The ground for this interpretation is prepared impressively in the opening chorus, which is based on passages from the Lamentations of Jeremiah.¹ Here the composer was unmistakably influenced by the choral fantasy "O Mensch, bewein dein Sünde groß" from Bach's *St. Matthew Passion*. Here, as there, the music is surrounded by string writing which features "sighing" figures. There are, however, clear differences in the construction of these movements: the one in the cantata is not based on a chorale melody which could provide a sense of unity to the whole. Here the ambitious young composer was misled into setting every individual biblical verse in motet style with its own thematic material. The highly dramatic recitative which follows, "Ach, Jesus ist verloren," is sung by the soprano and expresses the despair of the soul which is conscious of the loss of Jesus. The soul begs the daughters of Zion to help in its search – an idea which is well known to us from the opening chorus of the *St. Matthew Passion*. The aria "Saget mir, beliebte Felder" is headed "alla Pastorale." The suggestion of shepherds' music is created by a simply-flowing melody, the use of a solo flute, and the key of F major. Johann Theodor Mosewius singled this movement out in a series of essays which he wrote for the influential *Allgemeine Musikalische Zeitung* in 1844, the first major study of Bach's church cantatas.² He considered this aria as providing proof that when required to do so Bach was capable of writing in the then modern manner.³ In fact, however, the stylistic gulf between this movement and the Leipzig church cantatas by the Thomaskantor cannot be bridged even if one accepts the suggestion of Mosewius that this work was commis-

sioned by someone living away from Leipzig.⁴ In the recitative "Sei, kummervolles Herz, getrost," which follows the aria, the soul gains courage from the teaching of faith. The concluding chorus – trusting in the fulfilment of biblical promises – finally ends the cantata on a note of consolation: sadness is transformed into joy when the soul seeks Jesus wholeheartedly. Once again Bach's *St. Matthew Passion*, in this case its final chorus, evidently provided the inspiration for this movement.

The only surviving 18th-century source for this work was formerly in the music collection of Princess Anna Amalia of Prussia; it was one of the manuscript scores which had been offered for sale by Bernhard Christoph Breitkopf, an offer which can be traced back to 1761.⁵ That manuscript provides no information concerning the actual identity of the composer, and the original from which it was copied has disappeared. Therefore, the question of the work's authorship cannot be answered with certainty. The man who was, perhaps, most likely to have been its composer was Bach's son-in-law, Johann Christoph Altnickol (1720–1759), who had studied in Leipzig from 1744 until 1748, and who later became organist of the Wenzelskirche in Naumburg. The few church compositions of Altnickol which have survived display stylistic characteristics similar to those of the present cantata;⁶ the fact that he had a thorough knowledge of the Bach's *St. Matthew Passion* is proved by the existence of a copy of it in his handwriting.⁷ Some of the music which he left at his death passed into the possession of Bernhard Christoph Breitkopf in Leipzig soon after 1759,⁸ and this music may have included the

¹ Lamentations 5, 1 and 5, 15–16.

² J. T. Mosewius, "Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten", *Allgemeine Musikalische Zeitung* 46, 1844, cols. 397–400, with a piano reduction of the first 32 bars of the aria as copied by Franz Hauser (see the Critical Report).

³ Philipp Spitta was probably the first writer to draw attention to the relationship between this work and the *St. Matthew Passion* (Johann Sebastian Bach, vol. 2, Leipzig, 1880, p. 793f.). On account of its striking lack of contrapuntal writing he expressed grave doubts concerning the authenticity of this cantata.

⁴ Mosewius's belief that the cantata may have been written "if not for Dresden, then for Dresden people" (op. cit., col. 399) is unfounded.

⁵ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, shelf no. Am.B. 44.3. Regarding Breitkopf's 1761 catalogue see the Critical Report.

⁶ See, for example, the "Laudamus te" of his *Mass in D minor* (Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität, shelf no. Ec 7.1). See in this connection Hermann Max, "Verwandtes im Werk Bachs, seiner Schüler und Söhne," in: *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld – Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg, 28.–30. Mai 1986*, ed. by Christoph Wolff, Kassel, etc. 1988, p. 117–147, especially p. 125.

⁷ Peter Wollny, "Eine apokryphe Bachsche Passionsmusik in der Handschrift Johann Christoph Altnickols," in: *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 29. und 30. März 1994*, ed. by Hans-Joachim Schulze (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 1), p. 55–70. According to Wollny's study of the development of Altnickol's handwriting, his copy of the *St. Matthew Passion* (Staatsbibliothek zu Berlin, shelf no. Am.B. 6/7) cannot have been made before 1755.

⁸ A cantata by Altnickol for the 1st Sunday after Epiphany was mentioned in 1796 – unfortunately without quoting the opening line of the text – as having been among the music left at his death by G. G. Petri in Görlitz. See Max Gondolatsch, "Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764–95, und sein musikalischer Nachlaß," *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3, 1920/21, p. 180.

present cantata. It is possible that in the absence of a composer's name on the score this work was accepted, following a cursory examination, as a composition by Johann Sebastian Bach.

The first critical publication of this cantata was edited by Alfred Dörffel in 1892 as part of volume 41 of the Bachgesellschaft Complete Edition. That supplementary volume included the Cantatas BWV 217–220, four works “which have survived in manuscript copies as works by Johann Sebastian Bach, but whose authenticity is uncertain.”⁹ That edition was based on a copy made by Franz Hauser of the score in Princess Anna Amalia's collection, although it contains serious textual errors.¹⁰ Dörffel made many alterations to unify the articulation in corresponding parts and he amended actual or supposed copying errors.

The present edition goes back to the earliest surviving score; important deviations from the musical text as published in the Bachgesellschaft edition are referred to in the Critical Report. The consecutive fifths to which Dörffel objected could be removed only by making major changes to the composition, so they have merely been mentioned in the Critical Report. There, too, the conjectural alterations which were made in the Bachgesellschaft edition have been documented.

Even though no one now accepts the cantata *Gedenke, Herr, wie es uns gehet* as a work of Johann Sebastian Bach, it still has a special significance: everything points to the likelihood that this is one of the few surviving testaments to Bach's work as a teacher of composition.

Leipzig, May 1998
Translation: John Coombs

Ulrich Leisinger

Avant-propos

La cantate *Gedenke, Herr, wie es uns gehet* BWV 217 occupe une place particulière dans les œuvres vocales attribuées à tort à Johann Sebastian Bach. En effet, elle se rapproche par son langage musical du style original propre au cantor de Saint-Thomas. Ceci est particulièrement valable pour les mouvements pour chœurs et les récitatifs. On ne peut cependant avancer ici l'argument utilisé en premier lieu pour les œuvres à l'authenticité douteuse et voir en cette cantate une œuvre de jeunesse, car l'analyse stylistique contredit cette hypothèse. L'aria « Saget mir, beliebte Felder » qui constitue la partie centrale de cette cantate en cinq mouvements a, en effet, une résonance particulièrement moderne et ne peut donc avoir été écrit avant le début des années 1740, c'est-à-dire à une époque où Bach a déjà largement renoncé à la composition de nouvelles cantates. D'autre part, dans les sources qui nous sont parvenues, et dont une seule remonte au dix-huitième siècle, on constate certaines erreurs de technique de composition qui sont absolument inconciliables avec la maturité stylistique de Bach. Il est donc facile de voir en cette œuvre, non pas une cantate due à la plume du cantor de Saint-Thomas de Leipzig, mais une pièce ambitieuse d'un de ses élèves.

Le texte utilisé pour cette cantate en cinq mouvements est dû à un poète également inconnu qui s'est inspiré pour les quatre derniers mouvements de la lecture de l'Évangile du premier dimanche après l'Épiphanie (saint Luc 2, 41–52). Comme dans d'autres textes de l'époque, par exemple, celui de la cantate BWV 154 de Johann Sebastian Bach *Mein liebster Jesu ist verloren*, le récit biblique concernant la visite de Jésus au Temple lorsqu'il a douze ans est compris symboliquement. Ce ne sont pas les parents qui ont perdu Jésus, mais l'homme prisonnier de ses péchés, se berçant de fausses sécurités et n'offrant pas de résistance aux vices. Cette interprétation est préparée de façon très convaincante par le chœur initial basé sur des versets empruntés aux Lamentations du Prophète Jérémie.¹ Le compositeur s'inspire alors de façon évidente de la Fantaisie-choral « O Mensch, bewein dein Sünde groß » de la *Passion selon saint Mathieu* de Bach. Dans les deux ouvrages, la partie confiée au chœur est insérée dans une partie écrite indépendamment pour les cordes et marquée par des figures imitant des gémissements. Cependant, la disposition des mouvements laisse percevoir de fortes différences. La cantate ne repose sur aucun choral qui pourrait donner une unité à l'ensemble. Au contraire, le compositeur, vraisemblablement jeune, se laisse séduire par la tentation de revêtir, comme dans le cas d'un motet, chaque verset biblique d'une substance thématique propre. Le récitatif suivant « Ach ! Jesu ist verloren », fortement dramatique, est confié au Soprano et exprime les doutes de l'âme qui vient de prendre conscience de la perte éprouvée. Elle prie les filles de Sion de l'aider dans sa recherche, un motif qui nous est fort familier grâce au chœur inaugural de la *Passion selon saint Mathieu*.

⁹ Foreword. The cantata occupies pages 207–222; the Critical Report is on pages XIX–XXXII.

¹⁰ Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, shelf no. *Mus. ms. Bach P 1052*.

¹ Lamentations 5, 1 et 5, 15–16.

L'aria « Saget mir, beliebte Felder » est noté « alla Pastorale ». Le style pastoral est réalisé par le moyen d'une écriture mélodique simple, d'un solo de flûte et de l'utilisation de la tonalité de fa majeur. Johann Theodor Mosewius se réfère avec insistance à ce morceau lorsqu'il publie en 1844 dans la renommée *Allgemeine Musikalische Zeitung* une série d'essais constituant la première étude majeure consacrée aux cantates d'église de Bach.² L'aria livrait pour lui de façon exemplaire la preuve que Bach pouvait écrire au besoin en suivant un goût moderne.³ Cependant, la distance séparant le style de ce passage des cantates d'église écrites à Leipzig par le cantor de Saint-Thomas ne se laisse pas combler par l'hypothèse de Mosewius qui voit en cette œuvre une composition de commande réalisée pour quelqu'un n'habitant pas Leipzig.⁴ Dans le récitatif « Sei, kummervolles Herz, getrost » qui suit l'aria, l'âme reprend courage grâce aux dogmes. Le chœur final donne, en faisant confiance à la réalisation des promesses bibliques, une conclusion de réconciliation à la cantate : Le deuil se transforme en joie lorsque l'âme recherche Jésus de toutes ses forces. La *Passion selon saint Mathieu* semble avoir ici aussi servi de modèle.

La seule source datant du dix-huitième siècle qui nous soit parvenue provient de la collection musicale de la princesse Anna Amalia de Prusse et remonte à un catalogue de manuscrits de Bernhard Christoph Breitkopf où elle est attestée depuis 1761.⁵ La copie ne donne aucun éclaircissement sur le véritable auteur et le texte sur lequel se base cette copie a disparu. Le problème concernant l'auteur ne peut donc être résolu avec certitude. On pourrait penser en premier lieu au genre de Bach, Johann Christoph Altnickol (1720–1759), qui a étudié à Leipzig de 1744 à 1748 et obtint ensuite le poste d'organiste à l'église Saint-Wenceslas de Naumburg. Les quelques rares œuvres de musique sacrée d'Altnickol qui nous soient connues font preuve d'analogies stylistiques avec la présente cantate.⁶ On sait également qu'il connaissait bien la *Passion selon saint Matthieu* puisqu'il existe une copie de sa main.⁷ Une partie de la succession d'Altnickol est parvenue à Bernhard Christoph Breitkopf à Leipzig peu après 1759.⁸ La cantate laissée vraisemblablement sans nom d'auteur aurait pu s'y trouver et passer, après un examen superficiel, pour une œuvre de Johann Sebastian Bach.

Alfred Dörffel a réalisé en 1892 une première édition critique de la cantate dans le volume 41 de l'Édition de la Bachgesellschaft, supplément contenant avec les cantates BWV 217 à 220 également quatre œuvres « qui sont parvenues en manuscrit et comme étant des compositions de Sebastian, mais dont l'authenticité ne peut être complètement garantie ».⁹ L'édition a utilisé comme document de base une copie de la source de la Bibliothèque Amalienne due à Franz Hauser faisant preuve de grosses lacunes.¹⁰ Dörffel a uniformisé l'articulation et corrigé les fautes de copie et de composition réelles ou supposées.

La nouvelle édition se base directement sur la plus ancienne source conservée. L'apparat critique signale les différences fondamentales avec le texte de l'édition de la Bachgesellschaft. Les quintes parallèles critiquées par Dörffel ne peuvent être résolues que par des interventions importan-

tes dans le cours de la composition si bien qu'elles ne sont que signalées dans l'apparat critique. Les conjectures de l'Ancienne Édition Bach sont aussi documentées à cet endroit.

Même si, aujourd'hui, la cantate *Gedenke, Herr, wie es uns gehet* n'est plus considérée comme une œuvre de Johann Sebastian Bach, elle revêt toujours une importance particulière en étant de toute apparence un des rares témoignages de l'activité de Bach comme professeur de composition à nous être parvenu.

Leipzig, mai 1998

Ulrich Leisinger

Traduction : Jean Paul Ménière

² J. T. Mosewius, « Johann Sebastian Bach in seinen Kirchenkantaten », *Allgemeine Musikalische Zeitung* 46, 1844, col. 397–400, avec une réduction pour piano des 32 premières mesures de l'aria dans une version qui nous est parvenue par Franz Hauser (voir apparat critique).

³ Philipp Spitta est le premier à rapprocher l'ouvrage de la *Passion selon saint Matthieu* (Johann Sebastian Bach, vol. 2, Leipzig 1880, pp. 793 et suiv.) et émet de fortes réserves quant à l'authenticité de la cantate en raison du refus particulièrement frappant d'une écriture contrapuntique.

⁴ La supposition de Mosewius qui pense que cette cantate a été écrite, sinon pour Dresde, du moins pour les gens de Dresde (op. cit., col. 399) est non fondée.

⁵ Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, signature : Am.B. 44.3. En ce qui concerne le catalogue Breitkopf, voir l'apparat critique.

⁶ Cf., par ex., le « Laudamus te » de sa *Messe en ré mineur* (Bonn, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität. Signature : Ec 7.1.). Cf. à ce propos Hermann Max, « Verwandtes im Werk Bachs, seiner Schüler und Söhne », dans : *Johann Sebastian Bachs Spätwerk und dessen Umfeld – Perspektiven und Probleme. Bericht über das wissenschaftliche Symposium anlässlich des 61. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Duisburg, 28–30 mai 1986*, éd. par Christoph Wolff, Cassel, etc. 1988, pp. 117–147, surtout p. 125.

⁷ Peter Wollny, « Eine apokryphe Bachsche Passionsmusik in der Handschrift Johann Christoph Altnickols », dans : *Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 29 et 30 mars 1994*, éd. par Hans-Joachim Schulze (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 1, pp. 55–70. La copie de la *Passion selon saint Matthieu* d'Altnickol (Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz. Signature : Am.B. 6/7) ne peut, d'après les recherches de Wollny sur l'évolution de l'écriture d'Altnickol, remonter avant 1755.

⁸ Une cantate d'Altnickol écrite pour le premier dimanche de l'Épiphanie, malheureusement sans indication de l'incipit du texte est mentionnée dans la succession de G. G. Petri à Görlitz en 1796. Cf. Max Gondolatsch, « Georg Gottfried Petri, Kantor in Görlitz 1764–95, und sein musikalischer Nachlaß », *Zeitschrift zur Musikwissenschaft* 3, 1920/21, p. 180.

⁹ Avant-propos. La cantate se trouve aux pages 207 à 222, l'apparat critique aux pages XIX à XXII.

¹⁰ Staatsbibliothek zu Berlin, signature : Mus. ms. Bach P 1052.

Text

1. Gedenke, Herr, wie es uns gehet,
schaue und siehe unsre Schmach!
Unsre Freude hat ein Ende,
unser Reihn ist in Wehklagen verkehret,
die Krone unsers Hauptes ist abgefallen,
o weh, daß wir so gesündigt haben!
2. Ach, Jesu ist verloren!
Ich bin lebendig tot,
denn der Verlust sagt meinen Ohren
noch mehr als eine Todesnot.
Soll ich ohne Jesum sein,
o schreckensvolle Pein!
Ihr Töchter Zions,
könnt ihr Nachricht geben,
wo ist mein Heil und Leben?
Ach, welche Sicherheit hat mich dahin geführt!
Ich habe nicht, wie mir gebührt,
den Heiland festgehalten,
ich ließ die Laster in mir walten.
O wehe mir! bei meinen Sünden,
wo werd ich Jesum wiederfinden?
3. Saget mir, beliebte Felder
und ihr angenehmen Wälder,
sagt, wo treff ich Jesum an?
Meines Herzens Kron und Lust
ist mir leider unbewußt.
Sagt, wo ich ihn finden kann?
4. Sei, kummervolles Herz, getrost,
dein Heil läßt bei den Jammerkla-
gen dich nicht verzagen;
sein Wort zeigt mit bewährten Gründen,
wie und an welchem Ort
dein Jesus sei zu finden.
Da sagen dir die Himmelslehren:
Du sollst durch Buß und Glauben wiederkehren,
so werde Gott sich gleichfalls zu dir nahn.
Wohlan! Es wird zu meinem Trost geschehen,
daß ich mein Heil bald werde wiedersehen.
5. Ändert euch, ihr Klagelieder,
Jesus, meine Lust, kommt wieder,
weil mein Herz ihn sehnlich sucht.
Seid ihr Sünden, seid verflucht,
ihr sollt mich nicht weiter trennen,
mich von Jesu scheiden können.
- Consider, Lord, how harsh our path is.
Look, Lord, behold now our disgrace,
for our joy is wrested from us, is ended,
and our path is paved with sorrowful lamenting.
The crown which graced our forehead to earth is fallen.
Oh weep, oh mourn, that so grievous are our
transgressions!
- Ah, forsaken then by Jesus!
Thou living, I am dead.
From this great loss, my ears now tell me,
beware, great danger does await me.
Should I with Jesus never be,
o monstrous, shocking pain!
Oh Zion's daughters,
can you then not comfort me,
where will I find salvation?
Ah, where is hope to guide me, help me on this way!
I nothing bring to make a claim,
that Jesus should me welcome.
The sins that bind me, I gladly would abandon.
Oh heavy woe! that in my sinning,
where can I Jesus find?
- Tell me, then, beloved meadow,
Tell me, pleasant, gracious woodland,
Tell, where will I Jesus find?
He my spirit's joy and crown
to me sadly, sadly is unknown.
Tell, me, where will I Jesus find?
- Oh burdened heart, be comforted
Your trust, though still lamenting
bids you not to grow despondent.
God's word, a true and firm foundation
points to that holy place
where Jesus grants salvation.
There hear and know what Heav'n would teach you:
You shall through faith and penitence at last find solace.
So truly God will henceforth draw you near.
Take heart! through my strong grace ordaining
my healing love again you shall be knowing.
- Cast aside this sad lamenting
Jesus all my hopes consenting
Now my heartfelt longing fills.
Sin and cursing, then begone.
You no longer shall me sever
From my Jesus, mine forever.

Translation: Robert Scandrett
© 1999 by Carus-Verlag, Stuttgart

Cantata
 Gedenke Herr
 Flauto Solo
 2 Violini
 Viola
 Soprano, Alto
 Tenor Baritone
 Continuo
 del Sig. J. S. Bach

Aria alla Pastorale

Flauto Solo
 Violini
 Viola
 Alto
 Tenor
 Continuo
 Pagel mir die Liebe

Titelseite und Beginn des dritten Satzes in der Hauptquelle der Kantate *Gedenke, Herr, wie es uns gehet* BWV 217, einer zeitgenössischen Abschrift. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur Am.B. 44.3.

Die Notenseite zeigt deutlich den uneinheitlichen Gebrauch der Bögen, teils regulär, teils wellenförmig. Breitkopf ließ die Verkaufsabschrift möglicherweise außerhalb Leipzigs (vielleicht in Dresden) durch professionelle Schreiber anfertigen und versah sie dann erst mit einem Titelblatt. Dies könnte erklären, warum das in Mitteldeutschland unübliche Querformat verwendet wurde und warum Notentext und Titelblatt von verschiedenen Schreibern stammen.

Gedenke, Herr, wie es uns gehet

BWV 217

1. Coro

Adagio

Johann Sebastian Bach zugeschrieben

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo



3



Ge - den - ke, Herr,
Con - sid - er, Lord,

Ge - den - ke, Herr,
Con - sid - er, Lord,



Aufführungsdauer / Duration: ca. 14 min.

© 1999 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 35.005

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

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Herausgeber: Ulrich Leisinger
English version by Robert Scandrett

6

ge - den - ke, — Herr, wie es — uns ge - het!
con - sid - er, — Lord, how harsh our path is!

ge - den - ke, — Herr, wie es — uns ge - het!
con - sid - er, — Lord, how harsh our path is!

ge - den - ke, Herr, wie es uns ge - h
con - sid - er, Lord, how harsh our path

ge - den - ke, Herr, wie es un
con - sid - er, Lord, how harsh

8

Ge - den - ke, *F* den - ke, Herr, wie es — uns ge - -
Con - sid - er, sid - er, Lord, how harsh our path

Ge - de
Con -

ge - den - ke, Herr, wie es — uns
con - sid - er, Lord, how harsh our

ge - den - ke, Herr, uns
con - sid - er, Lord, or

ge, Herr,
- er, Lord,

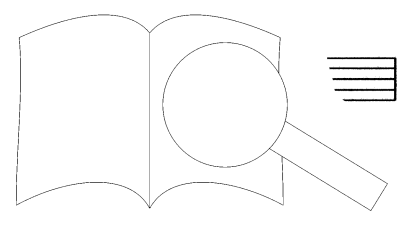
ge - den - ke, Herr,
con - sid - er, Lord,



ge - path - - - - - het! is! Schau-e Look, Lord,
 ge - path - - - - - het! is!
 ge - path - - - - - het! is! Schau - e Look, Lord,
 ge - path - - - - - het! is! Schau - e Look, Lord,

und s' re Schmach, uns - re Schmach!
 be - hold sie - he uns - re Schmach, uns - re Schmach!
 die sie - he uns - re Schmach, uns - re Schmach!
 sie - he uns - re Schmach, uns - re Schmach!

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



16

Schau-e und sie - he uns - re Schmach, uns - re Schmach, uns - re
Look, Lord, be - hold now our dis - grace, our dis - grace, our dis -

Schau-e und sie - he uns - re Schmach, und sie - he uns
Look, Lord, be - hold now our dis - grace, be - hold now our

Schau-e und sie - he uns - re Schmach, und sie
Look, Lord, be - hold now our dis - grace, be -

Schau-e und sie - he uns - re Schmach,
Look, Lord, be - hold now our dis - grace, si -

Schau-e und sie - he uns - re Schmach,
Look, Lord, be - hold now our dis - grace, e -

Schau-e und sie - he uns - re Schmach,
Look, Lord, be - hold now our dis - grace, dis -

19

Schmach!
grace!

Schmach!
gr

Uns-re Freu-de hat ein En - de, un - ser Rei-hen ist in Weh - kla - gen ver - keh -
 For our joy is wrest-ed from us, and our path is paved with sor - row - ful la - ment -

Uns-re Freu - de hat ein En - de, un - ser Rei-hen ist in Weh - kla - gen -
 For our joy is wrest-ed from us, and our path is paved with sor - row -

Uns-re Freu-de hat ein En - de, un - ser Rei-hen ist in Weh -
 For our joy is wrest-ed from us, and our path is paved with sor

Uns-re Freu - de hat ein En - de, un - ser Rei-hen ist ir - ver-keh -
 For our joy is wrest-ed from us, and our path is paved la - ment -

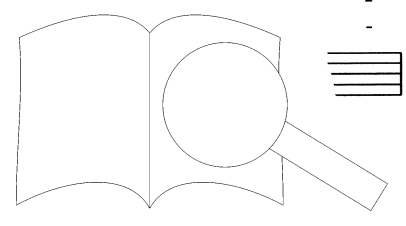
ret, - sers Haup - tes ist ab - ge - fal - -
 ing, ,aced our fore - head to earth is fall - -

- ne un - sers Haup - tes ist ab - ge - fal - -
 ,wn which graced our fore - head to earth is fall - -

die Kro - ne un - sers Haup - tes
 the crown which graced our fore - head

die Kro - ne un - sers Haup - tes
 the crown which graced our fore - head

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



27

len: o weh, o weh, daß wir so ge-sün - di-get ha-ben!
 en: oh weep, oh mourn, that so griev-ous are our trans-gres-sions!

len: o weh, o weh, daß wir so ge-sün - di-get ha-ben!
 en: oh weep, oh mourn, that so griev-ous are our trans-gres-sions!

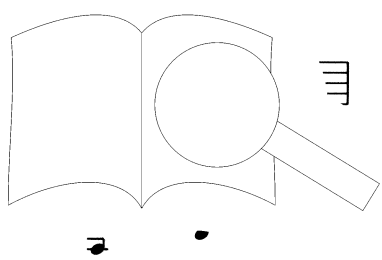
8 len: o weh, o weh, daß wir so ge-sün - di-get ha-ben!
 en: oh weep, oh mourn, that so griev-ous are our trans-gres-sions!

len: o weh, o weh, daß wir so ge-sün - di-get ha-ben!
 en: oh weep, oh mourn, that so griev-ous are our trans-gres-sions!

30

Uns - re
 For - our

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



Piano accompaniment for measures 33-35, featuring a treble and bass clef with various musical notations including triplets and slurs.

Freu - - - de hat ein En - de, ein En - - - de,
 joy is wrest-ed from us, is end - - - ed,

Uns-re Freu - - de hat ein En - de, ein En - - -
 For- our joy is wrest-ed from us, is end - - -

Uns-re Freu - - de hat ein En - de, ein En -
 For- our joy is wrest - ed from us, is end

Uns-re Freu - - - de hat ein En-de,
 For- our joy is wrest - ed from us, ed,

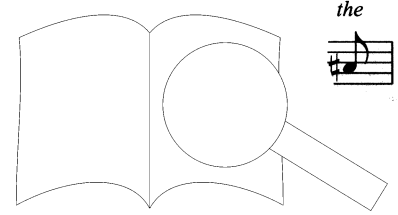
Piano accompaniment for measures 36-38, featuring a treble and bass clef with various musical notations including slurs and dynamic markings.

un - ser kla - gen ver - keh - ret, die
 and ou. - row - ful la - ment - ing, the

Weh - kla - gen ver - keh - ret, die
 i with sor - row - ful la - ment - ing, the

nen ist in Weh - kla - gen ver - keh - ret die
 1 is paved with sor - row - ful la - me the

un - ser Rei - hen ist in Weh - kla - gen ver - k
 and our path is paved with sor - row - ful la - m



Kro-ne, die Kro-ne un-sers Haup-tes ist ab-ge-fal-len: o weh,
 crown, the crown which graced our fore-head to earth is fall-en: oh weep,

Kro-ne, die Kro-ne un-sers Haup-tes ist ab-ge-fal-len:
 crown, the crown which graced our fore-head to earth is fall-en:

8 Kro-ne, die Kro-ne un-sers Haup-tes ist ab-ge-fal-len:
 crown, the crown which graced our fore-head to earth is fall-en:

Kro-ne, die Kro-ne un-sers Haup-tes ist ab-ge-f
 crown, the crown which graced our fore-head to earth is

Carus-Verlag

o weh, daß wir so ge-sün-di-get ha-ben, so ge-sün - -
 oh mourn, that so griev-ous are our trans-gres-sions, that so griev - -

o v daß wir so ge-sün-di-get ha-ben, so ge-
 oh m that so griev-ous are our trans-gres-sions, that so -

8 weh, daß wir so ge-sün-di-get ha-ben, so ge-
 oh mourn, that so griev-ous are our tr so -

o weh, daß wir so ge-sün-di-
 oh mourn, that so griev-ous are our

Piano accompaniment for measures 45-47, featuring a right-hand melody and a left-hand bass line.

ous our di - get ha - ben!
 trans-gres - sions!

sün - di - get ha - ben!
 griev - ous our trans - gres - sions!

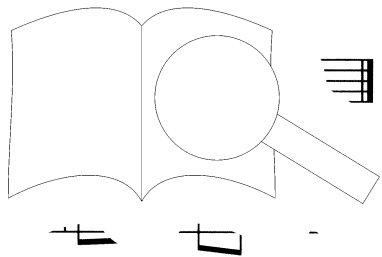
sün - di - get ha - ben!
 griev - ous our trans - gres - sions!

sün - di - get ha - ben!
 griev - ous our trans - gres - sions!

Piano accompaniment for measures 48-50, including vocal lines and a bass line.

Piano accompaniment for measures 48-50, including vocal lines and a bass line.

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



2. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Ach, Je-sus ist ver-lo-ren! Ich bin le-ben-dig tot, denn der Ver-lust sagt mei-nen
Ah, for - sak - en then by Je - sus! Though liv - ing, I am dead. From this great loss, my ears now

Basso continuo

4

Oh - ren noch mehr als ei - ne T. Soll ich denn oh - ne Je - sum
tell me, be - ware, - great dan - Should I with Je - sus nev - er

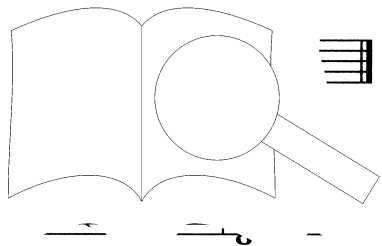
7

chrek - kens - vol - le Pein! Ihr Töch - ter Zi - ons, könnt ihr
oh mon - strous, shock - ing pain! Oh Zi - on's daugh - ters, can you

ist mein Heil und Le-ben? Ach, wel-che Si - cher-heit hat mich da - hin ge-führt! Ich ha-be
 will I find sal - va - tion? Ah, where is hope to guide me, help me on this way! I noth-ing

nicht, wie mir ge-bührt, den Hei-land fest - ge-hal- a-ster, die La-ster in mir wal-ten.
 bring to make a claim that Je - sus should r ind me, I glad - ly would a - ban-don.

ue mir! Bei mei-nen Sün-den, wo werd ich Je-sum, Je - sur
 iv - y woe! that in my sin - ning, where can I Je - sus, Je - su.



3. Aria alla Pastorale

Flauto traverso

Violino I

Violino II

Viola

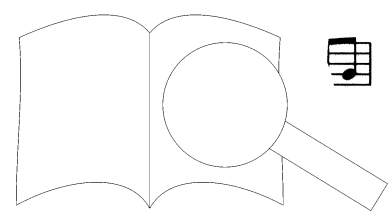
Alto

Basso continuo

7

14

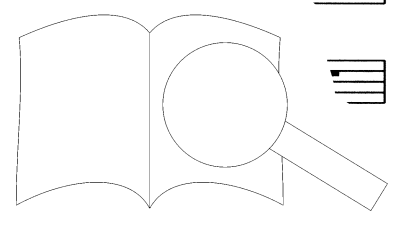
- get mir, be - lieb - te Fel - der
 all me, then, be - lov - ed mead - ow,



men Wäl-der, sagt, sagt, wo treff ich Je-sum an, sagt,
 cious wood-land, tell, tell, where will I Je-sus find, tell,

wo, wo, wo treff ich Je
 where, where, where will I

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



Sa - get mir, be - lieb - te Fel - der und ihr an - ge -
Tell me, then, be - lov - ed mead - ow, tell me, pleas - ant,

neh - men Wäl - der, sagt wo treff ich Je - sum
gra - cious wood - land, where will I Je - sus

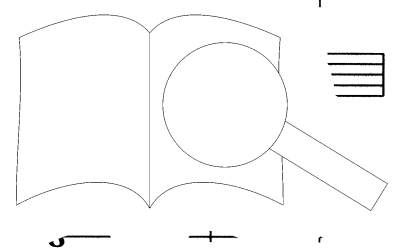
wo, wo, wo treff ich Je - sum an
ell, where, where, where will I Je - sus finc

wo, sagt, wo, sagt, sagt, wo treff ich Je-sum
 where, tell, where, tell, tell, where will I Je - sus

an, wo, wo treff ich Je -
 find, where, where will I Je
 an, Je -
 find, Je -

- - - - sum, wo - - - - treff ich - Je - s
 - - - - sus, where - - - - will I - Je - s

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



Musical score for measures 75-80. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand bass line with quarter notes. The vocal line has a melodic line with eighth notes and rests.

Musical score for measures 81-87. Similar to the previous system, it includes a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns in both hands. The vocal line concludes with a final note and a fermata.

Fine

Musical score for measures 88-92. This system includes lyrics for the vocal line. The piano accompaniment continues. A large magnifying glass graphic is overlaid on the bottom right of the page.

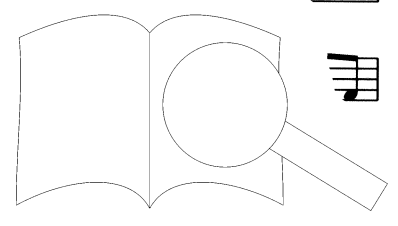
Her-zens Kron und Lust
spir - it's joy and crown,

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

un - - be - - wußt. Sagt, sagt, wo, wo, wo ich ihn
 is un - - known. Tell, tell, where, where, where " I

fin - - - - -
 Je - - - - -

Mei - nes Her-zens Kron und Lust
 He my spir - it's joy and crown,



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

110

lei - der, lei - der un - be - wußt. Sagt,
 sad - ly, sad - ly is un - known. Tell,

115

sagt, ich ihn
 tell, where will I

121

4. Recitativo

Violino I

Violino II

Viola

Basso Tenore

Basso continuo

Sei, kum-mer - vol-les Herz, ge - trost, dein Heil läßt bei den Jam-mer-kla-gen dich nicht ver-
 Oh bur-dened heart, be com-fort - ed, your trust, though still la-ment-ing bids you not to know de-

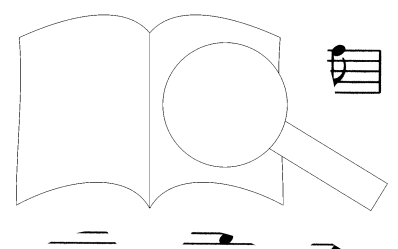
4

za - gen; sein Wort zeigt mit und an wel-chem Ort dein
 spond - ent. God's word, a tr ats to that ho - ly place where

7

arioso

zu fin - den. Da sa - gen dir die Him - mels - leh
 sal - va - tion. There hear and know what Heav'n would teach.



10

Glau - - ben wie-der-, wie-der - keh-ren, so wer - - de Gott sich gleich-falls zu dir
 pen - - i - tence at last find sol - ace. So tru - - ly God will hence - forth draw you

13

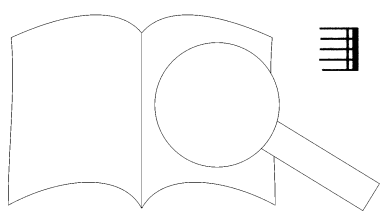
nahn, sich gleich-falls zu ___ dir nahn, - sich gleich- Wohl-an!
 near, will hence - forth draw ___ you near, - will h Take heart!

Tenore

17

Es - - u mei-nem Trost ge - sche-hen, daß ich mein Heil bald wer-d
 through my strong grace or - dain - ing my heal - ing love a - gain y

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



5. Tutti

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo

5

Än - - de

Cast _____

Kla - ge - - - lie - der,

sad - - - - - *ment* - *ing*,

Än - - de

Cast _____

ihr Kla - ge - - - lie - der,

this *sad* - - - - - *ment* - *ing*,

euch, - - - - -

side _____

ihr Kla - ge - - -

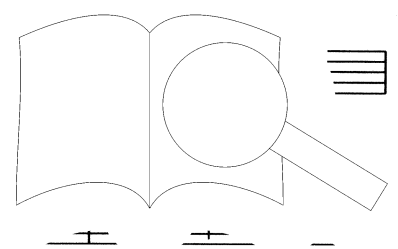
this *sad* - - - - -

- dert euch, - - - - -

a - *side* _____

ihr Kla - ge - - -

this *sad* - - - - -



PROBEPARTITUR

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

9

Je - - sus, mei - - ne Lust, kommt wie - - der,
 Je - - sus all my hopes con - sent - - ing

Je - - sus, mei - - ne Lust, kommt wie -
 Je - - sus all my hopes con - sent -

8 Je - - sus, mei - - ne Lust, kommt v
 Je - - sus all my hopes con -

Je - - sus, mei - - ne Lust, kommt
 Je - - sus all my hopes con

er,
ing

13

weil mein lich sucht,
 now my ing - - ing fills,

weil
 now y ihn sehn - - lich sucht,
 felt long - - ing fills,

8 zart - - ihn sehn - - lich sucht.
 felt long - - ing

vil_ nein Herz ihn sehn - - lich
 my heart - - felt long - - ing

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

Piano accompaniment for measures 17-20, featuring treble and bass clefs with a key signature of one flat.

sehn - lich, sehn - lich sucht,
 long - ing, long - - - - ing fills,

sehn - lich, sehn -
 long - ing, long

sehn - lich, sehn -
 long - ing, long

lich,
 - ing,

Piano accompaniment for measures 21-24, featuring treble and bass clefs with a key signature of one flat.

Piano accompaniment for measures 21-24, featuring treble and bass clefs with a key signature of one flat.

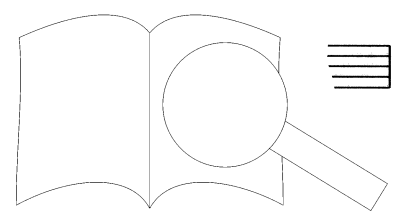
sehn -
 long

- lich sucht,
 - ing fills,

- sucht,
 - fills,

Piano accompaniment for measures 25-28, featuring treble and bass clefs with a key signature of one flat.

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



Piano accompaniment for measures 25-28, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a minor key and includes various rhythmic patterns and melodic lines.

weil ___ mein Herz ___ ihn sehn - lich ___ sucht.
 now ___ my heart - - felt long - ing ___ fills.

weil ___ mein Herz ___ ihn sehn - - lich sucht.
 now ___ my heart - - felt long - - ing fills.

8 weil now mein my Herz heart - - ihn felt sehn long - - lich ing sucht. fills.

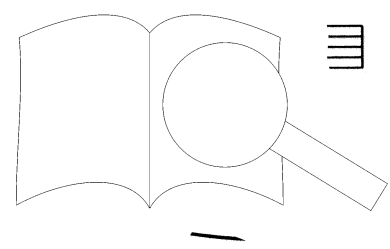
weil now mein my Herz heart - - ihn felt sehn long - - lich ing

Vocal line and piano accompaniment for measures 25-28. The vocal line includes German and English lyrics. The piano accompaniment continues from the previous system.

Piano accompaniment for measures 29-32, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with melodic and harmonic development.

Empty musical staves for measures 29-32, including vocal staves and piano accompaniment staves.

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



Seid ihr Sün - den, seid ver - flucht, seid ver -
 Sin and curs - ing, then be - gone, then be -

Seid ihr Sün - den, seid ver - flucht, seid
 Sin and curs - ing, then be - gone, then

Seid ihr Sün - den, seid ver - flucht, seid
 Sin and curs - ing, then be - gone, th

Seid ihr Sün - den, seid ver - flucht
 Sin and curs - ing, then be - gr

flucht, sollt mich nicht wei - ter
 gone, no long - er shall me

flucht, ihr sollt mich nicht wei - - ter
 gone, you no long - er shall me

ihr sollt mich nicht
 you no long - er

ihr sollt mich nic
 you no long - e

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

tren - nen, mich von Je - su schei - - den kön - -
 sev - er from my Je - sus, mine for - ev - -

tren - nen, mich von Je - su schei - den kön
 sev - er from my Je - sus, mine for - ev

tren - nen, mich von Je - su schei - -
 sev - er from my Je - sus, mine

tren - nen, mich von Je - su schei -
 sev - er from my Je - sus, r

nen;
 er;

nen;
 er;

seid ihr Sün - den, seid ver - flucht, seid ver -
 sin and curs - ing, then be - gone, then be -

seid ihr Sün - den, seid then ver - - ver -

seid ihr Sün - den, seid
 sin and curs - ing, then

Piano accompaniment for measures 48-51, consisting of three staves: right hand, left hand, and bass line.

flucht, ihr sollt mich nicht wei - - ter
gone, you no long - - er shall - - me

flucht, ihr sollt mich nicht wei -
gone, you no long - - er shall

flucht, ihr sollt mich nicht
gone, you no long - - er

flucht, ihr sollt mich - - ter
gone, you no long - - me

Vocal staves for measures 48-51, including soprano, alto, tenor, and bass parts with lyrics.

Piano accompaniment for measures 52-55, consisting of three staves: right hand, left hand, and bass line.

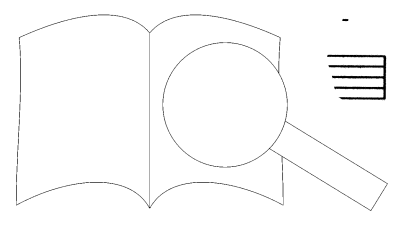
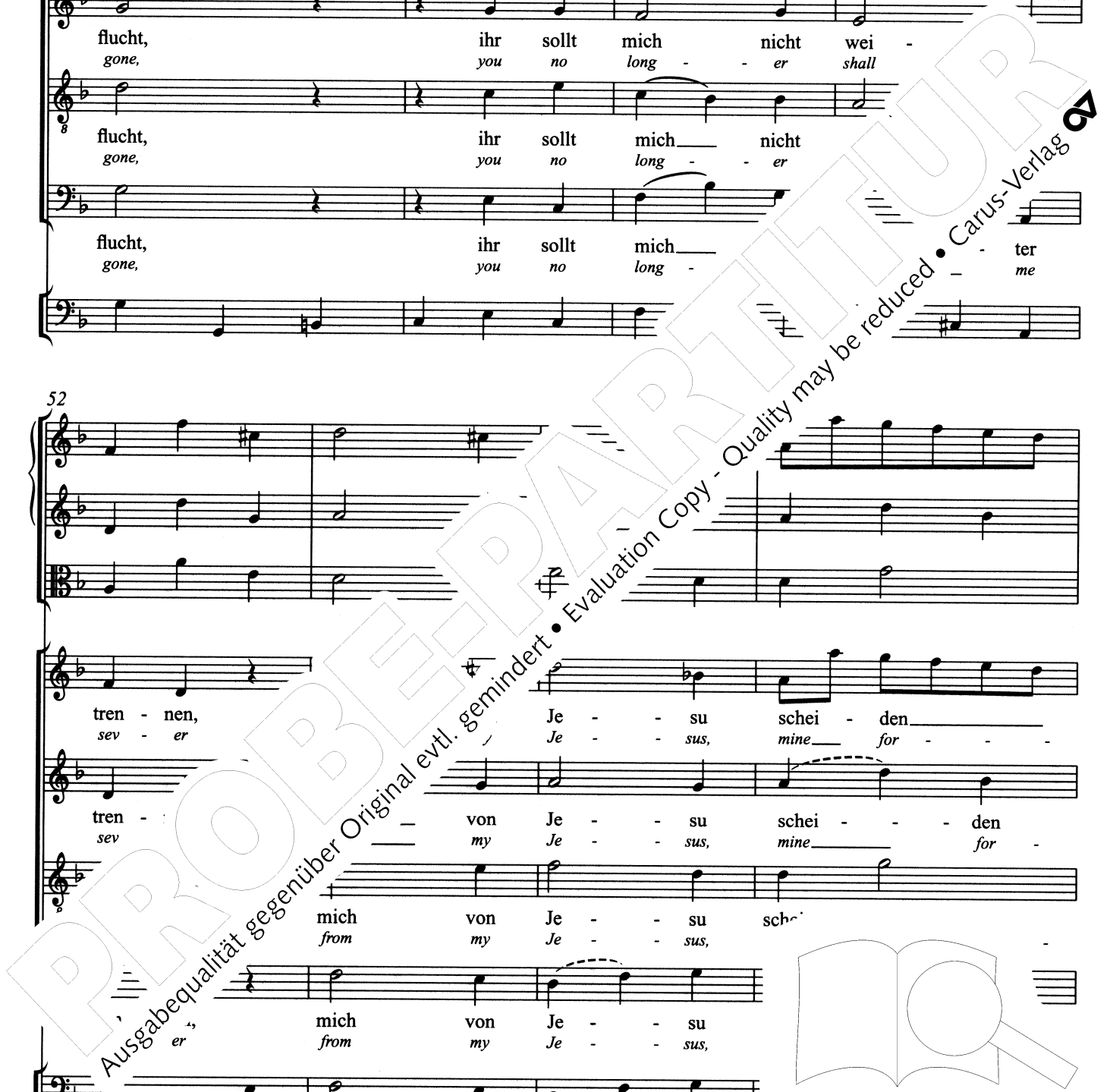
tren - nen, Je - - su schei - - den
sev - er Je - - sus, mine for - -

tren - von Je - - su schei - - den
sev my Je - - sus, mine for -

mich von Je - - su sch
from my Je - - sus,

mich von Je - - su
from my Je - - sus,

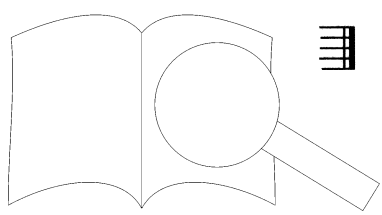
Vocal staves for measures 52-55, including soprano, alto, tenor, and bass parts with lyrics.



kö - nen, mich von Je - su schei - - den kö - -
 ev - er, from my Je - sus, mine for - ev - -
 kö - nen, mich von Je - su schei - den kö
 ev - er, from my Je - sus, mine for - ev
 kö - nen, mich von Je - su schei - -
 ev - er, from my Je - sus, mine
 kö - nen, mich von Je - su schei kö
 ev - er, from my Je - sus, mi

nen.
 er.
 nen.
 er.

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



Kritischer Bericht

I. Die Quellen

A. Partiturschrift, wohl aus der Zeit zwischen 1760 und 1780, von der Hand eines für Breitkopf tätigen Kopisten, der in der Bach-Forschung als Anon. 410 bezeichnet wird. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Am.B. 44.3*.

Die querformatige Handschrift nimmt 7 Bogen ein, die jeweils mit 12 Systemen rastriert sind; der Titel, der anders als der Notentext vom Schreiber Anon. 411 geschrieben wurde, lautet: *Cantata / Bedencke Herr etc. / â / Flauto Trav: / 2 Violini / Viola / Soprano. Alto / Tenore Basso. / et / Continuo. [daneben:] del Sigl. J. S. Bach.* Die Handschrift geht auf das Musikalienangebot von Christoph Bernhard Breitkopf in Leipzig zurück, der die Kantate in seinem nicht-thematischen Verzeichnis von 1761 wie folgt anführt¹: [Bachs, Joh. Seb. Capellm. und Musikdirectors in Leipzig,] *Cantate: In Dom. I. p. Epiphan. Gedenke Herr, wie es uns etc. à 1 Flauto, 2 Violini, Viola, 4 Voci, Basso ed Organo. a 1 thl. 4 gl.* Die Textunterlegung ist bei homophonen Stellen nur in ein System eingetragen, *colla parte* verlaufende Stimmen werden nur angedeutet. Dies läßt ebenso wie das Fehlen einer Bezifferung vermuten, daß auch die Vorlage in Partiturform angelegt war. Die Handschrift ist gut leserlich, aber nicht frei von Fehlern. Breitkopfs Vorlage ist verschollen. Offenbar war sie schon 1836 bei der Versteigerung wesentlicher Teile des Verlagsarchivs nicht mehr vorhanden.

B. Abschrift nach Quelle **A** aus dem Jahr 1836 von Franz Hauser. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: *Mus. ms. Bach P 1052*.

Die Handschrift im gewöhnlichen Hochformat nimmt 5 Bogen ein. Der Titel lautet nur: *Gedenke Herr*. Die Handschrift ist – entgegen Hausers Gewohnheiten – ausgesprochen flüchtig geschrieben. Es fehlen viele Satztitel und zahlreiche Artikulationsbögen, in Satz 3 sogar ein ganzer Takt; die Textunterlegung ist unpräzise und an manchen Stellen, vor allem in Satz 5, falsch. Die Handschrift hat aber die Rezeption der Kantate entscheidend beeinflusst, denn auf ihr beruht die Ausgabe der Bach-Gesellschaft, da die Quelle der Amalien-Bibliothek für den Druck nicht zur Verfügung stand. Alfred Dörfel hielt die Handschrift für zuverlässig, da sie mit einer weiteren Kopie von Anton Werner, datiert 1839 (einst im Besitz von Joseph Fischhof in Wien, jetzt Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. Bach P 450*) fast übereinstimmt. Wegen des Schlußvermerks dieser Handschrift ging Dörfel davon aus, daß sie gleichfalls unmittelbar auf die Quelle der Amalien-Bibliothek zurückgeht, in Wirklichkeit ließ Fischhof seine Kopie nach der ihm leihweise überlassenen Abschrift von Hauser anfertigen.

¹ Verzeichnis Musikalischer Werke allein zur Praxis, sowohl zum Singen, als für alle Instrumente, ..., welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf, in Leipzig, ... zu bekommen sind, Leipzig 1761, S. 19. Vgl. Dok. III, Nr. 711.

II. Zur Edition

Die Textredaktion orientiert sich an den Editionsrichtlinien der Neuen Bach-Ausgabe (NBA).² Alle Ergänzungen durch den Herausgeber sind im Notentext durch Kursivdruck oder Strichelung kenntlich gemacht, auch wenn die vorliegende Hauptquelle keine Originalquelle darstellt (siehe oben). Für die Edition ist aufgrund der oben beschriebenen Abhängigkeiten allein Quelle **A** maßgeblich. Abweichungen der Quelle **B** von **A** werden nur mitgeteilt, sofern sie für den Notentext der Ausgabe der Bachgesellschaft (im folgenden abgekürzt als **BG**) Bedeutung hatten. Die Abschrift aus Fischhofs Besitz ist als Kopie nach **B** wertlos. Eine weitere Kopie aus der Sammlung Spitta, die auf Quelle **A** basieren soll und zuletzt im Besitz der Hochschule der Künste in Berlin nachgewiesen ist, ist aus kriegsbedingter Verlagerung nicht zurückgekehrt.

III. Einzelanmerkungen

Angaben zu den Satztiteln und zu den Instrumentenangaben beziehen sich ausschließlich auf Quelle **A**. Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, S = Soprano, T. = Takt, T = Tenore, Va = Viola, VI = Violino. Zitiert wird in der Reihenfolge Takt – Stimme – Zeichen im Takt (Note oder Pause) – Quelle – Lesart/Bemerkung.

1. Coro

Ohne Satztitel; Besetzungsangaben und Anordnung der Stimmen: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola, Canto, Alto, Tenor, Basso, Fondam.*; VI I mit Taktvorzeichnung.

4	VI I 8	A: <i>f</i> ²
14–15	S	A: Textunterlegung: <i>unser Schmach</i>
15	Va 4, 11–13	BG: Konjekturen <i>g</i> ¹ statt <i>f</i> ¹ ; Konjekturen <i>c</i> ¹ , <i>c</i> ¹ , <i>f</i> ¹ (wegen Quintparallelen zwischen Va und VI I)
	B 4	A: <i>g</i>
22, 32	S	A: Textunterlegung: <i>unser Freude</i>
25–28	T, B	A: Tenor- und Baßsystem vertauscht, mit erläuternder Beischrift
32	Va 1	A: <i>d</i> ¹
36	S	A: schon vor 1. Note
39	S 1	A: <i>b</i> ¹
40	VI II 2–3	B, BG: <i>e</i> ¹
41	T 6	A: <i>a</i> ¹
43	A	A: erst vor 4. Note
44	T 1–6	A: versehentlich wie B, nur 3.–6. Note korrigiert
50	VI II 7	A: <i>b</i> ¹

2. Recitativo

Satztitel *Recit.*; Besetzungsangaben und Anordnung der Stimmen: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola, Canto, Bas.*

3. Aria alla Pastorale

Flauto Trav, Violini (auf 2 Systemen), *Viola, Alto, Basso*. Die Bogensetzung ist an vielen Stellen unklar, dies gilt insbesondere für die rhythmische Formel $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}}$, die teils $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}}$, teils $\underline{\underline{r}} \underline{\underline{r}}$ notiert ist. Wegen der Textunterlegung wurde zugunsten der ersten Form vereinheitlicht. Viele, aber keineswegs alle Bögen über repetierten Noten sind wellenförmig angelegt und könnten daher ein *ondeggiando* bezeichnen.

6–7	Alle	B, BG: 1 Takt fehlt und zwar T. 6 in FI und VI I, T. 7 in den übrigen Stimmen (Zeilenwechsel)
-----	------	---

² Wiedergegeben in: *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung herausgegeben von Georg von Dadelsen*, Kassel 1970, S. 61–80.

24	Bc 2	A: <i>E</i>
30	Bc	B: Zunächst T. 31 (4 Viertelnoten <i>c</i>) eingetragen, dann korrigiert; BG: 4 Viertelnoten <i>c</i>
37	VI II 1 Va 1–2	BG: Konjektur <i>c</i> ² BG: Konjektur <i>g</i> ¹ , <i>f</i> ¹ (Quintparallelen zwischen VI II und Va)
38	Fl 1	A: Ganze Pause; zugleich Angabe CV. [= col Violino] für T. 39–42, unplausibel wegen eingezeichneter Pausen und Umfangsunterschreitung
50	A 4	A: <i>e</i> ¹
55	VI I 1	A: <i>g</i> ¹
57	VI I 3–4	A: korr. aus <i>J</i> <i>g</i> ²
61	A 2–4	A: <i>g</i> ¹ , <i>e</i> ¹ , <i>g</i> ¹
70	VI II 2	A: <i>e</i> ¹
71	A 2–3	A: Textsilbe <i>sum</i> unter 2. Note, <i>wo</i> unter 3. Note
74–86	Alle	A: <i>Riternello</i> / <i>Da Capo</i>
91	VI II 2	A: Korrigiert aus <i>d</i> ²
96	A 1	A: <i>f</i> ¹
99	Fl, VI I	A: Korrigiert aus Ganzer Pause, Flauto mit Beschriftung <i>CViol</i> [= col Violino]
101	A 4–7	A: <i>b</i> ¹ , <i>a</i> ¹ , <i>g</i> ¹ , <i>f</i> ¹
105–107	VI II	A: T. 105 ursprünglich übersprungen, korrigiert
121–126	A	A: Ohne Textunterlegung
122	VI II 1	A: korrigiert aus

4. Recitativo

Satzbezeichnung *Recit.*: Ohne Instrumentenangaben, die Violinen sind auf einem System zusammengefaßt

3	Va 1	BG: Konjektur <i>c</i> ¹ , mit Überbindung von T. 2 (verdeckte Oktavparallelen zwischen Va und Bc)
7	VI I, II 1 B	A: mit Verlängerungspunkt B: 4. Note <i>J</i> , BG: 3.–4. Note <i>J</i>
18	VI II 2 T 5–6	A: <i>f</i> ¹ B: <i>J</i> , BG: metrischer Ausgleich durch statt

5. Tutti

Besetzungsangaben und Anordnung der Stimmen: *Violini* (auf 2 Systemen), *Viola*, *Canto*, *Alto*, *Tenor*, *Basso*, *Fondam*

5	Alle	A: Wiederholungszeichen nach T. 4, aber später kein Gegenzeichen
28	T 1	A: <i>c</i> ¹
29	VI II 1	A: mit Staccatokeil
42	Va 3	A: <i>g</i> (mit Verlängerungspunkt über Taktstrich)
47	T 1	A: <i>d</i> ¹
48	T 1	A: <i>e</i> ¹
64	VI I 1 Bc	A: ohne Verlängerungspunkt A: <i>p</i> <i>t</i>