

Johann Sebastian  
**BACH**

---

**Mein Herze schwimmt im Blut**

My heart is bathed in blood

BWV 199

Leipziger Fassung / Leipzig version

Kantate zum 11. Sonntag nach Trinitatis  
für Sopran solo

Oboe, 2 Violinen, Viola, Violoncello piccolo und Basso continuo  
herausgegeben von Klaus Hofmann

Anhang: Varianten aus Bachs Weimarer und Köthener Zeit

Cantata for the 11th Sunday after Trinity  
for soprano solo

oboe, 2 violins, viola, violoncello piccolo and basso continuo  
edited by Klaus Hofmann

English version by Henry S. Drinker  
revised by Robert Scandrett

Appendix: Variants from Bach's Weimar and Köthen time

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

Partitur / Full score



---

Carus 31.199

# Inhalt

Vorwort / Foreword	3
1. Recitativo Mein Herze schwimmt im Blut <i>My heart is bathed in blood</i>	7
2. Aria Stumme Seufzer, stille Klagen <i>Silent sighing, quiet grieving</i>	9
3. Recitativo Doch Gott muss mir genädig sein <i>But God will gracious be to me</i>	13
4. Aria Tief gebückt und voller Reue <i>Bowed with grief and deep repentance</i>	14
5. Recitativo Auf diese Schmerzensreu <i>In grief and penitence</i>	20
6. Corale Ich, dein betrübtes Kind <i>I, your sorely troubled child</i>	20
7. Recitativo Ich lege mich in diese Wunden <i>In these deep wounds I lay my troubles</i>	22
8. Aria Wie freudig ist mein Herz <i>How joyful is my heart</i>	23
Anhang I / Appendix I Weimarer Urfassung Satz 6 mit Viola obbligata (transponiert)	27
Anhang II / Appendix II Zweite Weimarer Fassung Satz 6: Violoncello obbligato (transponiert)	29
Anhang III / Appendix III Köthener Fassung Satz 6–8	30
Anhang IV / Appendix IV Köthener Besetzungsvariante Violino I (Quelle C 21): Sätze 2 und 8	37
Kritischer Bericht	39

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:  
Partitur (Carus 31.199), Studienpartitur (Carus 31.199/07), Klavierauszug (Carus 31.199/03),  
komplettes Orchestermaterial (Carus 31.199/19).

Dieses Werk ist mit Emma Kirkby und dem *Freiburger Barockorchester* unter der Leitung von Gottfried von der Goltz auf CD eingespielt (Carus 83.302, Leipziger Fassung) sowie von Dorothee Miels und dem *L'Orfeo Barockorchester* unter der Leitung von Michi Gaigg (Carus 83.309, Weimarer Fassung 1714).

The following performance material is available:  
full score (Carus 31.199), study score (Carus 31.199/07), vocal score (Carus 31.199/03),  
complete orchestral material (Carus 31.199/19).

Available on CD with Emma Kirkby and *Freiburger Barockorchester*, conducted by Gottfried von der Goltz (Carus 83.302, Leipzig version) and with Dorothee Miels and *L'Orfeo Barockorchester*, conducted by Michi Gaigg (Carus 83.309, Weimar version 1714).

# Vorwort

## Entstehung, Bestimmung, Textgrundlage

Johann Sebastian Bachs Kantate *Mein Herze schwimmt im Blut* ist ein Werk seiner Weimarer Zeit. Von 1708 bis 1717 stand Bach im Dienst des Sachsen-Weimarischen Herzogshofs, zunächst als Organist und Kammermusiker, vom Frühjahr 1714 an aber zusätzlich im Amt des Konzertmeisters, das mit der Verpflichtung zu regelmäßiger Kantatenkomposition verbunden war. Kantaten für den Hofgottesdienst erwartete man von ihm alle vier Wochen, und innerhalb dieses Turnus dürfte *Mein Herze schwimmt im Blut* am 11. Sonntag nach Trinitatis 1714, dem 12. August des Jahres, in der Weimarer Schlosskirche erklingen sein.<sup>1</sup> Der Text der Kantate stammt aus der Sammlung *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* des Darmstädter Hofpoeten Georg Christian Lehms (1684–1717), die 1711 in Darmstadt im Druck erschienen war.

## Quellen und Fassungen

1. *Urfassung Weimar 1714*: Die Partitur Bachs enthält die Kantate in einheitlicher Tonartnotation aller Stimmen in c-Moll (bezogen auf das Eingangsrezitativ und die erste Arie). Das zugehörige Aufführungsmaterial dagegen zeigt eine für die Weimarer Stimntonverhältnisse charakteristische Besonderheit: Sopran, Streicher und Continuo musizierten in c-Moll, d. h. im Chorton, die Oboe aber spielte in d-Moll, d. h. im Kammerton. Der Chorton lag einen Ganzton über dem Kammerton. Durch die Transposition der Oboenstimme wurde die Differenz ausgeglichen.

2. *Zweite Weimarer Fassung*: Eine zweite Aufführung noch in der Weimarer Zeit wird bezeugt durch eine von Bach selbst ausgeschriebene Kombinationsstimme für einen Musiker, der sowohl Oboe als auch Violoncello spielte. Dieser wirkte in den Sätzen, in denen er nicht als Oboist gefordert war, im Continuo mit und übernahm in Satz 6 den ursprünglich für eine Solobratsche bestimmten instrumentalen Obligatpart in einer weiterentwickelten und technisch anspruchsvoller gestalteten Fassung (wahrscheinlich für ein Violoncello mit zusätzlicher e<sup>1</sup>-Saite).

3. *Köthener Fassungen*: Quellen aus Bachs Köthener Hofkapellmeisterjahren 1717–1723 dokumentieren Aufführungen in abweichender Besetzung, ohne sich allerdings dabei zu einem geschlossenen Bild zu fügen.<sup>2</sup> Eine markante Besetzungsvariante mit obligater Viola da gamba ergibt sich aus einer Partiturskizze und drei von Bach selbst geschriebenen Stimmen. In dieser Fassung übernahm die Gambe den instrumentalen Obligatpart in Satz 6 und erhielt eine selbständige Partie im Schlusssatz der Kantate, der von Bach entsprechend umgearbeitet wurde. Dazu skizzierte Bach die Arie bis T. 26 Mitte in vereinfachter Form in Partitur, wobei er die Partien der Oboe, der Singstimme und des Continuo unverändert übernahm, den Stimmenkomplex Violine I + Violine II + Viola aber für die Besetzung Violine + Viola + Viola da gamba umgestaltete. Die teils im Chor-, teils im Kammerton gehaltene Partiturskizze und die danach ausgeschriebenen Stimmen für Violine und Viola deuten auf ähnliche Stimntonverhältnisse wie in Weimar. Violine und Viola spielten mit der Orgel im

Chorton (B-Dur), Oboe und Gambe aber im Kammerton (C-Dur).<sup>3</sup> Die neu angefertigten Stimmen wurden offenbar zusammen mit Weimarer Aufführungsmaterial verwendet. Zu der Köthener Neufassung des Schlusssatzes liegt nur eine Violinstimme vor. Ob der Part solistisch besetzt oder aber von Violine I und II unisono gespielt wurde, ist aus dem Quellenmaterial nicht ersichtlich.

Wohl als Zeugen einer anderen Aufführung anzusehen sind drei Stimmen in Kammertonnotation, zwei bezifferte, aber nicht näher bezeichnete *Continuo*-Stimmen, vermutlich für Cembalo und Laute, und eine Stimme für *Violino 1*, in der die Oboenpartien der Sätze 2 und 8 dem Streichinstrument übertragen sind. Die Stimmen dürften für eine Aufführung ohne Orgel, und demnach außerhalb einer Kirche, im Rahmen einer klein besetzten „Kammermusik“ geschrieben worden sein, bei der kein Oboist zur Verfügung stand. Aus den Stimmen ist nicht ersichtlich, ob sie in Verbindung mit der Köthener Neufassung der Sätze 6 und 8 verwendet wurden, doch liegt dies immerhin nahe.

4. *Leipziger Fassung*: In Leipzig hat Bach die Kantate erneut dargeboten, nach den Ermittlungen Alfred Dürrs erstmals vermutlich am 11. Sonntag nach Trinitatis 1723, dem 8. August des Jahres.<sup>4</sup> Der Schlusssatz erklang nun wieder in seiner ursprünglichen Gestalt. Wegen der gegenüber Weimar veränderten Stimntonpraxis ließ Bach einen Teil der Stimmen in Transposition nach d-Moll nach den Weimarer Stimmen neu ausschreiben. Für den Solosopran und die Continuo-Orgel wurden vermutlich die Weimarer Stimmen weiterverwendet, ebenso für die Oboe; für die Continuo-Melodieinstrumente konnte auf die beiden – wengleich bezifferten – Stimmen aus der Köthener Zeit zurückgegriffen werden. – Chronologisch nicht näher einzuordnen

<sup>1</sup> Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, Wiesbaden 1977, S. 64f. – Yoshitake Kobayashi („Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs“, in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock ... 1990*, hrsg. von Karl Heller und Hans-Joachim Schulze, Köln 1995, S. 290–308; dazu Diskussion S. 309f.) datiert die Kantate aufgrund schriftkundlicher Untersuchungen auf 1713 und nimmt eine erste Aufführung schon in diesem Jahr an. Eine knappgefasste Kritik an Kobayashis Vordatierung enthält mein Aufsatz „Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender“, in: *Bach-Jahrbuch* 1993, S. 9–29, dort S. 10, Anm. 9; ausführlicher behandle ich das Datierungsproblem in meiner Studie „Anmerkungen zu Bachs Kantate ‚Mein Herze schwimmt im Blut‘ (BWV 199)“, in: *Bach-Jahrbuch* 2013, S. 205–221.

<sup>2</sup> Zur Deutung des Quellenbefundes vgl. Tatjana Schabalina, „Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199“, in: *Bach-Jahrbuch* 2004, S. 11–39, sowie meinen in Anm. 1 genannten Aufsatz im *Bach-Jahrbuch* 2013.

<sup>3</sup> Der Gambenpart ist nur in der Einzelstimme im Kammerton, in der Partiturskizze dagegen wie Sopran, Violine, Viola und Continuo im Chorton notiert. Vermutlich ging es Bach dabei jedoch nur um eine bessere Übersicht über den umzugestaltenden Mittelstimmenkomplex.

<sup>4</sup> Alfred Dürr, „Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs“, in: *Bach-Jahrbuch* 1957, S. 5–162, sowie *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, Kassel 1976, jeweils S. 60.

ist eine Stimme, die den instrumentalen Obligatpart des 6. Satzes in einer Umschrift für Violoncello piccolo enthält. Sie gehört mit Sicherheit Bachs Leipziger Zeit an, aber es ist nicht ausgeschlossen, dass sie erst für eine spätere Wiederaufführung angefertigt wurde, Satz 6 also bei der ersten Leipziger Aufführung noch anders besetzt war.

#### Zu dieser Ausgabe<sup>5</sup>

Hauptgegenstand der vorliegenden Ausgabe ist die Leipziger Fassung der Kantate. Entscheidend für die Wahl dieser Fassung – und damit für die Wiedergabe in d-Moll statt c-Moll<sup>6</sup> – war die Tatsache, dass die Weimarer Fassung eine Stimmtonpraxis voraussetzt, die heute normalerweise nicht zu realisieren ist. Die Leipziger Fassung bereitet dagegen keine derartigen Probleme.

Ergänzend beziehen wir in vier Anhängen die Fassungs- und Besetzungsvarianten der Weimarer und Köthener Zeit ein, um sie der heutigen Praxis verfügbar zu machen. *Anhang I* enthält die instrumentale Obligatpartie des 6. Satzes in der Urfassung für Bratsche, *Anhang II* die Weimarer Neufassung für Violoncello. Die Partien sind hier eine große Sekunde aufwärts transponiert, damit sie in Verbindung mit dem Notentext im Hauptteil dieser Ausgabe verwendet werden können. – Als *Anhang III* geben wir die Sätze 6–8 der Kantate in der Neufassung aus der Köthener Zeit mit obligater Gambe wieder. Die zur Rekonstruktion dieser Fassung erforderlichen tonartlichen Kompromisse schienen uns gerechtfertigt als Preis für die Wiedergewinnung einer reizvollen Besetzungsvariante, bei der die in Bachs Kantaten nicht allzu reich bedachte Viola da gamba zur Geltung kommt. In der Praxis wird man die Sätze 6–8 mit den Sätzen 1–5 der Leipziger Fassung verbinden. – *Anhang IV* bietet als weitere Köthener Variante eine Violinfassung der Oboenpartien von Satz 2 und 8 nach der vor einigen Jahren in Sankt Petersburg entdeckten autographen Stimme *Violino* 1<sup>7</sup>.

Im Partiturbild unserer Ausgabe sind redaktionelle Zusätze in der heute üblichen Weise durch kleineren Stich, Kursivschrift, Klammern oder Strichelung (bei Bögen) ge-

kennzeichnet. Soweit unsere Ausgabe von der Notation der jeweils zugrunde liegenden Vorlage abweicht, wird die Originalnotation im Partiturvorsatz angezeigt.<sup>8</sup> Über die Quellen und Einzelheiten der Textredaktion gibt der Kritische Bericht Auskunft.

Der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, dem Puschkin-Haus Sankt Petersburg und dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien sei für die Erlaubnis, ihre Handschriften für diese Edition heranzuziehen, verbindlich gedankt.

Göttingen, im Januar 2014

Klaus Hofmann

<sup>5</sup> Ich habe die Kantate *Mein Herze schwimmt im Blut* bereits 1986 in der Neuen Bach-Ausgabe (NBA) herausgegeben (Johann Sebastian Bach, *Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis*, hrsg. von Klaus Hofmann [BWV 199, 179, 69a, 137, 35] und Ernest May [BWV 113], NBA I/20, Kassel, Leipzig 1986, S. 1–54; Kritischer Bericht Leipzig 1985, Kassel 1986, S. 13–57). Der Hauptteil der vorliegenden Ausgabe unterscheidet sich in der Textsubstanz nur unwesentlich von meiner Edition der Leipziger Fassung in der NBA. Allerdings sind die praktischen Belange nun stärker berücksichtigt. Das betrifft besonders die Angaben zu Ornamentik und Artikulation, die teils revidiert, vor allem aber in größerem Umfang nach Parallelstellen vervollständigt wurden (im Part der 1. Violine auch unter Berücksichtigung der Sankt Petersburger Violinstimme).

<sup>6</sup> Für c-Moll entschied sich Carl Adolf Martienssen, der Herausgeber der Erstausgabe der Kantate: *Joh. Seb. Bachs Werke. Solo-Kantate für Sopran „Mein Herze schwimmt im Blut“*. Aufgefunden und herausgegeben von C. A. Martienssen, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1913 (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang XIII, Heft 2).

<sup>7</sup> Verkleinerte Abbildung der Stimme bei Schabalina (wie Anm. 2), S. 37–39.

<sup>8</sup> Davon ausgenommen bleiben die Leipziger Stimmen für Violine I, II und Viola, die in Tonart und Schlüsselung mit unserer Wiedergabe übereinstimmen und sich von dieser nur durch das Fehlen des Generalvorzeichens  $\flat$  unterscheiden.

## Foreword

### Composition, purpose, textual basis

Johann Sebastian Bach's cantata *Mein Herze schwimmt im Blut* dates from his time in Weimar. From 1708 to 1717, Bach was in the service of the ducal court of Saxe-Weimar, initially as organist and chamber musician and from the spring of 1714 on, additionally he was appointed concertmaster, a position in which he was obligated regularly to compose cantatas. Bach was expected to compose a new cantata for the court church services every four weeks, and it is within this cycle that *Mein Herze schwimmt im Blut* would have been performed on the 11<sup>th</sup> Sunday after Trinity, i.e., 12 August 1714 in the Weimar castle church.<sup>1</sup> The cantata libretto is taken from the collection *Gottgefälliges Kirchen-Opffer* by the Darmstadt court poet Georg Christian Lehms (1684–1717), which was published in Darmstadt in 1711.

### Sources and versions

1. *Original version Weimar 1714*: Bach's score contains the cantata notated uniformly in the key of C Minor in all of the parts (referring to the opening recitative and the first aria). The corresponding performance material, however, displays a particularity characteristic of Weimar tuning practice: Soprano, strings and continuo played in C Minor, i.e., at choir pitch, but the oboe played in D Minor, i.e., at chamber pitch. Choir pitch was a whole tone higher than chamber pitch, a discrepancy which was compensated for by transposing the oboe part.

2. *Second Weimar version*: A second performance which occurred still during the Weimar period is documented by a combination part, in Bach's own handwriting, for a musician who played both oboe and violoncello. The latter played continuo in all the movements in which he was not needed as oboist, as well as taking on the instrumental obbligato part in movement 6, which was originally intended for solo viola, in an expanded and technically more challenging version (probably for a violoncello with an additional e<sup>1</sup>-string).

3. *Köthen versions*: Sources from Bach's time as court Kapellmeister in Köthen from 1717 to 1723 document performances in divergent orchestrations, without, however, providing a unified overview.<sup>2</sup> One distinctive score variant using an obbligato viola da gamba can be derived from a score sketch and three parts written by Bach himself. In this version, the gamba played the instrumental obbligato part in movement 6 and was given an independent part in the final movement of the cantata, which Bach revised accordingly. He made a new simplified sketch of the aria in the full score up to the middle of m. 26, copying the oboe, voice and continuo parts without alteration but rewriting the parts for violin I + violin II + viola for violin + viola + viola da gamba. The score sketch, notated partly at choir pitch and partly at chamber pitch, as well as the subsequently copied parts for violin and viola indicate tuning practices similar to those in Weimar. Violin and viola, together with the organ, played at choir pitch (B-flat major), while oboe and gamba played at chamber pitch (C major).<sup>3</sup> The newly completed parts were obviously

used together with the performance material from Weimar. Only one violin part for the new Köthen version of the final movement is still extant, and it cannot be ascertained from the source material whether this part was played by a single violin or by violin I and II in unison.

Three instrumental parts notated at chamber pitch, two figured continuo parts (presumably for harpsichord and lute) with no further designation, as well as a part for *Violino 1* in which the oboe parts of movements 2 and 8 have been rewritten for the string instrument, must be considered as evidence for another performance. The parts were presumably intended for a small ensemble performance without organ, i.e., not for a church, but rather for a chamber music event where no oboist was available. The parts offer no evidence as to whether they were used in conjunction with the new Köthen version of movement 6 and 8, but this seems fairly likely.

4. *Leipzig version*: In Leipzig, Bach offered the cantata again. According to Alfred Dürr's investigations, the first performance was presumably on 8 August 1723, the 11<sup>th</sup> Sunday after Trinity.<sup>4</sup> The final movement was once more rendered in its original form. Due to the tuning practice, which differed from Weimar, Bach had some of the parts from Weimar recopied and transposed to D Minor. The solo soprano, the continuo organ and the oboe presumably played from the Weimar parts; the continuo melody instruments were able to use the – albeit figured – parts from the Köthen performances. There is a single part which cannot be conclusively classified chronologically: it contains the instrumental obbligato part for movement 6 in a transcription for violoncello piccolo. The part certainly

<sup>1</sup> Alfred Dürr, *Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertation*, (Wiesbaden, 1977), p. 64ff. – Yoshitake Kobayashi ("Quellenkundliche Überlegungen zur Chronologie der Weimarer Vokalwerke Bachs," in: *Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium, veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock ... 1990*, ed. Karl Heller and Hans-Joachim Schulze, (Cologne, 1995), pp. 290–308; with subsequent discussion p. 309f.) dates the cantata with the year 1713 on the basis of graphological investigations, and assumes that the first performance already took place in this year. See my essay "Neue Überlegungen zu Bachs Weimarer Kantaten-Kalender" in: *Bach-Jahrbuch* 1993, pp. 9–29, there: p. 10, footnote 9 contains a concise criticism of Kobayashi's predating; the problem of dating the cantata is more extensively discussed in my article "Anmerkungen zu Bachs Kantate 'Mein Herze schwimmt im Blut' (BWV 199)," in: *Bach-Jahrbuch* 2013, pp. 205–221.

<sup>2</sup> For the interpretation of the available source material, cf. Tatjana Schabalina, "Ein weiteres Autograph Johann Sebastian Bachs in Rußland: Neues zur Entstehungsgeschichte der verschiedenen Fassungen von BWV 199," in: *Bach-Jahrbuch* 2004, pp. 11–39, as well as my essay in the *Bach-Jahrbuch* 2013 mentioned in footnote 1.

<sup>3</sup> Only the single part for gamba is notated in chamber pitch, in the score sketch it is notated – like soprano, violin, viola and continuo – in choir pitch. Presumably, however, Bach was only concerned with maintaining a clearer overview of the group of middle parts which he was rewriting.

<sup>4</sup> Alfred Dürr, "Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs," in: *Bach-Jahrbuch* 1957, pp. 5–162, as well as *Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs. Zweite Auflage: Mit Anmerkungen und Nachträgen versehener Nachdruck aus Bach-Jahrbuch 1957*, (Kassel, 1976), p. 60 respectively.

originates from Bach's Leipzig period, but it is quite possible that it was made for a later repeat performance, i.e., that the instrumentation of movement 6 was different for the first Leipzig performance.

### The present edition<sup>5</sup>

The principal subject of the present edition is the Leipzig version of the cantata. The decisive factor for the choice of this version – and thus for the reproduction in D minor instead of C minor<sup>6</sup> – was the fact that the Weimar version presupposes a tuning practice that is impossible to realize today. The Leipzig version, on the other hand, presents no such problems.

We have included four supplemental appendices containing the variants – both with regard to versions and instrumentation – of the Weimar and Köthen periods, in order to make them available for present day performance. *Appendix I* contains the instrumental obbligato part of movement 6 in the original version for viola, *Appendix II* the rewritten version for violoncello. Both parts have been transposed up a major second to enable their use in conjunction with the performance material from the main section of this edition. *Appendix III* consists of movements 6–8 of the cantata in the new version from the Köthen period with obbligato viola da gamba. The compromises with respect to keys made necessary for the reconstruction of this version seemed, to us, to be justified in view of the resulting, delightful variant of instrumentation thus recovered, highlighting the viola da gamba which was not used very frequently in Bach's cantatas. In practice, the movements 6–8 would be combined with movements 1–5 of the Leipzig version. *Appendix IV* – another variant from Köthen – offers a violin transcription of the oboe parts from movements 2 and 8 after the autograph part *Violino 1*,<sup>7</sup> which was rediscovered some years ago in St. Petersburg.

In the score of the present edition editorial amendments are indicated in the manner customary today, by means of smaller notes, italics, brackets or broken lines (for slurs). Insofar as our edition deviates from the notation of the respective manuscripts on which it is based, their original

notation is indicated in the designations for the vocal and instrumental parts prefixed to the first brace of the score.<sup>8</sup> The Critical Report provides information regarding the sources and details concerning the edition of the music text.

We are most grateful to the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, the Königliche Bibliothek Kopenhagen, the Puschkina-Haus Sankt Petersburg and the Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna for permission to consult their autographs in the preparation of the present edition.

Göttingen, January 2014  
Translation: David Kosviner

Klaus Hofmann

<sup>5</sup> I already edited the cantata *Mein Herze schwimmt im Blut* in 1986 for the Neue Bach Ausgabe (NBA) (Johann Sebastian Bach, *Kantaten zum 11. und 12. Sonntag nach Trinitatis*, ed. Klaus Hofmann [BWV 199, 179, 69a, 137, 35] and Ernest May [BWV 113], NBA I/20, (Kassel, Leipzig, 1986), pp. 1–54; critical report Leipzig, 1985, Kassel, 1986, pp. 13–57). The principal section of the present edition is only immaterially different with respect to textual substance from my edition of the Leipzig version in the NBA. More attention has, however, been given to practical considerations, particularly with respect to ornamentation and articulation. These were in part revised and in substantially greater measure completed in accordance with parallel passages (details from the St. Petersburg violin part were also integrated into the violin I part).

<sup>6</sup> Carl Adolf Martienssen, the editor of the first edition of the cantata decided in favor of the key of C Minor: *Joh. Seb. Bachs Werke. Solo-Kantate für Sopran „Mein Herze schwimmt im Blut“*. Found and edited by Carl Adolf Martienssen, (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913) (Publications of the Neue Bachgesellschaft, volume XIII, issue 2).

<sup>7</sup> For a reduced reprint of the part see Schabalina (cf. footnote 2), pp. 37–39.

<sup>8</sup> The exception to this is that the Leipzig parts for violins I, II, and viola match our rendering of the parts and these differ only in that they lack a flat in the key signature.

# Mein Herze schwimmt im Blut

*My heart is bathed in blood*

BWV 199

Leipziger Fassung / Leipzig version

Johann Sebastian Bach

1685–1750

## 1. Recitativo

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Soprano

Continuo *p*

Mein Her - ze schwimmt im Blut,  
My heart is bathed in blood,

3

Sün - den Brut in Got - tes heil - gen A - er macht; und mein Ge -  
sins great brood, in God's most ho - ly makes of me, and now my

6

scie - let Pein, weil mir die Sün - den nichts  
the pain, be - cause my sins are naught

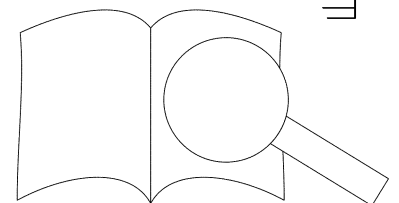
Aufführungsdauer / Duration: ca. 25 min.

© 2014 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 31.199

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

edited by Klaus Hofmann  
English version by Henry S. Drinker  
revised by Robert Scandrett



8

sein. Ver-hass - te Las - ter-nacht, du, du al - lein hast mich in sol - che Not\_ ge -  
noose. De - test - ed night of sin, you, you a - lone have brought me in - to this - dis -

[6 4] [5b] 6 6 5b  
4 2

11

bracht! Und du, du bö - ser A - dams See - len al - le Ruh und  
tress, and you, the e - vil seed of a my soul of all re - pose and

6 5 6 4 6 4h 2

14

sch... est ihr den Him - mel zu! Ach  
y have closed the gates of heav'n! Ah!

6 6 6 6 3

Mein



aus - ge - dorr - tes Herz will fer - ner mehr kein Trost be - feuch - ten; und ich muss mich vor dem ver -  
 dry and shriv - eled heart will nev - er be with com - fort moist - ened; and I must hide my - self be

7 5 6 6 # 6b 4+ [2] 6 r

ste - cken, vor dem die En - gel selbst ihr An - ge - sic<sup>t</sup> *fac*  
 fore him, where e - ven an - gels must with dread con -

6 4+ 2 6 # 6

### 2. Aria

Adagio

Oboe solo

Soprano

Continuo

6 6 5 # 6 5 6 5

ossia:

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

6

Stum-me Seuf-zer, stil-le  
Si-lent sigh-ing, qui-et

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

4+ 2 5 5 5 4 # 5 5

9

Kla-gen,  
griev-ing,

*p sempre*

6 5 6 6 6 6 6 7 6 6 6

4 # 5 5 4 4 5 5

12

Kla-gen, stum-me Seuf-zer.  
griev-ing, si-lent ir

Kla-gen, ihr mögt mei-ne Schmer-zen  
griev-ing, speak the pain of sor-row

6 5 6 5 4 3 6 6 6

# 5 5# [4 3] 6 6 6

14

sa-ell der Mund ge-schlossen ex-sen

my lips can-not ex-

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

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

17

Kla - gen, ihr mögt mei - ne Schmer - zen sa - gen, weil der Mund ge - schlos - sen  
griev - ing speak the pain of sor - row tell - ing, what my lips can - not ex -

6 6 6 6 6 5 7 [5] 7 #  
4+ 2

19

ist, weil der Mund ge - schlos  
press, what my lips can - not

[5] 6 6 6 6 6 4 4 [7] 5

22

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

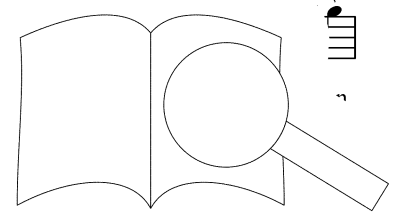
25 *ossia:*

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

28 *ossia:*

Und ihr nas - sen Trä - nen - quel - len könnt ein - sich - r  
And the tears in tor - rents flow - ing, can a - fer - r

6 4 # Fine 6 6 [4b 3 7] 7 5b 4 5





### 3. Recitativo

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Soprano

Continuo *p*

Doch Gott muss mir ge-nä-dig sein, weil ich das Haupt mit A-sche.  
 But God will gra-cious be to me, my head is heaped with ash -

*p* 6 5 $\sharp$  6

4

das An-ge-sicht mit Trä-nen wa-sche, mein Her-ge und vol-ler Weh-mut sa-ge:  
 my coun-te-nance with tears is stream-ing, my h-bing, and full of guilt, cries out: -

6 5 6 7 $\flat$  6 5

8

Sün-der gnä-dig! Ach ja! sein Her-ze bricht  
 me, a sin-ner! Ah, yes! this heart is broken

6 $\flat$  5 6 5 $\sharp$  6 5 6 4 $\sharp$  6 5  
 8 7 4  $\sharp$  2 5



# 4. Aria

Andante

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

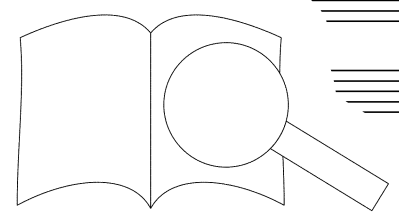
Continuo

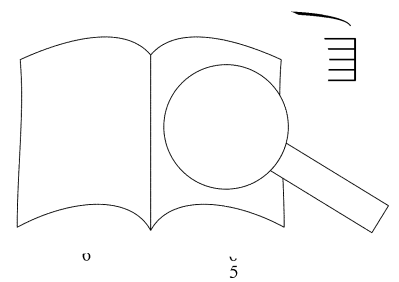
Musical score for measures 1-6. The score includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 1 features a trill (tr) on the first violin. The Continuo part includes fingerings: 6, —, 6, 6, 7, 7, 6, 4, 3, 6.

Musical score for measures 7-13. The score includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Continuo. Measure 7 features a trill (tr) on the first violin. The Continuo part includes fingerings: 7, 6, 4, 3, 6, 5, 6, 4, 3, 3, 4, 4, 5.

Musical score for measures 14-20. The score includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Continuo. Measures 19 and 20 feature trills (tr) on the first violin. The Continuo part includes fingerings: 7, 6, 5, —, 6, 4, —, 7, 5, 3, —.

Musical score for measures 21-27. The score includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Soprano, and Continuo. Measures 21 and 22 feature trills (tr) on the first violin. Measure 23 features a *p sempre* marking. The Continuo part includes fingerings: 5, 6, 6, 7, 7, 5, 4, 3, 6.





47

- - - e, tief ge - bückt und vol - ler Reu - e lieg ich, lieg ich, liebs-  
 - - - tance, bowed with grief and deep re - pen - tance I come, I come, lov -

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

54

- ter Gott, vor - dir, ge - bückt und vol - ler - Reu - e  
 - ing God, to - you, ed with grief and deep re - pen - tance

7 6 5 5 7 7 6 5 3

61

ich, liebs - ter Gott, lieg ich, liebs - ter - Gc  
 come, lov - ing God, I come, lov - ing - Go

6 7 5 5 6 6 7  
 3 3

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



68

— 6 6 7 7 6 4 3 6 4 3 7 6 4 3 6 5

75

6 4 3 6 4 3 9 5 4 5 6 4

82

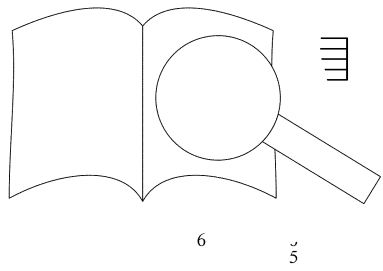
7 6 6 7 5 3 5 3 6

89

Ich be - ken - ne mei - ne.  
I con - fess my griev - ous

*Fine* *P* 5 6 # 7 6 6 5

6 7 7 4 3 6 # 7 6 6 5

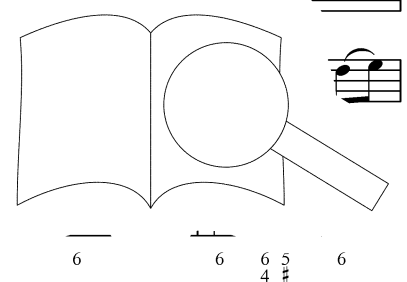


PROBEEPARTITUR

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

ha - be doch Ge - duld, ha - be doch Ge - duld mit mir,  
 pa - tience still with me, pa - tience, Lord, have still with me,

Je - ken - ne mei - ne Schuld, a - ber -  
 con - fess my griev - ous - guilt, O have



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

*tr*  
*p*

*p* sempre

*p* sempre

duld, ha - be doch Ge - duld mit mir, Ge - duld, ha - be doch Ge -  
me, pa - tience, Lord, have still with me, O - Lord, pa - tience, Lord, with

# 6 5 6 5 # 5 6 7 6 [6/4/2+]

*tr* *tr*

duld, ich be - ken - ne mei - ne Sch' ha - be doch Ge -  
me, I con - fess my griev - ous gui. ve pa - tience, Lord, with

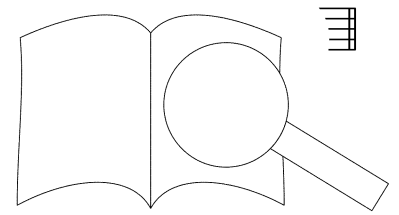
# 6 7 6 4 7 6 4

**adagio**

*più p*  
*più p*

Ge - duld, ha - be  
- tience, Lord, pa - tience

6 6 [6/4] 5 6 6 6 5 3  
4+ 4 4 # 4 5 4 3  
2 2+ 2 2



## 5. Recitativo

Soprano

Auf die - se Schmer - zens - reu fällt mir als - denn dies Trost - wort bei:  
*In grief and pen - i - tence this word of com - fort comes to me:*

Continuo

*p*  
 6 5 $\sharp$  5 6 $\sharp$  4+ 6 6 7 4 #  
 2 5

## 6. Corale

Violoncello piccolo solo

Andante

Soprano

Continuo

6 5  $\begin{matrix} 8 & 7 \\ 4 & 3 \end{matrix}$  6

3

6 7 6 # 6 6

6

Ich, dein be - trüb - tes Kind,  
*I, your sore - ly trou - bled child,*

6 6 6 5 4 3  $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$

9

werf al - le  
*cast all my*

6 5 9 5 6 6 5 6 5



# 7. Recitativo

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Soprano

Ich le - ge mich in die - se Wun - den als in den rech - ten Fel - sen - stein; die  
*In these deep wounds I lay my trou - bles, as if they were the one - true rock; a*

Continuo *p*

6 5 6 5b

4

sol - len - mei - ne Ruh - statt - sein. en im Glau - ben schwin - gen und drauf ver -  
*rest - ing - place from all my - strife. ith se - cure - ly cling - ing in sweet con -*

5 6 4 2 6 6 4 5

7 8  
4 3  
2

8

nüß - röh - - - - -  
*joy - - - - -*

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



# 8. Aria

Allegro

Oboe

Violino I

Violino II

Viola

Soprano

Continuo

3

tr.

6

tr.

9

Wie freu-dig ist mein Herz, wie freu-dig ist — mein Herz, wie  
 How joy-ful is my heart, how joy-ful is — my heart, how

6 4 3

12

freu - - - -  
 joy - - - -

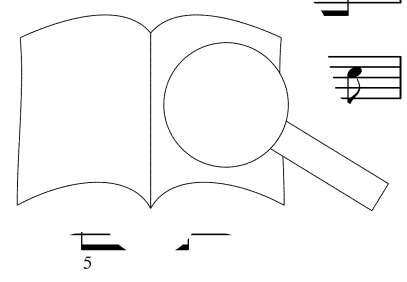
ful ist mein Herz, da Gott  
 is my heart for God

6 [7] 8 8

14

ver-söh-net ist, wie freu-dig ist —  
 has par-doned me, how joy-ful is —

6 6 6 5 6 6





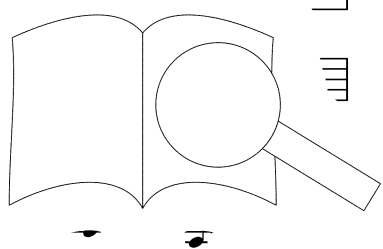
söh - - - net, da Gott ver-söh - net ist, da Gott, da Gott ver-söh - net ist und  
 par - - - doned, for God has par - doned me, for God, for God - has par - doned me. My

6 7 9 7 5 3 6 6 7 6 5  
 5 5 5 5 4 3 5 5 5 4

mir auf Reu und Leid - lig - keit noch  
 sins have I con-fessed and blessed, for -

Herz ver - schließt, noch auch sein Herz  
 I will be, for ev - er I

6 7 5 5  
 5 # # 5 4 #



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

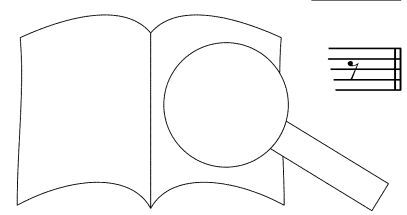
mir auf Reu und Leid nicht mehr die Se - lig - keit noch  
 sins have I con - fessed, so pen - i - tent and blessed for -

auch sein Herz ver - schließt, und mir auf Reu und  
 ev - er I will be, my sins have I con -

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

nicht mehr die Se - lig - keit noch auch sein Herz  
 so pen - i - tent and blessed for - ev - er I

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



Da ...

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

# Anhang I / Appendix I

Weimarer Urfassung / Weimar Urfassung  
Satz 6 mit Viola obligata (transponiert)  
movement 6 with viola obligata (transposed)

Viola obbligata

Soprano

Continuo

6 6/5 [6/4 8/5 7/3] 6 6/5

3

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

6

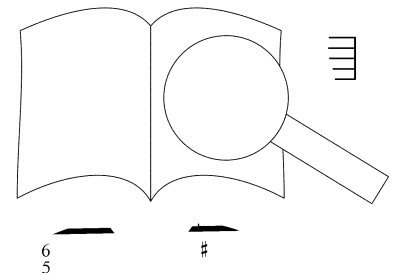
ch, dein be - trüb - tes Kind,  
I, your sore - ly trou - bled child,

6 6 6 6 6/5 6/4 5/3 [6/4 5/3]

9

werf al - le  
cast all - my

6 9 5 6 6 5 6 #





# Anhang II / Appendix II

Zweite Weimarer Fassung / Second Weimar version

Satz 6: Violoncello obbligato (transponiert)

movement 6: violoncello obbligato (transposed)

## 6. Corale

Andante

3

6

9

11

14

16

19

21

23

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





# 7. Recitativo

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Soprano

Ich le - ge mich in die - se Wun - den als in den rech - ten Fel - sen - stein; die  
*In these deep wounds I lay my trou - bles, as if they were the one - true rock a*

Viola da gamba  
 Continuo *p*

6 5 6 5b

4

sol - len - mei - ne Ruh - statt - sein. *nich im Glau - ben schwin - gen und drauf ver -*  
*rest - ing - place from all my - strife* *jaith se - cure - ly cling - ing in sweet con -*

5 6 4 6 6 4 7 8  
 2 4 2 3

8

nüg - röh - - - -  
*joy - - - -*

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





# 8. Aria

Allegro

Oboe

Violino

Viola

Viola da gamba

Soprano

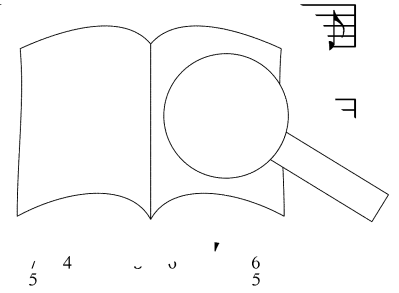
Continuo

3

tr.

6

tr.



9

Wie freu-dig ist mein Herz, wie freu-dig ist mein Herz, wie  
 How joy-ful is my heart, how joy-ful is my heart, how

6 4 3

12

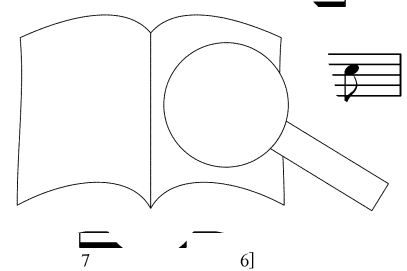
freu joy - - - - - d' ist is mein Herz, da for Gott God

[7] 6 6

14

er-söh-net ist, has par-doned me, wie freu-dig ist  
 how joy-ful is

6 6 6 5 6 7 6



PROBE-PARTITUR

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

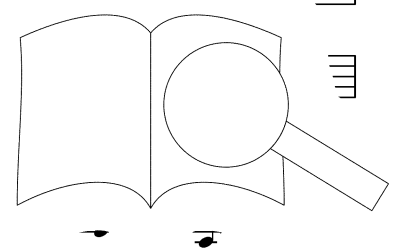
söh - - - net, da Gott ver-söh - net ist, da Gott, da Gott ver-söh - net ist und  
 par - - - doned, for God has par - doned me, for God, for God has par - doned me. My

6 7 9 7 5 3 6 6 7 4  
 5 5 7 5 4 3 5 5 4

mir auf Reu\_ und Leid - lig - keit noch  
 sins have I\_ con - fessed out\_ and blessed, for -

Herz\_ ver - schließt, noch auch\_ sein Herz\_  
 I\_ will be, for ev - er I\_

8 7 5 5 4  
 5 # # # #



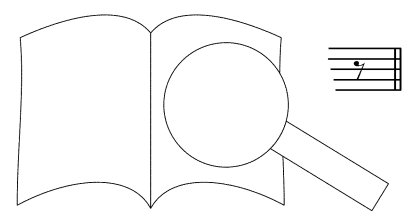
mir auf Reu und Leid nicht mehr die Se - lig - keit noch  
 sins have I con - fessed, so pen - i - tent and blessed for -

auch sein Herz ver - schließt, und mir auf Reu und  
 ev - er I will be, my sins have I con -

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

nicht mehr die Se - lig - keit noch auch sein Herz  
 so pen - i - tent and blessed for - ev - er I

8 # 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 5 2



PROBENPARTITUR

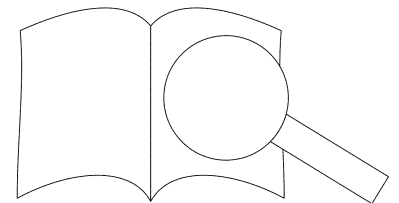
Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert •



# 8. Aria

*Allegro*



L.

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



Zweite Stimmengruppe: Köthener Stimmen

- 10\*. (15) *Continuo*. Enthält die Sätze 1<sup>+</sup>–8<sup>+</sup>, Satz 1, 3 und 7 sowie den rezitativischen Teil von Satz 2 (T. 39–45) mit dem auf einem Orientierungssystem übergelegten Vokalpart (ohne Text). Satz 1–8 beziffert.
11. (16) *Continuo*. Enthält die Sätze 1<sup>+</sup>–8<sup>+</sup>, Satz 1, 3 und 7 sowie den rezitativischen Teil von Satz 2 (T. 39–45) mit dem auf einem Orientierungssystem übergelegten Vokalpart (ohne Text). Satz 1–7 ist beziffert. In den Sätzen 1, 3, 7 und 8 einzelne Noten teils hoch-, teils tiefoktaviert.
- 12\*. (3a) *Violino* (ohne originale Stimmbezeichnung). Einlagestimme auf einem halben Blatt. Enthält Satz 8 in Neufassung („Köthener Fassung“).
- 13\*. (10a) *Viola* (ohne originale Stimmbezeichnung). Einlagestimme auf einem halben Blatt. Enthält Satz 8 in Neufassung („Köthener Fassung“).
- 14\*. *Viola da Gamba zum Choral. und letzten Aria*. Enthält die Sätze 6<sup>+</sup>, 7<sup>+</sup> und 8<sup>+</sup>; die Sätze 6 und 8 in Neufassung („Köthener Fassung“), Satz 7 als Continuo-Stimme mit dem in Orientierungssystem übergelegten Vokalpart (ohne Text).
- 21\*. *Violino 1*. Enthält die Sätze 1<sup>+</sup>, 2<sup>+</sup> (Oboenpart), 3<sup>+</sup>, 4<sup>+</sup>, 7<sup>+</sup>, 8<sup>+</sup> (Oboenpart).

Dritte Stimmengruppe: Leipziger Stimmen

15. (5) *Violino 1*. Erstkopie. Enthält die Sätze 1<sup>+</sup>, 3<sup>+</sup>, 4<sup>+</sup>, 7<sup>+</sup>, 8<sup>+</sup>.
16. (6) *Violino 1*. Dublette. Enthält die Sätze 1<sup>+</sup>, 3<sup>+</sup>, 4<sup>+</sup>, 7<sup>+</sup>, 8<sup>+</sup>.
17. (8) *Violino 2*. Erstkopie. Enthält die Sätze 1<sup>+</sup>, 3<sup>+</sup>, 4<sup>+</sup>, 7<sup>+</sup>, 8<sup>+</sup>.
18. (9) *Violino 2do*. Dublette. Enthält die Sätze 1<sup>+</sup>, 3<sup>+</sup>, 4<sup>+</sup>, 7<sup>+</sup>, 8<sup>+</sup>.
19. (11) *Viola*. Enthält die Sätze 1<sup>+</sup>, 3<sup>+</sup>, 4<sup>+</sup>, 7<sup>+</sup>, 8<sup>+</sup>.
20. (2) *Violoncello piccolo* (ohne originale Stimmbezeichnung). Enthält unter der Bezeichnung *Solo* einen mentalen Obligatpart zu Satz 6<sup>+</sup>.

Das für die 1. Stimmengruppe verwendete Papier durchweg das Wasserzeichen *Wassermann* von Bach in Weimar verwendet. In der 2. Stimmengruppe tritt das Wasserzeichen *Weiße* 13 in Bachs Partitur auf. In der 3. Stimmengruppe treten nur noch die Wasserzeichen *Wassermann* und *Weiße* 36 auf. Ein Vergleich der Partitur mit dem Wasserzeichen *Weiße* 36 und demnach um 1735 datiert. Ein Vergleich der Partitur mit dem Wasserzeichen *Wassermann* lässt jedoch keine sichere Datierung zu.

*Erst* Bachs Partitur war zur ersten drei Sätzen aus T. 67 beginnende Ritte ausgeschrieben, sonde Meißner hat in Satz nachgetragen.

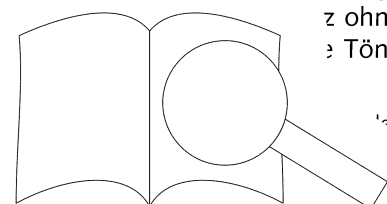
nicht zum ursprünglichen Bestand. Sie wurde vermutlich für eine Wiederaufführung angefertigt und war für einen Musiker bestimmt, der sowohl Oboe als auch Violoncello spielte. Er wirkte in den Sätzen, in denen er nicht als Oboist beteiligt war, als Violoncellist im Continuo mit, und in Satz 6 übernahm er den ehemals der Bratsche zugeordneten Solopart in einer virtuoser gestalteten Neufassung. Wie das Schriftbild zeigt, hat Bach die Änderungen in Satz 6 unmittelbar beim Ausschreiben der Stimme vorgenommen. – Die Oboenstimme C 1 ist als einzige des ursprünglichen Stimmenbestandes C 1–8 eine Sekunde höher als in der Partitur A notiert, trägt also der Kamerton-Stimmung des Blasinstruments Rechnung. Ebenfalls kamertonmäßig notiert erscheint die Oboe (nicht aber das Violoncello) in der Stimme C 9.

Es liegt auf der Hand, dass der Weimarer Bestand unvollständig überliefert ist. Es fehlen die Orgelstimme diente offenbar der Stimmen C 7 und C 8 sowie entstandene hochtransponierte Stimmen.

Zweite Stimmengruppe sind mit Ausnahme der Stimmen C 10, 11, 14 und 21 selbst geschrieben. Die Stimmen C 12 und C 13 sind der Köthener Kopie entnommen. Die Stimmen C 10, 11, 14 und 21 sind die ursprünglich der Oboe zugewiesenen Partien in den Sätzen 2 und 8 und den Part der 1. Violine in den Sätzen 1, 3, 4 und 7. – In den Stimmen C 10, 11, 14 und 21 erscheint der Notentext in hochtransponierter Form, also in Kamerton-Notation, die Stimmen 12 und 13 dagegen behalten die Chorton-Notation ihrer Vorlage Quelle B bei.

Als Vorlage für C 10 dürfte Bach die heute nicht mehr erhaltene Weimarer Orgelstimme gedient haben. Die Stimmen C 12 und C 13 sind anhand der Partiturskizze der Quelle B geschrieben. Die Stimme C 14 dürfte in den Sätzen 6 und 7 auf C 9 beruhen, in Satz 8 folgt sie Quelle B. Die Violinstimme C 21 geht in den originalen Violin-Anteilen auf die Stimme C 2, in den ursprünglich für Oboe bestimmten Sätzen 2 und 8 auf C 9 zurück. C 11 ist eine Kopie nach C 10, unterscheidet sich von der Vorlage in zwei Punkten: Zuerst ohne Bezifferung geblieben.

<sup>5</sup> Bachs Partitur war zur ersten drei Sätzen aus T. 67 beginnende Ritte ausgeschrieben, sonde Meißner hat in Satz nachgetragen.





offenbar absichtlich (und von vornherein, also nicht durch nachträgliche Änderung) teils eine Oktave höher, teils eine Oktave tiefer gesetzt, ohne dass der Grund für diese Maßnahme unmittelbar einsichtig wäre. Wahrscheinlich war der Part für Laute bestimmt.<sup>7</sup>

**Dritte Stimmengruppe:** Hauptschreiber der 3. Stimmengruppe ist Christian Gottlob Meißner (1707–1760), der für Bach in Leipzig von Anfang 1723 bis Ende 1728 und darüber hinaus gelegentlich noch bis um 1731 tätig war. Von seiner Hand stammen die Stimmen 15, 17 und 19. Schreiber der Violindublette C 16 ist der Kopist Anonymus Ig, der sich in einer Reihe Bach'scher Originalhandschriften des Jahres 1723 nachweisen lässt. Schreiber der Violindublette C 18 ist Johann Christian Lindner (\*1707), der von August 1723 bis Juni 1724 für Bach arbeitete.

Die Stimme C 20 ist von dem sonst nicht nachgewiesenen Schreiber Anonymus L 4 auf Papier ohne erkennbares Wasserzeichen geschrieben; Papier- und Schriftbefund haben mithin keine chronologische Aussagekraft. Die Zugehörigkeit zu den Leipziger Stimmen ergibt sich jedoch indirekt aus der Bestimmung für Violoncello piccolo. Eine entsprechende Besetzungsangabe fehlt zwar, das Notenbild zeigt aber die nur für Violoncello piccolo gebräuchliche Verwendung des tiefoktavierenden Violschlüssels. Der Schwerpunkt der Verwendung dieses Instruments in Bachs Kantaten liegt in der Zeit von Oktober 1724 bis Mai 1725. Freilich muss die Stimme nicht in diesem eng umgrenzten Zeitraum entstanden sein.

Die von Meißner geschriebenen Stimmen C 15, 17 und 19 sind Transpositionskopien nach den Weimarer Stimmen C 3, 4 und 5. Die Violindubletten C 16 und C 18 sind Abschriften der Meißner'schen Erstexemplare C 15 und C 17. C 20 folgt C 14 (abgesehen von der Umschlüsselung).

In den Leipziger Stimmen finden sich keine Revisionen Bachs. Wohl aber hat Meißner die von seinem Vater geschriebenen Violindubletten C 16 und C 18 auch flüchtig – revidiert. Dabei legte er teilweise nicht die von ihm selbst geschriebenen Stimmen C 15 und C 17 (nach denen die Violindubletten C 16 und C 18 waren) oder deren Vorlage Partitur A zugrunde. Die Fehler sind nur Kopierfehler seiner Helfer. Die Stimmen C 15 und C 17 sind von Bach bei der Revisierung übernommen und von Meißner in die Leipziger Versionen hier (aber meist nicht) in die Lesart der Partitur A übertrugen.

Für die Stimmen C 10 und die Continuo-Instrumente (die in der Partitur unabhängig war) und für die Oboe (die in der Partitur c-Moll notierte Stimme in c-Moll erachtet werden kann) entsprechenden Weimarer Stimmen zurückgreifen, was zumindest bei C 11, wie ein hier von Meißner nachgetragener Takt beweist, auch

tatsächlich geschah. Für die Oboe konnte die von Anfang an in d-Moll notierte Weimarer Stimme C 1 oder die von Bach selbst geschriebene Stimme C 9 verwendet werden.

**Textquellen:** Die Kantatendichtung ist als „Andacht auf den eilfften Sonntag nach Trinitatis“ enthalten in Georg Christian Lehms' Kantatentextsammlung *Gottgefälliges Kirchen-Opffer*, Darmstadt 1711, S. 64f.<sup>8</sup> Ein Exemplar des Bandes hat sich in der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt erhalten (Signatur: W 3719/900). – Die Textzeile „Gott sei mir Sünder gnädig“ in Satz 3 ist dem Sonntagsevangelium Lukas 18,9–14 entnommen. Beim Text von Satz 6 handelt es sich um die 3. Strophe des Liedes *Wo soll ich fliehen hin* von Johann Heermann (1630; Melodie: Nürnberg 1679).

## II. Zur Edition

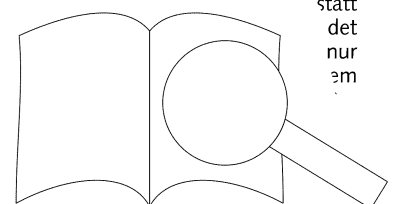
Die Entscheidung, unserer Ausgabe der Kantate zugrunde zu legen, ist durch die Untersuchung begründet. Abgesehen von der Partitur von Satz 6, der vornehmlich zugewiesen war, aber in der Leipziger Version modifiziert wurde, und der in der Kammermusik, entnommen der Substanz dem Weimarer Original, die in Leipzig teils neu hergestellt, teils aus dem Bestand weiterverwendet wurden, sind die Leipziger Originalstimmen, soweit sachlich ge- und Köthener Quellenmaterialien. Die Lesarten durch Bachs Revision der zum Teil obsolet geworden sind, wird, sondern lediglich partiell als Ersatz für die originale Weimarer Sopran-Einzelstimme herangezogen, ergänzt durch die fragmentarische Aufzeichnung des Kalparts in den Köthener Quellen C 10, 14 und B). Die Stimme der wahrscheinlich in Leipzig benutzten, ebenfalls verloren gegangenen chortönigen Continuo-Stimme für Orgel wird die autographe Continuo-Stimme C 10 aus der Köthener Zeit verwendet, die vermutlich direkt auf die verlorene Weimarer Orgelstimme zurückgeht. Für die Oboe wird die Weiterverwendung der Stimme C 9 unterstellt, die Bachs Vorstellungen zu Artikulation und Ornamentik deutlicher zum Ausdruck bringt als C 1.

Die Entscheidung, unserer Ausgabe der Kantate zugrunde zu legen, ist durch die Untersuchung begründet. Abgesehen von der Partitur von Satz 6, der vornehmlich zugewiesen war, aber in der Leipziger Version modifiziert wurde, und der in der Kammermusik, entnommen der Substanz dem Weimarer Original, die in Leipzig teils neu hergestellt, teils aus dem Bestand weiterverwendet wurden, sind die Leipziger Originalstimmen, soweit sachlich ge- und Köthener Quellenmaterialien. Die Lesarten durch Bachs Revision der zum Teil obsolet geworden sind, wird, sondern lediglich partiell als Ersatz für die originale Weimarer Sopran-Einzelstimme herangezogen, ergänzt durch die fragmentarische Aufzeichnung des Kalparts in den Köthener Quellen C 10, 14 und B). Die Stimme der wahrscheinlich in Leipzig benutzten, ebenfalls verloren gegangenen chortönigen Continuo-Stimme für Orgel wird die autographe Continuo-Stimme C 10 aus der Köthener Zeit verwendet, die vermutlich direkt auf die verlorene Weimarer Orgelstimme zurückgeht. Für die Oboe wird die Weiterverwendung der Stimme C 9 unterstellt, die Bachs Vorstellungen zu Artikulation und Ornamentik deutlicher zum Ausdruck bringt als C 1.

<sup>7</sup> Diesen Schluss lassen die vom Schreiber vorgenommenen Oktavversetzungen zu, die sämtlich aus lautenistischer Sicht spieltechnisch plausibel erscheinen. Im Einzelnen handelt es sich um folgende Abweichungen von C 10: Satz 1, Schlussnote  $\text{a} = \text{d}$  statt  $\text{D E}$ ; Satz 7, Schlussnote  $\text{e} = \text{d}$  statt  $\text{D E}$ . Das Fehlen der Bezifferung  $\text{e} = \text{d}$  ist nur eine Ausnahme.

<sup>8</sup> Abbildung im Krit. Bericht Neumann (Hrsg.), *Sämtliche Werke*, Leipzig 1974, S. 260

<sup>9</sup> Die Leipziger Violindublette von C 15 und 17 keinen Ausnahmefällen einbezogen.







3	Cont	C 10: Bezifferung der 3. Note 6 (statt 7), 4. Note unbeziffert: A unbeziffert
6	Cont	C 10: Bezifferung der 2. Note 6 (statt 7), sonst unbeziffert; A unbeziffert
12	Va	C 19: 3. Note mit Staccatopunkt; so auch C 5 und – wohl ungültig – schon A
13	Cont	C 10: Bezifferung im 2. Taktviertel nur 6+ (wohl statt 76+)
15	Cont	C 10: Bezifferung der 4. Note 6 (wohl statt 5); A unbeziffert
19	Cont	C 10: 4. Taktviertel $\downarrow$ ; in A $\downarrow$ 7; C 7 unklar korrigiert $\downarrow$ 7; C 8 $\downarrow$ 7; vgl. T. 20, 22, 23

Worttext: Bach schreibt in T. 21 zunächst reimwidrig *verschleußt*, dann aber in T. 22, 25, 29 richtig *verschließt*. In T. 19 schreibt er wie bei Lehms *auf Reu und Leid*, dann aber in T. 23 und 26, offenbar versehentlich, *nach Reu und Leid*.

## Anhang I

### Weimarer Urfassung

#### Satz 6 mit Viola obligata

Vorlagen: \*A (Soprano), C 6 (Viola), \*C 10 (Continuo).

Satzüberschrift in A *Chorale con Viola obligata*, in C 6 *Choral*. Wir geben den Satz, wie im Vorwort erläutert, eine große Sekunde höher als in den Vorlagen A und C 6 wieder. Die Trillerzeichen in T. 1, 8, 13, 16, 17 und 23 des Viola-Parts stehen nur in C 6 (Revisionseintragungen Bachs), nur die Trillerzeichen in T. 18 und 20 stehen auch in A. Soprano und Continuo folgen dem Notentext im Hauptteil der Ausgabe.

## Anhang II

### Zweite Weimarer Fassung

#### Satz 6: Violoncello obligato

Vorlage: \*C 9 (Violoncello).

Satzüberschrift: *Chorale*. Wir geben die Stimme, wie im Vorworte höher als in der Vorlage w. Der Notentext ist fehlerfrei.

## Anhang III

### Köthener Fassu

#### Satz 6–8

##### Satz

V. (Continuo), \*C 14 (Viola da  
(im Stimmtitel) *Choral*; so auch in C 10.  
erfrei. Zu C 10 siehe die Anmerkungen zur  
continuo (dieser mit Ausnahme der Bezifferung in  
dem Notentext im Hauptteil der Ausgabe.

#### Satz 7

Vorlagen: \*A (Soprano), C 2 (Violino I), C 4 (Violino II), C 5 (Viola), \*C 10 (Continuo, mit übergelegtem Vokalpart), \*C 14 (Viola da gamba, mit übergelegtem Vokalpart).

A ohne Satzüberschrift; in C 2, 4, 5, 10, 14 *Recit*.

Zu A siehe die Anmerkungen zur Leipziger Fassung. C 2, 4, 5, 10 und 14 sind fehlerfrei.

Der Notentext stimmt mit dem Abdruck im Hauptteil der Ausgabe überein.

#### Satz 8

Vorlagen: \*A (Soprano), \*B (Soprano), \*C 9 (Oboe), \*C 10 (Continuo), \*C 12 (Violino), \*C 13 (Viola), \*C 14 (Viola da gamba).

Satzüberschrift *Aria* in allen Vorlagen außer B.

Die Tempobezeichnung *Allegro* nur in A.

Taktzeichen: in A, C 9  $\frac{12}{8}$ ; C 12 ohne Takt  
10, 13, 14  $\frac{12}{8}$ .

Zu A, B, C 9 und C 10 sowie zur  
gen zur Leipziger Fassung.

Oboe, Soprano und Cr  
teil der Ausgabe.

Zur Frage der  
Anmerkung z  
Vorlagen zur Köthe  
ner Fass  
Die Bogensetzung der  
Partit  
und lückenhaft. Die Stim  
m  
er geschrieben, ergeben aber  
ines und widerspruchsfreies Bild.  
weichend von NBA I/20 – weitge  
Leipziger Fassung gewählten Lösung an,  
keit ausschließen zu können, dass in den  
nerstimmen durchgehend oder überwiegend  
intendiert sind.

### Köthener Besetzungsvariante

#### Violino I (statt Oboe): Sätze 2 und 8

Vorlage: \*C 21 (Violino I).

#### Satz 2

Zu T. 7 und 18 (jeweils 3. Taktviertel) vgl. die Anmerkungen zur Leipziger Fassung.

#### Satz 8

Zur Bogensetzung vgl. die Anmerkungen zur Leipziger Fassung.

