

Melchior

HOFFMANN

Meine Seele rühmt und preist Come my spirit, raise thy voice

Kantate für Tenor (Sopran)
Altblockflöte, Oboe
Violine und Basso continuo
(Orgel / Cembalo, Violoncello)
früher Johann Sebastian Bach zugeschrieben (BWV 189)
herausgegeben von Klaus Hofmann (Herbipol)

Cantata for tenor (sopran)
alto recorder, oboe
violin and basso continuo
(organ / cembalo, violoncello)
formerly attributed to Johann Sebastian Bach (BWV 189)
edited by Klaus Hofmann (Herbipol.)
English version by Henry S. Drinker

Stuttgarter Bach-Ausgaben

Partitur / Full score



Carus 35.004

Inhalt

Vorwort	3
1. Aria: Meine Seele rühmt und preist <i>Come my spirit, raise thy voice</i>	6
2. Recitativo: Denn seh ich mich und auch mein Leben an <i>When here on earth my happy lot I see</i>	12
3. Aria: Gott hat sich hoch gesetzt <i>On High where God abideth</i>	13
4. Recitativo: O was vor große Dinge <i>O what stupendous wonders</i>	16
5. Aria: Deine Güte, dein Erbarmen <i>Thy compassion, thy salvation</i>	17
Kritischer Bericht	20

Aufführungsdauer/Duration: ca.18 min.

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 35.004),
Klavierauszug (Carus 35.004/03),
komplettes Orchestermaterial (Carus 35.004/19).

The following performance material is available for this work:
full score (Carus 35.004),
vocal score (Carus 35.004/03),
complete orchestral material (Carus 35.004/19).

Vorwort

Daß die Kantate *Meine Seele rühmt und preist* des Leipziger Neukirchen-Musikdirektors Melchior Hoffmann (um 1679–1715) die Zeiten überdauert hat, verdankt sie zu einem Gutteil einer Verwechslung, durch die sie einst in der Leipziger Musikalienhandlung Breitkopf unter Bachs Namen geriet und von 1761 an als dessen Werk angeboten und verbreitet wurde. Kenner zweifelten zwar schon früh an der Echtheit, doch fanden sich auch Fürsprecher, und so wurde die Kantate trotz gewisser Bedenken 1891 von Alfred Dörffel in Band 37 der Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft herausgegeben und fand von hier aus den Weg in die Kirchenmusikpraxis. Die Fehlzuschreibung aufgedeckt und den wirklichen Komponisten mit großer Wahrscheinlichkeit ermittelt zu haben, ist das Verdienst des Bach-Forschers Alfred Dürr; man vergleiche hierzu seine *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs* (Leipzig 1951, Breitkopf & Härtel; 2. Auflage Wiesbaden 1977) und seine Beiträge zum *Bach-Jahrbuch* 1951/52 und 1956.

Das wenige, was wir über Melchior Hoffmann wissen, hat Andreas Glöckner vor kurzem in seiner Dissertation über *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs* (Beiträge zur Bach-Forschung, Band 8, Leipzig 1990) zusammengefaßt. Danach wurde Hoffmann in Bärenstein bei Dresden geboren, war in Dresden als Kapellknabe Schüler des Hofkapellmeisters Johann Christoph Schmidt und kam 1702 zum Jurastudium nach Leipzig, wo er 1705 Nachfolger Telemanns an der Neuen Kirche wurde. Sein von einem Intermezzo als Hallenser Marienorganist (1714) und möglicherweise von Reisen nach England und Italien unterbrochenes Leipziger Wirken war offenbar mit einer besonderen Blüte des studentischen Collegium musicum und der Leipziger Oper verbunden. Im historischen Rückblick muß der frühverstorbene Meister als eine jener Musikerpersönlichkeiten gelten, die in Leipzig den Boden bereiteten, auf dem bald darauf Bachs Kunst so unvergleichlich reich sich entfalten konnte. Bemerkenswert ist, daß ein weiteres seiner Werke, eine Vertonung des Lobgesangs der Maria nach dem Lutherischen Evangelientext, langezeit als sogenanntes „Kleines Magnificat“ Bach – und dann vorübergehend Telemann – zugeschrieben wurde (BWV Anh. 21)¹ und überdies eine weitere unter die Werke des Thomaskantors geratene Komposition, die Arie „Schlage doch, gewünschte Stunde“, nach neueren Erkenntnissen aus seiner Feder stammen dürfte.

Unsere Neuausgabe beruht auf einer wahrscheinlich im Hause Breitkopf angefertigten, offenbar von einem professionellen Kopisten völlig mechanisch kopierten und ziemlich fehlerhaften Partiturhandschrift der Universitätsbibliothek Warschau mit der Signatur *Rps Mus 92*, die aus dem Kirchenmusikalischen Institut zu Breslau (Signatur: *Mf 5038 d*) stammt. Herausgeberzusätze sind in un-

serem Notentext durch kleineren Stich (dynamische und Trillerzeichen, Staccatopunkte) und Kursivschrift (Besetzungsangaben, Satzüberschriften und sonstige Beischriften), bei Bögen durch Strichelung gekennzeichnet. Über Einzelheiten der Textredaktion gibt der Kritische Bericht Auskunft.

Zur praktischen Ausführung bleibt anzumerken, daß der Notentext in gewisser Weise Skizzencharakter hat und offenbar mit allerhand rhythmischen Modifikationen rechnet: In der Eingangsarie deutet der vielfältige Wechsel zwischen „egalen“ Sechzehnteln und Wendungen mit punktiertem Sechzehntel und nachfolgendem Zweiunddreißigstel möglicherweise auf eine über das im Notenbild Festgehaltene hinausgehende „inégal“-Ausführung (man beachte in diesem Zusammenhang auch die Anmerkung im Kritischen Bericht zu T. 37). In jedem Falle wird man bei Wendungen des Typs $\text{7 } \underline{\underline{\underline{\text{♩}}}} \underline{\underline{\underline{\text{♩}}}}$ die Pause punktiert und die erste Note entsprechend verkürzt spielen ($\text{7 } \underline{\underline{\underline{\text{♩}}}} \underline{\underline{\underline{\text{♩}}}}$). Das gilt ebenso für die entsprechenden Figuren im Basso continuo der mittleren Arie. Die Singstimme hat in diesem Satz Sechzehntelfolgen vermutlich durchweg oder doch sehr weitgehend punktiert auszuführen (vgl. auch den Kritischen Bericht zu T. 16). In der Schlußarie muß die Überbindung in Oboe und Violine in T. 3–4 und an den späteren Parallelstellen wohl „überpunktiert“ ($\underline{\underline{\underline{\text{♩}}}} \underline{\underline{\underline{\text{♩}}}}$) ausgeführt und in T. 4 der Basso continuo dem rhythmischen Muster der Oberstimmen angepaßt werden. Auch für punktierte Viertel mit nachfolgendem Achtel (wie in T. 3, 13, 28–29) ist eine entsprechende rhythmische Schärfung in Betracht zu ziehen, und gleiches gilt für auftaktige Achtelnoten mit vorausgehender Achtelpause im Zusammenhang entsprechender Wendungen (T. 15–16 Oboe, T. 18 Oboe und Violine, T. 28 Blockflöte und Violine etc.).

Nach alter Besetzungspraxis kann an die Stelle des Tenors auch ein Sopran treten. Satztechnische Komplikationen ergeben sich dabei allerdings bei T. 24–26 der ersten Arie, wo der Tenor den Baß zu Flöte und Oboe bildet und dabei gestützt wird von der unisono geführten Violine. Der Sopran kann die Baßfunktion des Tenors nicht gut übernehmen; eine Duplierung des Violin-„Basses“ in der Oberoktave wäre ein Stilverstoß. Doch es bleibt die Möglichkeit, daß die Violine den Oberstimmensatz mit einem selbständigen Baßpart stützt. Die vom Herausgeber für die Violine eingefügte „Ossia“-Version ist als Empfehlung in diesem Sinne gedacht.

Die Generalbaßaussetzung stellt einen bewußt einfach gehaltenen Vorschlag des Herausgebers dar.

Über die Herkunft des Kantatentextes ist nichts bekannt. Die schöne Barockdichtung paraphrasiert den Lobgesang der Maria, das Magnificat (Lukas 1, 46–55). Dieser Text ist von alters her Bestandteil der Vesper und gehört außerdem den Lesungen am Tag der Heimsuchung Mariae (2. Juli) an, doch eignet sich die Kantate auch darüber hinaus zu vielfältiger Verwendung.

Göttingen, 1994

Klaus Hofmann (Herbipol.)

¹ Vgl. hierzu außer der genannten Arbeit von A. Glöckner dessen Aufsatz „Die Leipziger Neukirchenmusik und das ‚Kleine Magnificat‘ BWV Anh. 21“ im *Bach-Jahrbuch* 1982 (S. 97–102). – Ausgabe des Werkes von Diethard Hellmann im Carus-Verlag, CV 10.139.

Foreword

The survival to this day of the cantata *Meine Seele rühmt und preist* by Melchior Hoffmann (c.1679–1715), director of music at the Neukirche in Leipzig, is largely due to the fact that this work was offered for sale by the Leipzig music dealer Breitkopf in 1761 under the name of J. S. Bach. Musical experts soon doubted the work's authenticity, but others considered it to be genuine Bach. Consequently, despite some misgivings it was edited by Alfred Dörffel and published in 1891 in volume 37 of the Complete Edition issued by the Bach-Gesellschaft. Thus it found its way into the church music repertoire. The erroneous attribution of this work was revealed and its actual composer was identified, with a high degree of certainty, by the Bach scholar Alfred Dürr; see his *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs* (Leipzig 1951, Breitkopf & Härtel; 2nd edition Wiesbaden 1977), and his contributions to the *Bach-Jahrbuch* 1951/52 and 1956.

The little which we know about Melchior Hoffmann has been assembled by Andreas Glöckner in his dissertation on *Die Musikpflege an der Leipziger Neukirche zur Zeit Johann Sebastian Bachs* (Beiträge zur Bach-Forschung, vol. 8, Leipzig 1990). According to Glöckner, Hoffmann was born at Bärenstein near Dresden; as a choirboy in Dresden he was a pupil of the Court Kapellmeister Johann Christoph Schmidt, and in 1702 he went to Leipzig to study law, but in 1705 he succeeded Telemann as music director of the Neukirche there. His years at Leipzig, which were interrupted by a period spent as organist at the Marienkirche in Halle (1714) and possibly by visits to England and Italy, were a particularly fruitful time for the student Collegium Musicum (founded by Telemann and later directed by Bach) and for the Leipzig Opera. Viewed in retrospect, the short-lived Hoffmann can be seen as one of the musical personalities who prepared the ground in Leipzig upon which Bach's art was soon afterwards to blossom so incomparably richly. It is noteworthy that another work of Hoffmann, a setting of Mary's song of praise to the Biblical words in Luther's translation, the so-called "Little Magnificat," was long attributed to Bach – and then briefly to Telemann (BWV Anhang 21).¹ The aria "Schlage doch, gewünschte Stunde," wrongly included among the works of the Thomaskantor, has also recently been shown to be probably by Hoffmann.

Our new edition of *Meine Seele rühmt und preist* is based on a manuscript copy of the full score, probably supplied by Breitkopf but evidently written by a professional copyist as a mechanical task performed without careful thought, and thus containing numerous mistakes. It is preserved in the Warsaw University Library, catalogue No. *Rps Mus 92*, transferred there from the Church Music Institute in Breslau (catalogue No. *Mf 5038 d*). In our publication editorial additions are identified by the use of smaller print for dynamic markings, trills, and staccato markings. Italics are

used for instrumentation, titles of movements, and other indications, while markings for articulation are indicated by dotted slurs. Details of the editing of the text are given in the Critical Report.

Regarding practical performance, it should be noted that the musical text as it has come down to us is to some extent sketchlike in character, numerous rhythmical modifications being implied. In the opening aria the frequent alternation between "égal" semiquavers and figures with dotted semiquavers followed by demi-semiquavers may indicate "inégal" performance throughout, irrespective of the rhythm apparently indicated in the score (see also in this connection the note in the Critical Report concerning bar 37). In that case, wherever the figure $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ appears the rest should be dotted and the first note shortened accordingly ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$). The same applies to the similar figures in the basso continuo of the central aria. In this movement all or at least most of the semiquaver passages in the voice part should probably be sung dotted (see also the Critical Report, reference to bar 16). In the final aria the tied notes in the oboe and violin parts in bar 3–4 and in the similar passages later should probably be performed "dotted over" ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), and in bar 4 the basso continuo has to be matched to the rhythm of the upper parts. Where there is a dotted crotchet followed by a quaver (as in bars 3, 13, 28–29) the rhythm should be tightened, and the same applies to up-beat quavers following quaver rests in conjunction with corresponding figures (bars 15–16 oboe, bar 18 oboe and violin, bar 28 recorder and violin etc.).

In accordance with ancient practice the tenor can be replaced by a soprano. However, this creates a problem at bars 24–26 in the first aria, where the tenor provides the bass for the flute and oboe, and is supported by the violins in unison. The soprano cannot satisfactorily fulfil the bass function of the tenor: doubling the violin "bass" in the upper octave would be a stylistic solecism. There remains the possibility of providing the violins with an independent "bass" line to support the upper parts; the editor's "ossia" version for the violins is a suggested solution to this problem.

The continuo realization is a deliberately straightforward suggested version by the editor.

Nothing is known about the origin of the words of this cantata. The picturesque baroque poem is a paraphrase of the song of praise of Mary, the Magnificat (Luke 1, 46–55). Ever since ancient times this canticle has been used at Vespers, and the passage is also one of the readings on the Feast of the Visitation (2nd July), but the cantata could be used on many other occasions.

Göttingen, 1994

Klaus Hofmann (Herbipol.)

Translation: John Coombs

¹ See, in addition to the work by A. Glöckner mentioned above, his article "Die Leipziger Neukirchenmusik und das 'Kleine Magnificat' BWV Anh. 21" in the *Bach-Jahrbuch* 1982 (p. 97–102). – This work, edited by Diethard Hellmann, is published by Carus-Verlag, CV 10.139.

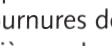
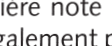
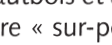
Avant-propos

La cantate *Meine Seele rühmt und preist* de Melchior Hoffmann (vers 1679–1715), directeur de la musique de la Neukirche à Leipzig, a été enregistrée sous le nom de Bach dans la librairie musicale de Breitkopf et c'est sous ce nom qu'elle fut commercialisée et diffusée à partir de 1761. C'est en grande partie grâce à ce concours de circonstances que l'œuvre nous a été conservée. Certes, très tôt, les connaisseurs avaient émis des doutes quant à l'authenticité de cette cantate, tandis que d'autres se prononcèrent en faveur de l'attribution. Ainsi, Alfred Dörffel, se résolut-il – non sans quelques réserves – à publier cette œuvre au titre du volume 37 de l'édition intégrale de la Bach-Gesellschaft. Et c'est ainsi que l'œuvre entra au répertoire des musiciens d'église. On doit à Alfred Dürr, le grand spécialiste de Bach, d'avoir mis en évidence cette fausse attribution et identifié l'auteur présumé de l'œuvre – on se reportera à ses *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs* (Leipzig, 1951, Breitkopf & Härtel ; 2^e édition Wiesbaden 1977) et à ses articles parus dans le *Bach-Jahrbuch* 1951/52 et 1956.

Le peu de choses que l'on sait sur Melchior Hoffmann, se trouve rassemblé dans la récente thèse d'Andreas Glöckner sur la *Musikpflege an der Leipziger Neukirche* (Beiträge zur Bach-Forschung, vol. 8, Leipzig 1990). Hoffmann serait né à Bärenstein près de Dresde. Il fut l'élève, à Dresde, du maître de chapelle de la cour, Johann Christoph Schmidt. En 1702 on le retrouve à Leipzig où il fait ses études de droit et où, en 1705, il succède à Telemann. Son activité leipzigoise fut interrompue en 1714 par un bref séjour à Halle où il fut organiste à la Marienkirche et peut-être aussi par quelques voyages en Angleterre et en Italie. Cette activité doit être associée aux fastes du Collegium musicum animé par les étudiants et des musiciens de l'opéra de Leipzig. Avec le recul historique, il semble bien que ce maître – d'ailleurs prématurément disparu – contribua à préparer ce terrain qui permit à Bach de déployer son art avec tant de richesse. On notera d'ailleurs que l'on a longtemps attribué à Bach une autre œuvre de Melchior Hoffmann, sa mise en musique du Cantique de Marie d'après la traduction de Luther des Évangiles, le pseudo-« petit Magnificat » de Bach (BWV, Anh. 21)¹ – œuvre qui fut ensuite attribuée un temps à Telemann. De même, l'air « Schlage doch, gewünschte Stunde » généralement attribué au cantor de St.-Thomas, pourrait également, selon l'état le plus récent de la recherche, avoir été composé par M. Hoffmann.

Notre réédition a été réalisée à partir d'une partition manuscrite probablement issue de la maison Breitkopf (Bibliothèque universitaire de Varsovie, *Rps Mus* 92). Ce document, provenant du Kirchenmusikalisches Institut de Breslau (cote : *Mf 5038 d*), présente en tous cas les traits d'une copie mécanique et assez fautive, que l'on peut attribuer à un copiste professionnel. Dans la présente édition, nos ajouts sont signalés par une gravure dans un corps plus pe-

tit (signes de dynamique et trilles, points de staccato), par des italiques (indications d'instrumentation, titres des mouvements et autres indications secondaires), enfin par des pointillés pour les arcs de liaison. Pour les détails de la rédaction du texte, le lecteur se reportera à l'apparat critique.

Pour l'exécution pratique, on observera que la musique présente d'une certaine manière un caractère d'esquisse et qu'elle est susceptible de diverses modifications rythmiques. Dans l'air d'introduction, les nombreuses alternances de passages en doubles-croches « égales » et de tournures de type : double-croche pointée – triple-croche suggèrent qu'une exécution « inégale » doit probablement être généralisée, en dépit des apparences graphiques (cf. également sur ce point les observations de l'apparat critique relatives à la mes. 37). En tous cas, en présence de tournures de type , le silence sera pointé et la première note raccourcie en conséquence (). Cela vaut également pour les figures de même type qui apparaissent à la basse-continue de l'air central. Dans ce mouvement, semble-t-il, la partie vocale doit très fréquemment, si ce n'est partout, adopter un rythme pointé (cf. aussi l'apparat critique relatif à la mes. 16). Dans l'air final, la liaison au hautbois et au violon (mes. 3 et 4) doit vraisemblablement être « sur-pointée » () – il en va de même plus loin dans les passages identiques. A la mesure 4, la basse continue se conformera au schéma rythmique des voix supérieures. Dans les figures de type : noires pointées – croche, il convient probablement de renforcer le rythme de la même manière – cela vaut également pour les croches précédées d'un demi-soupir dans le contexte d'une tournure de même type (mes. 15–16 hautbois, mes. 18 hautbois et violon, mes. 28, flûte à bec et violon, etc.).

Selon les anciens usages, le ténor peut être remplacé par un soprano. Des complications d'écriture surviennent toutefois aux mesures 24–26 du premier air où le ténor fonctionne comme basse de la flûte et du hautbois et est soutenu en cela par les violons jouant à l'unisson. Le soprano peut difficilement remplir à cet endroit la fonction de basse du ténor : une doublure de la « basse » du violon à l'octave supérieure serait une faute de style. Il reste toutefois au violon la possibilité de soutenir l'ensemble des parties supérieures par une partie de basse indépendante. La version qualifiée d'« Ossia » que propose l'éditeur pour la partie de violon a été conçue dans cet esprit.

La basse continue a été réalisée par l'éditeur à titre indicatif et avec un souci délibéré de simplicité.

On ne sait rien de l'origine du texte de la cantate. De belle facture, la poésie baroque paraphrase le texte du Magnificat (Luc I, 46–55). Ce texte est traditionnellement chanté à Vêpres et figure en outre aux leçons du jour de la Visitation de la Vierge (2 juillet). Cette cantate se prête toutefois à bien d'autres usages.

Göttingen, 1994
Traduction : Christian Meyer

Klaus Hofmann (Herbipol.)

¹ Cf. sur ce point, outre la thèse déjà signalée de A. Glöckner, l'article de ce même, « Die Leipziger Neukirchenmusik und das 'Kleine Magnificat' BWV Anh. 21 », dans *Bach-Jahrbuch* 1982 (p. 97–102). Edition de l'œuvre par Diethard Hellmann, chez Carus-Verlag, CV 10.139.

Meine Seele rühmt und preist

Kantate

I. Aria

Melchior Hoffmann
(um 1679–1715)

Flauto dolce

Oboe

Violino

Tenore
(Soprano)

Organo (Cembalo)

Violoncello

10

13

ne — See — le, mei — ne
my — spir — it, come my

16

st,
voice,

rühmt und pre
raise thy voi

19

mei - ne See - le,
come my spir - it,

22

mei - ne See - le rühmt und preist,
spir - it raise thy voice,

25

rühmt und preist,
raise thy voice

* Siehe Vorwort.

f *pp*

Huld und rei-che Gü-te,
God for all his bless-ing,

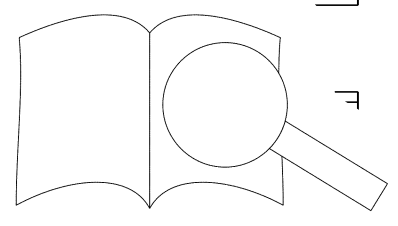
Got-tes Huld und rei-che Gü-te, Got-tes
praise thy God for all his bless-ing, praise thy

f

Huld und rei - - che Gü - te.
God for all his bless - ing.

f

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

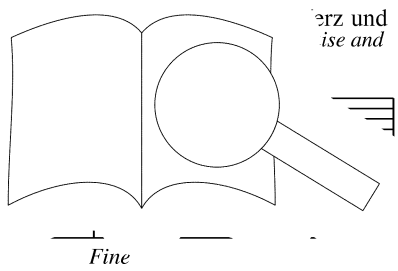


37

40

43

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



erz und
ise and

Sinn und ganz Ge-mü-te ist in meinem Gott er-freut,
 thanks and love ex-press-ing in his mer-cy loud re-joice,

der mein Heil und Hel-fer heiß
 he hath thy sal-va-tion wrot

heißt, mein Heil und Hel fer, der mein Heil und Hel- fer heißt.
 wrought, hath thy sal- va tion, he hath thy sal- va - tion wrought.

2. Recitativo

Tenore
(Soprano)

Denn Denn seh ich mich und auch mein Le so in die - se Wor - te
 When here on earth my hap - py lo .se and thanks I lift to

Organo (Cembalo)

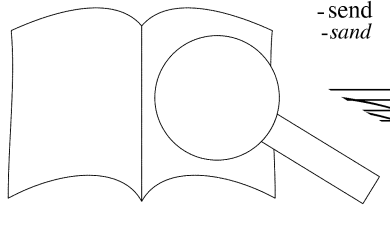
Violoncello

4 andante

bre - chen: Gott, was hast du doch an mir ge -
 thee: God, God, how boun - te - ous art thou to

7

mir, an mir, was hast du doch an mir - send
 me, to me, how boun - te - ous art thou - sand



10

Zun - gen nicht ein - mal aus - zu - spre - chen, wie gut du bist, wie freund - lich dei - ne Treu, wie
 ton - gues they would not serve for tell - ing how good thou art, how gen - tle kind and true, how

13

reich dein Lie - be sei. So sei dir denn Lob, Ehr und Preis ge - sun - gen!
 lov - ing is thy heart; and so with thanks my song of praise is swell - ing.

3. Aria

Tenore (Soprano) **Andante** **Gott**

Organo (Cembalo)

Violoncello

4 6 6 6 4 6
2 2

Gott hat sich hoch ge - set - -
 On High where God a - bid - -

4 6
2

zet, hoch ge - set - zet und sieht auf das, ig
 eth, high in heav - en he sees us all, m

6 4 6 6 6 6

10

8 ist, here.

13

8 Gott hat sich hoch ge - set - zet und sieht
 On High where God a - bid - eth, he sees

15

8 nied - rig, Gott hat sich hoch se
 low him, on high where Go' sees us das, und sieht auf
 all, he sees us

17

8 *iere.* Ge - setzt, daß mich die
Th... *may hold me*

Fine

PROBENPARTITUR

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

20

Welt ge - ring und e - lend hält, doch bin ich hoch ge - -
 mean, yet I re - main se - rene; no mat - ter who de - -

7 6 # # 4 2 6 4

22

schät - zet, doch bin ich hoch ge - schät - zet, weil Gott mich nicht,
 rid - eth, no mat - ter who de - rid - eth, I know that God

6 6 4 2 6 4 2 6

24

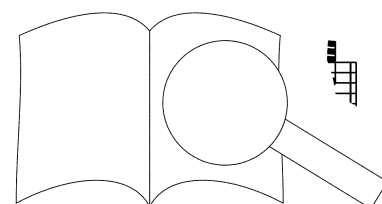
nicht, mich nicht ver - gift, ge - schät - zet, weil
 God for - gets me not, de - rid - eth, my

4 6 6 #

26 *adagio*

mich nicht, weil Gott mich nicht ver - gift.
 my God, my God for - gets me not.

7 6 4 6 4 6 6 6 6 6 #



4. Recitativo

Tenore
(Soprano)

Organo (Cembalo)
Violoncello

3
an, die Gott an mir ge-tan, wo-vor ich ihm mein Herz zum Op-fer brin Er
where, on earth, in sea and air, that God has wrought for which we have to the hat

6
tut es, dessen Macht den Him-mel kann um-schrän-ken ra- at die Se-ra-phim in
is it, but his might that set the heav-ens' ceil- a- ght the se-ra-phim to

9
De-mut nur ge-den-ke .ni- ad Le-ben, er hat mir auch das Recht zur Se-lig-
him are hum-ble kneel- t is ow-ing, my hope of fu-ture bless-ed-ness se-

12
ich hier und dort er-freut aus lau-ter Huld
m-is-ses sal-va-tion sure and mer-cy o-

5. Aria

Flauto dolce

Oboe

Violino

Tenore (Soprano) *20*
Dei-

Organo (Cembalo)

Violoncello

7

13

19

Dei - ne Gü - te, dein Er - bar - men, dein Er - bar - men
 Thy - com - pas - sion, thy - sal - va - tion, thy sal - va - tion

26

wäh - ret, Gott, zu al - ler Zeit, wäh
 lasts, o God, for - ev - er - more, lasts

32

- - - - - re
 - - - - - c

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

39

zu al - ler Zeit.
for-ev - er - more.

46

Du er - zeigst Barm-
Thou wilt save and -

Fine

53


- her - zig-keit,
not ig - nore,
- en dir er - geb - nen Ar - men, de - nen
- en those of hum - ble sta - tion, ev - en -

61

en Ar - men, Barm - her - zig-keit de - nen dir
ble sta - tion, wilt not ig - nore ev - en those



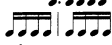

Da capo

Kritischer Bericht

Unsere Ausgabe beruht auf der im Vorwort genannten Breslauer Partiturabschrift, die sich heute in der Warschauer Universitätsbibliothek befindet. Sie trägt auf der ersten ihrer 26 Notenseiten den Kopftitel „Cantate. Meine Seele rühmt und preist pp“, dazu die Komponistenangabe „di Bach“ und vor den fünf Systemen der ersten Arie die Besetzungsangaben „Violino“, „Flauto“, „Oboe“, „Tenore Solo“ und „Continuo“. Die Violine ist im obersten System notiert. Eine weitere Abschrift, ebenfalls in Partiturform, bewahrt die Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – unter der Signatur *Mus. Ms. Bach P 492*; sie geht jedoch nicht selbständig auf das Original zurück, sondern ist ein Abkömmling der in Warschau liegenden Quelle und damit aus textkritischer Sicht ohne Bedeutung. Die folgende Liste hält dementsprechend nur die Lesarten der Warschauer Handschrift fest. Einer sinnvollen Berichterstattung im Detail setzt allerdings der durchaus mechanische Charakter der Abschrift Grenzen. Zu den Merkwürdigkeiten dieser Quelle gehört, daß das gesamte *Dacapo* der Eingangsarie und bei der zweiten Arie immerhin bei der Wiederholung das ganze *Continuo*-Ritornell (T. 1–5) ausgeschrieben ist. Wir lassen im folgenden jene Mängel unberücksichtigt, bei denen sich die Handschrift in den doppelt ausgeschrieben Partien gleichsam selbst berichtigt, lassen ferner belanglose Fehler im Gesangstext und Nachlässigkeiten der ohnehin fragmentarischen Bezifferung unerwähnt und gehen auch auf Unregelmäßigkeiten der Bogensetzung nicht im einzelnen ein. Erwähnt sei zu dem letztgenannten Punkt lediglich, daß die Quelle beim Instrumentalthema der ersten Arie die Notengruppe der zweiten Zählzeit teilweise mit einem bereits beim zweiten Sechzehntel ansetzenden, wenn nicht überhaupt schon auf das erste Sechzehntel zu beziehenden Bogen versetzt, während der Komponist den Bogen doch wohl erst zu mit der folgenden Note beginnenden Gruppen haben dürfte, und daß bei Figuren des Typus  sie mit Bogen versehen sind, dieser zwar nicht doch überwiegend schon bei der 1. statt – wie richtig halten – 2. Note beginnt. Nicht zu übersehen darf sicherlich auch, daß das *Violino* in geraden Takt der Sätze 1–4 mehr oder weniger routinemäßig des Zeichens ohne All-

Im einzelnen bleiben folgende Unregelmäßigkeiten unserer Quelle festzuhalten:

1. Aria

- T. 3f. Oboe letzte Note von T. 3 ohne \sharp , 1.–2. Note von T. 4 $a' b'$ (vgl. T. 19, 34)
- T. 12 Flauto 4. Viertel Rhythmus 
- T. 17 Oboe letzte Note f''
- T. 18 Continuo letzte Note a
- T. 19 Oboe 1. Note d'' , 3. Note zuerst d'' , im *Dacapo* b'
- T. 22 Flauto Rhythmus 
- T. 28f. Flauto Rhythmus 
- T. 30 Tenore 4. Viertel Rhythmus 
- T. 37 Oboe 2. Note f'
- T. 42 Violino

2. Recitativo





- T. 13 Tenore Text: „deine ne Liebe“

3. Aria

- T. 1 Continuo 1.
- T. 4 Continuo te
- T. 16 Tenore Ri
- T. 16 Continuo 1.
- T. 25 Continuo se statt Note d

4. Recitativo

- T. 51ff. Tenore, Continuo er , ob „nun“ oder „nur“

- 1. Viertel 
 - 2. Viertel 
 - 3. Viertel $a'' b''$
 - 1. Note F , korrigiert aus d (Oktavparallele mit Violine); vgl. aber T. 49
 - 3. Note a'
 - 2.–3. Viertel 
 - 1.–2. Viertel 
- Die Singstimme setzt erst in T. 52 ein und ist durchgehend um einen Takt gegen den Continuo verschoben; am Satzende ist der Continuo-Schlußton um eine Halbenote verlängert.

