

J. S. BACH

Ich hatte viel Bekümmernis

Kantate zum 3. Sonntag nach Trinitatis

Lord my God, my heart and soul
were sore distrest

Cantata for the 3rd Sunday after Trinity

BWV 21

Herausgegeben von / Edited by
Paul Brainard

Urtext der Neuen Bach-Ausgabe
Urtext of the New Bach Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 1021

VORWORT

Nur wenige Kantaten Bachs sind von solcher Länge und nur zu wenigen ist eine solche Fülle an Aufführungsmaterialien überliefert, wie zu Kantate 21 „Ich hatte viel Bekümmernis“. Das originale Stimmenmaterial besteht aus 28 Stimmen sowie einer Einlagestimme für die Oboe. Was zunächst wie ein großer Vorteil der Quellenüberlieferung aussieht, hat sich längst auch als großer Problembringer herausgestellt, denn die verschiedenen Stimmen passen nur teilweise zusammen: sie entstammen unterschiedlichen, nur lückenhaft rekonstruierbaren Aufführungsbedingungen. Bach selbst hat die Kantate mehrfach aufgeführt und umgearbeitet, sie gehört damit zweifellos zu den auch für ihn selbst anziehendsten Werken seines Kantatenschaffens. Nachweisen lassen sich jedoch nur Aufführungen am 3. Juni 1714 und am 13. Juni 1723, jeweils am 3. Sonntag nach Trinitatis. Die erste der beiden Aufführungen ist durch eigenhändigen Vermerk Bachs auf dem Titelblatt „d. 3te post Trinit: 1714. musiciret word.[en]“ gesichert; die zweite lässt sich durch die Wasserzeichen einiger Stimmen und die beteiligten Leipziger Kopisten Johann Andreas Kuhnau und Christian Gottlob Meißner zweifelsfrei erschließen.

Neuerdings konnte durch die Identifizierung des bislang unbekanntes Schreibers einer von Bach revidierten Einzelstimme, Johann Jeremias Göbel, während Bachs Köthener Jahre Kantor an der dortigen reformierten Stadtschule, eine Aufführung der Kantate in Köthen um 1721 unter Göbels Leitung als gesichert angenommen werden (BJ 2003, S. 97–99). Weitere Aufführungen lassen sich für Hamburg durch eine Bachs Wortwiederholungen in BWV 21 geißelnde Nebenbemerkung des dortigen Musiktheoretikers Johann Mattheson in dessen 1725 erschienener „Critica musica“ und für den Zerbster Hof durch

einen Textdruck von 1726 belegen. Dies dürfte aber nur die Spitze des Eisberges sein, weitere Aufführungen, auch frühere und spätere und zu anderen Sonntagen des Kirchenjahres sind anzunehmen, dies lässt sich schon aus der auf dem autographen Titelblatt angegebenen liturgischen Bestimmung „Per ogni Tempo“ = „für jede Zeit“ ablesen. Der unbekanntes Textdichter (Salomon Franck?) kombiniert verschiedene Psalmen, ohne dass sich ein eindeutiger Bezug zur Lesung eines Sonntags des Kirchenjahres herstellt. Der 3. Sonntag nach Trinitatis ist durch Bachs eigenhändigen Vermerk verbürgt, eine gleichnamige Kantate G. Ph. Telemanns auf einen ähnlichen Psalmtext von Erdmann Neumeister macht auch den Sonntag Reminiscere als Alternative wahrscheinlich. Auch Aufführungen bei Begräbnissen würden der freien liturgischen Bestimmung ideal entsprechen.

Der Stimmensatz selbst (die originale Partitur bzw. die originalen Partituren, denn wir müssen von zwei verschiedenen ausgehen, sind verschollen) lässt sich in drei Gruppen einteilen: a) Stimmen aus der Zeit um 1714, b) Stimmen aus der Köthener Zeit (1717–1723), möglicherweise im Rahmen seiner Bewerbung um den Organistenposten an der Jacobikirche 1720 für eine Aufführung in Hamburg geschrieben, was die Nebenbemerkung Matthesons erklären würde, c) Stimmen für die Leipziger Erstaufführung am 13. Juni 1723. Der Stimmensatz enthält außerdem jene in Köthen geschriebene Einzelstimme für Alto (ripieno) sowie eine zusätzliche, undatierbare Oboenstimme in d-Moll. Die drei Stimmgruppen entstammen nicht nur unterschiedlichen Aufführungssituationen, sie spiegeln auch unterschiedliche Besetzungen und damit teilweise zusammenhängend unterschiedliche Tonarten wider. Stimmengruppe a weist die Solopartien der Nr. 3–5 und 10 dem Tenor zu, die

Duette Nr. 7 und 8 Tenor und Bass. In Stimmengruppe b ist der Tenor jeweils durch Sopran ersetzt; für die Leipziger Fassung schließlich werden drei Solisten benötigt, Sopran in Nr. 3 und 4, Tenor in Nr. 5 und 10, Sopran und Bass in Nr. 7 und 8. Aus auf Solosopran verweisenden tacet-Vermerken in der Basso-Stimme der ersten Stimmengruppe (Relikt einer noch früheren, verschollenen Stimmengruppe?) ist zu schließen, das der frühest erhaltenen Besetzung mit Tenor bereits eine mit Sopran in den Sätzen 3–5 vorausgegangen war, wogegen Satz 10 nach dieser Stimme mit Tenor besetzt war. Es gibt weitere Indizien, die belegen, dass dem erhaltenen Stimmensatz ein älterer vorausgegangen sein muss, der die Kantate in anderer, kürzerer Form überliefert hat. Satz 11 scheint gar aus einem anderen Werk zu stammen und erst für BWV 21 mit Oboe besetzt worden zu sein (vgl. für Einzelheiten der hoch komplizierten Werkgenese die ausführlichen Angaben des Krit. Bericht). Tonart dieser hypothetischen Urfassung war d-moll-Kammerton.

Die Stimmen der ersten überlieferten Fassung, unsere Stimmengruppe a, geben das Werk bereits vollständig mit allen elf Sätzen, es fehlen allerdings noch die Partien der Posaunen, verloren ist offenbar eine zum Bläsaussatz gehörende Stimme für Pauken, deren Partie für die Ausgabe rekonstruiert und in Kleinstich zugefügt worden ist. Tonart dieser Fassung ist c-Moll-Kammerton, d.h. mit einer ebenfalls im Kammerton gestimmten Orgel, was Weimar als Aufführungsort ausschließt. Es ist aber möglich, dass für eine Weimarer Aufführung zusätzlich jene in d-Moll notierte Oboenstimme benutzt wurde, die bislang keiner der drei Stimmengruppen a–c zugeordnet werden konnte, damit hätte auch in Weimar eine Aufführung, allerdings in d-Moll-Kammerton (Orgel und Streicher in c-Moll-Chorton gestimmt) stattfinden können (die wesentlichen Lesarten dieser Stimme sind in der Ausgabe im Kleinstich bei Nr. 1 zugefügt, ein synoptischer Paralleldruck der beiden Fas-

sungen der Oboenpartie befindet sich im Anhang).

Stimmengruppe b überliefert das Werk in d-Moll-Kammerton und entspricht damit unserer hypothetischen Urfassung sowie der Chortonfassung der früheren Stimmengruppe. Erst aus dieser Zeit liegt eine Stimme für Fagott vor, die aber wohl nur Ersatz einer schon vorhandenen, heute verschollenen c-Moll-Stimme war. Stimmengruppe c schließlich gehört zur am weitesten ausgereiften Fassung des Werks, alle Blechbläser sind nunmehr beteiligt, überliefert sind allerdings von den neu hinzugekommenen Partien nur die Stimmen für Trombone II–IV; die Partie der Trombone I (oder Zink?) wurden vom Herausgeber sinngemäß eingearbeitet. Tonhöhe dieser Fassung ist c-Moll-Kammerton. Die Differenzierung zwischen vokalen Solo- und Tutti-Partien ist komplett erst aus der Leipziger Stimmengruppe ablesbar, aber vermutlich schon früher so praktiziert worden, wie die Köthener Ripien-Alt-Stimme erweist. Die Ausgabe in NBA gibt die Lesarten dieser Leipziger Fassung wieder, frühere Varianten der Oboenpartie sind in Kleinstich bzw. im Anhang mitgeteilt. Eine in Stimmengruppe a überlieferte Parallelführung der ersten Violine mit der Oboenstimme im Schlusssatz beruht vermutlich auf einem Abschreibefehler Bachs, sie ist jedenfalls in der späteren Violinstimme wieder aufgegeben und bleibt daher in der Ausgabe unberücksichtigt.

Matthias Wendt

ZUR EDITION

Mit Ausnahme der Werktitel sind in der Partitur sämtliche Zusätze des Herausgebers gekennzeichnet, und zwar Buchstaben durch Kursivdruck, Bögen durch Strichelung, sonstige Zeichen durch kleineren bzw. schwächeren Stich. Darum werden alle aus der Quelle

entnommenen Buchstaben, auch dynamische Zeichen wie *f*, *p* usw. in geradem Druck wiedergegeben. Die Akzidenzien sind nach den heute geltenden Regeln gesetzt. Zusatzakzidenzien, die vom Herausgeber nach eigenem

Ermessen gesetzt wurden (die also nicht durch die Umschreibung nach den heute gebräuchlichen Regeln notwendig werden), werden in kleinerem Stich wiedergegeben.

PREFACE

Only a few of Bach's cantatas are of such length, and it is only for a few that such an abundance of performance material has come down to us as for Cantata 21 "Ich hatte viel Bekümmernis" (I had much sorrow). The original material contains 28 parts and an inserted part for the oboe. What this source material offers us would at first appear to be highly advantageous, but for a long time it has proved to create problems instead, for the various parts only fit together to a limited degree: they emanate from different performance conditions which can only be sketchily reconstructed. Bach in fact performed and reworked the cantata on many occasions and it is unquestionably one of the most arresting works of his entire cantata oeuvre, including for himself. The only performances we can be certain of however, are ones on 3 June 1714 and on 13 June 1723, each on the 3rd Sunday after Trinity Sunday. The first of the two performances is evidenced by the comment which Bach added in his own hand to the title page "d. 3te post Trinit: 1714. musiciret word.[en]", while the second may be concluded beyond all doubt from the watermarks of some of the parts and the Leipzig copyists in-

volved, Johann Andreas Kuhnau and Christian Gottlob Meißner.

Identification of the hitherto unknown copyist of an individual part revised by Bach, Johann Jeremias Göbel, *Kantor* at the Reformed Town School during Bach's years in Cöthen, has recently allowed us to safely assume that Göbel conducted a performance of the cantata in Cöthen around 1721 (BJ 2003, p. 97–99). Further performances can be shown to have taken place in Hamburg by a remark the music theorist Johann Mattheson made in his "Critica musica" published in 1725, in which he censures Bach for his repetition of words in BWV 21, and also at the Zerbst Court by a printed text of 1726. This is likely to be but the tip of the iceberg however, and we may presume there were further performances, both at earlier and later points in time, and on other Sundays of the ecclesiastical year, as may be deduced from the very liturgical purpose given on the autograph title page "Per ogni Tempo" ("for any time"). The unknown author (Salomon Franck?) combines various psalms without a clear link being made to a Sunday reading in the ecclesiastical year. The 3rd Sunday after Trinity Sunday is corroborated

by the comment Bach himself added, and a cantata of the same name by G. Ph. Telemann on a similar psalm text by Erdmann Neumeister also makes the *Reminiscere* Sunday likely as an alternative. Performances at funerals would also be perfectly in accordance with the free liturgical purpose.

The set of parts itself (the original score or rather original scores, for we must assume there were two different scores, are lost) may be divided into three groups: a) parts from the time around 1714; b) parts from the Cöthen period (1717–1723), possibly copied out for a performance in Hamburg in connection with his application for the position as organist at the St Jacobi Church, which would explain Mattheson's comment; c) parts for the first performance in Leipzig on 13 June 1723. The set of parts also contains the extra part for alto (*ripieno*) written in Cöthen as well as an additional, undatable oboe part in D minor. The three groups of parts go back not only to different performance situations; they also reflect different performers and thus in this context different keys in part. Group a gives the tenor the solo parts of nos. 3–5 and 10, and the duets nos. 7 and 8 to the tenor and bass. In group b the tenor is replaced by the soprano in each case, while three soloists are required for the Leipzig version: soprano in nos. 3 and 4, tenor in nos. 5 and 10, soprano and bass in nos. 7 and 8. From the tacet indications in the basso part of the first group referring to solo soprano (relic of an even earlier, lost group?) we may conclude that before the earliest surviving scoring for tenor, movements 3–5 were actually set for soprano, whereas movement 10 was scored for tenor after this part. There is further evidence to show that prior to the surviving set of parts there must have been an older set which handed down the cantata in a different, shorter form. Movement 11 even seems to come from a different work and not to have included the oboe until BWV 21 (see the detailed information in the Critical Commentary for particulars of the

highly complicated genesis of the work). The key of this hypothetical original version was D minor, chamber pitch.

The parts of the first version handed down, our group a, already contain all eleven movements of the work but the trombone parts are still missing. A part for timpani belonging to the wind group, which has been reconstructed and added in small type for this edition, is apparently lost. The key of this version is C minor, chamber pitch, i.e. with an organ likewise tuned to chamber pitch, which excludes Weimar as the place of performance. It is however conceivable that the oboe part in D minor, which it has so far not been possible to place in any of the three groups of parts a–c, supplemented a performance in Weimar. There might thus have been a performance in that city too, but in D minor chamber pitch, with the organ and strings tuned to C minor choir pitch (this edition includes the main variant readings for this part in small type for no. 1; a synoptic parallel print of the two versions of the oboe part may be found in the appendix).

Group of parts b hands down the work in D minor chamber pitch and thus ties in with our hypothetical original version and the choir pitch version of the earlier group. It is only from this time that we have a part for bassoon, which was probably only a substitute, however, for a part in C minor already extant at the time but today lost. Group of parts c belongs to the most elaborated version of the cantata, with all the brass instruments now appearing. Of the new parts joining the work however, only those for Trombone II–IV have come down to us; the part of Trombone I (or cornett?) has been added by the editor by analogy. This version is in C minor chamber pitch. It is only the Leipzig group of parts that first enable us to fully differentiate the vocal solo parts from the tutti parts but it was presumably practised like that before then, as the Cöthen *ripieno* alto part shows. The edition in NBA gives the variant readings of this

Leipzig version; earlier readings of the oboe part are shown in small type or in the appendix. It is reasonable to assume that the parallel movement of the first violin with the oboe part in the last movement handed down in group a is the result of a copying error by Bach, especially given that it does not appear in the later violin part. It has therefore not been included in this edition.

Matthias Wendt
(Translation by Steve Taylor)

EDITORIAL NOTE

In the score, apart from the title of the work, all editorial additions are indicated as such: letters by italics, slurs by broken lines, and other signs by smaller or narrower engraving. All alphabetical markings taken from the source (f, p, etc.) therefore appear in normal type. Accidentals have been placed in accordance with modern rules. Further accidentals supplied by the editor at his discretion (i.e. those not rendered necessary by the application of modern rules) appear in small print.

© by Bärenreiter