

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Johann Sebastian Bach's Werke

No. 21 - 30

Bach, Johann Sebastian

Leipzig, 1855

Vorwort

[urn:nbn:de:bsz:31-303234](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-303234)

VORWORT.

Nachdem die Veröffentlichung J. S. Bach'scher Cantaten zwei Jahre hindurch geruhet hat, enthält der 5^{te} Band wiederum zehn, bisher ungedruckte Werke dieser Art. Er bildet somit eine Fortsetzung der ersten beiden Bände, weshalb es gewissermassen auf der Hand lag, dass bei der Wahl der Cantaten, welche in vorliegenden Band aufgenommen werden sollten, der Inhalt und die Zusammenstellung jener berücksichtigt wurde.

Enthält der erste Band hauptsächlich Cantaten, welche Bach's Vielseitigkeit und unerschöpfliche Erfindungskraft in Behandlung des Chorales schlagend darlegen, so giebt der zweite Band Gelegenheit: Einzelnes daraus mit dem zu vergleichen, was sich umgearbeitet in bekannten Messen wiederfindet, und bietet ferner neben Cantaten von der grossartigsten Struktur, sowie den wunderbarsten Instrumental-combinationen, auch kleinere für Solostimmen.

Erwächst hierdurch jenen zwei Bänden ein besonderes Interesse, unabhängig von dem, was ein Band J. S. Bach'scher Cantaten an sich erweckt, so glaubte der Herausgeber des 5^{ten} Bandes auch diesem ein solches beigesellen zu können. Diese Absicht erschien bei dem Reichthume Bach's, und der grossen, unserer Zeit erhaltenen Anzahl seiner Cantaten, keinesweges als eine Unmöglichkeit, und es konnte darum eine dahin zielende Wahl nicht resultatlos bleiben.

Zunächst sollte dieser Band in chronologischer Folge einige Cantaten bringen, welche ebenso viele Perioden in des grossen Mannes Meisterschaft bezeichnen. Es sind die Cantaten Nr. 21, 22, 29 und 30, aus den Jahren 1714, .. 23, .. 31 und .. 38.

Sodann bietet Nr. 30 die Gelegenheit dar, den Urtext von einer jener vielen Kirchencantaten, die entweder theilweis, oder gänzlich sogenannten «Dramen» entlehnt sind, mit der «geistlichen Parodie» zu vergleichen.

Ferner sind Nr. 25 und 28 zum Theil deshalb gewählt worden: um zu zeigen, wie Bach jene Manier, nach welcher er das Orchester in stark instrumentirten Chören oft in zwei, drei, auch wohl vier Gruppen oder Massen vertheilte, bisweilen auch auf Arien anwendete.

Die Cantaten Nr. 22, 23, 24 und 28 sind neue Beweise, wie Bach ebenso sehr auf eine äussere Abwechslung in der Reihenfolge der Arien, Duette, Chöre u. s. w. sann, als auf neue Formen und Gedanken.

Nr. 22, 23 und 24 zeichnen sich ferner durch ihre prachtvollen, figurirten Schlusschoräle aus, womit jede derselben, ausser einem frei erfundenen Hauptchore, ausgezeichnet ist.

Nr. 23, 27 und der dritte Chor in Nr. 21 vermischen auf glückliche Weise den Chorgesang mit dem einzelner Stimmen.

Nr. 25 giebt eine geniale Verbindung der freien und Choral-Cantate. Übrigens enthält diese Nummer vielleicht den einzig bei Bach vorkommenden Fall, dass er vier Posaunen obligat behandelt hat.

Andere Motive unserer Wahl übergehend, wenden wir uns zurückblickend noch einmal auf unsere zuerst angeführte Absicht.

Wie gesagt, berücksichtigten wir nur die Hauptperioden von Bach's anerkannter Meisterschaft, und liessen somit eine Cantate unberücksichtigt, die der Kenner vielleicht vermisst; wir meinen die im Jahre 1708 zu Mühlhausen componirte:

«*Gott ist mein König*».

Wir durften dies aber um so eher wagen, als diese Cantate bereits zu Bach's Lebzeiten bei Brückner zu Mühlhausen 1708 in Folio-Stimmen gedruckt worden ist und sich häufig in Bibliotheken findet. Es sei von dieser Cantate nur noch erwähnt, dass sowohl Originalpartitur, als Originalstimmen auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden.

Nr. 21: «*Ich hatte viel Bekümmerniss*» componirte Bach zu Weimar, und führte diese Cantate nach seiner eigenen Angabe 1714, am dritten Sonntage nach Trinitatis auf. In diesem Jahre bekam Bach den Titel eines Herzoglich Weimarischen Concertmeisters mit der Verpflichtung, Kirchenstücke zu setzen und aufzuführen.

Nr. 22: «*Jesus nahm zu sich die Zwölfe*» ist nach alter Überlieferung das Probestück für Leipzig, welches Bach am 7. Februar 1723 daselbst aufführte. Diese Arbeit erwarb ihm die durch Kuhnau's Tod erledigte Stelle des Cantors an der Thomasschule, und führte ihn von Köthen nach Leipzig, woselbst er bald darauf, nämlich Sonntag am 30. Mai, das neue Feld seiner Thätigkeit betrat. Seine Mitbewerber waren Telemann aus Hamburg; Schott, Musikdirector der neuen Kirche zu Leipzig; Graupner, Kapellmeister zu Darmstadt; und ein ungenannter Kapellmeister zu Altenburg.

Nr. 29: «*Wir danken dir, Gott*», nach Bach's Angabe zur (Leipziger) Rathswahl 1731 componirt. Diese Cantate repräsentirt eine Zeit aus Bach's Künstlerleben, in welcher seine Kunst wohl die schönsten und vollkommensten Blüten entfaltete.

Nr. 30: «*Freue dich, erlöste Schaar*» war, wie schon weiter oben bemerkt, ursprünglich eine Gelegenheits-Cantate (*Dramma per musica*), zur Huldigung des sächsischen Ministers von Henricke. Das noch vorhandene Textbuch des Drama's giebt den 28. September 1737 als Zeit der Entstehung an; demnach kann diese Cantate in ihrer Umgestaltung als Kirchenmusik nicht vor 1738 aufgeführt worden sein. An diese Jahreszahlen ist noch das Jahr 1736 zu reihen, in welchem Bach zum «*königlich Pohnischen und kurfürstlich Sächsischen Hofcompositeur*» ernannt wurde, eine Ernennung, die gerade bei der Entstehung dieser Cantate nicht ohne Einfluss gewesen sein mag. Bach, der sowohl in allen Schreibarten seiner Zeit, als auch in allen erdenklichen musikalischen Formen Meister war, und sie zu seinen Zwecken zu gebrauchen und zu durchgeistigen verstand, durfte es gewiss mehr wie irgend ein Meister wagen: «*die Form zu zerbrechen mit weiser Hand, zur rechten Zeit*». Hier bot sich die günstige Gelegenheit, einem Dresdner Hofmanne zu zeigen: dass man in Leipzig den von Vivaldi um's Jahr 1723 aufgebrachten, sogenannten lombardischen Styl *) nicht allein wie in Dresden nachzuahmen, sondern auch zu veredeln wisse. Wie vortrefflich dies unserm Meister gelungen, davon giebt die zarte, äusserst melodische und sangbare Arie (Seite 352) Zeugnis; noch mehr aber der erste, lebensfrische Chor, in welchem Bach zwar die Art der Textunterlegung verlassen, jedoch den Rhythmus dieses Styles beibehalten hat.

Indem es nun bekannt, und in der Vorrede des ersten Bandes auf's Neue wiederholt worden ist, wie höchst selten in Bach'schen Originalen Jahreszahlen angegeben sind: so sei es erlaubt, daran zu erinnern, wie von einem Vergleiche dieser chronologisch gegebenen Cantaten nur bedingungsweise die

*) Siehe in Gerber's Tonkünstlerlexicon den Artikel Vivaldi, woselbst es heisst: «*Das besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Accenten, oder dem sogenannten *Tempo rubato*, dessen sich die Violinisten jetzt häufig bedienen. Wenn man z. B. das Wort 'Leben' also singen lässt, dass zwar die Sylbe 'Le' auf den Niederschlag kommt, aber eine kurze Note erhält; und hingegen die Sylbe 'ben', eine lange Note, aber im Aufschlage. Beispiele von dieser Manier findet man in Pergolesi's *Stabat mater* etc.*»

Rede sein kann, da unter solchen Umständen fast alle Wahl aufhört. Gern hätten wir deshalb, und der Vollständigkeit halber, noch folgende Cantaten gegeben, welche man durchgängig als Meisterwerke ihrer Zeit nennen kann:

«*Ein' feste Burg ist unser Gott*», vom Jahre 1717, in welchem Bach nach Köthen übersiedelte. Diese Cantate, zum grossen, allgemeinen Reformationsfeste geschrieben, ist jedoch seit langer Zeit durch Breitkopf & Härtel gedruckt und bekannt.

«*Preise, Jerusalem, den Herrn*», zur Rathswahl 1723, mit 4 Trompeten, 2 Flöten, 3 Oboen u. s. w. begleitet. Diese grossartige Cantate führte F. Mendelssohn in Leipzig am 23. April 1843, bei der feierlichen Enthüllung des Bach-Denkmals, nach seiner Copie auf. Wo das Original sein mag, ist uns bis jetzt unbekannt geblieben.

«*Singet dem Herrn ein neues Lied*», aufgeführt am 25. Juni 1730, dem ersten Festtage, welchen die zweite Jubelfeier der Überreichung der Augsburgerischen Confession in Leipzig hervorrief. Von dieser, ebenfalls im grossartigsten Style angelegten Cantate ist nichts erhalten, als der Umschlag zu folgenden Originalstimmen: *Violino I. II.; Sopran, Alt, Tenor, Bass*. Der Umschlag nennt dagegen folgende Stimmen: *4 Voci, 3 Clarini, Tamburi, 3 Hautbois, Bassone, 2 Violini, Viola con Continuo*. Man ersieht aber aus dieser Zusammenstellung, dass der Abdruck der ersten Cantate überflüssig, die der beiden übrigen vor der Hand unmöglich war.

Was nun die Herstellung der Cantaten dieses fünften Bandes betrifft, so lagen dazu folgende authentische Quellen vor, wobei wir es nicht für überflüssig halten, der von Bach eigenhändig geschriebenen Titel zu gedenken, welche für die Stimmen auf besonderen Umschlägen stehen. Demnach war die Vorlage zur Cantate

- Nr. 21, *Ich hatte viel Bekümmerniss* : die *Originalstimmen mit 1 Originaltitel;
 Nr. 22, *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* : die *Originalpartitur mit 1 Originalüberschrift;
 Nr. 23, *Du wahrer Gott* : die *Originalpartitur u. Originalstimmen mit 2 Originaltiteln;
 Nr. 24, *Ein ungefübrt Gemüthe* : die Originalpartitur u. Originalstimmen mit 1 Originaltitel;
 Nr. 25, *Es ist nichts Gesundes* : die Originalstimmen mit einem alten Umschlage
 und Titel aus Bach's Zeit;
 Nr. 26, *Ach wie flüchtig* : die Originalpartitur u. Originalstimmen mit einem alten Umschlage
 und Titel aus Bach's Zeit;
 Nr. 27, *Wer weiss, wie nahe mir* : die *Originalpartitur u. Originalstimmen mit 2 Originaltiteln;
 Nr. 28, *Gottlob, nun geht das Jahr* : die *Originalpartitur u. Originalstimmen mit 2 Originaltiteln;
 Nr. 29, *Wir danken dir, Gott* : die *Originalpartitur u. *Originalstimmen mit 2 Originaltiteln;
 Nr. 30, *Freue dich, erlöste Schaar* : die *Originalpartitur u. *Originalstimmen mit 2 Originaltiteln;
 endlich zum Anhang,
Angenehmes Wiederan : die Originalpartitur.

Alle diese Originale sind jetzt, — mit Ausnahme der Stimmen zu Nr. 26, welche der Thomaschule zu Leipzig angehören, — auf der Königlichen Bibliothek in Berlin vereint. Bis vor Kurzem waren jedoch die Partituren zu Nr. 22, 23, 27 und 28, sowie sämtliche Stimmen zu Nr. 29 und 30 Eigenthum der Berliner Singakademie, welche die Benutzung dieser Originale mit einer Liberalität gestattete, wofür ihr der Dank aller Verehrer Bach's gewiss ist. Die mit einem Stern (*) bezeichneten Originale, und einige Originalstimmen zu Nr. 23, 27 und 28 stammen aus C. Ph. Em. Bach's Nachlass, der grösstentheils, soweit er nämlich die J. S. Bach'schen Sachen betrifft, an die Berliner Singakademie kam. Indem das Übrige, was Pölchau gerettet, ebenfalls schon seit Jahren an die Königliche Bibliothek zu Berlin gekommen ist, so wird daselbst ziemlich Alles das vereinigt sein, was bei der Theilung des

väterlichen Erbes an Em. Bach gekommen war. Nach Forkel*) hatte sich aber Friedemann Bach von den Cantaten den Löwenantheil zugeeignet, der später durch seinen unordentlichen, oft geldbedürftigen Besitzer, zumal nach Verlust der Organistenstelle in Halle, einzeln verkauft wurde, und somit in alle Winde zerstob. Einzelnes davon mag seinen Weg, sowie Friedemann Bach selbst, nach Berlin genommen haben, wozu vielleicht manche der obigen, nicht (durch *) bezeichneten Cantaten zu zählen sein dürfte.

Die Redaction dieses Bandes geschah nun im Allgemeinen nach den, in der Vorrede zum ersten Bande ausgesprochenen Grundsätzen, weshalb es erlaubt sei, dieselbe auf's Neue in Erinnerung zu bringen. Auch über die oft lückenhafte, und ebenso oft gänzlich fehlende Bezifferung ist dort bereits das Nothwendige Seite XIV gesagt und darauf hingewiesen, wie das Fehlen derselben keinesweges die Orgelbegleitung verneine. Ebenso verhält es sich mit der, in unserm Bande öfters namentlich erwähnten Orgel durch die Bezeichnung: «*Organo e Continuo*», womit nichts Anderes beabsichtigt wird, als das Vorhandensein einer besondern, «*Organo*» überschriebenen Stimme anzudeuten. Wie sich zu manchen Cantaten, deren Originaltitel nicht im Entferntesten der Orgel gedenkt, trotzdem Originalstimmen für dieselbe finden, so trifft man auch auf umgekehrte Fälle. Ein Beispiel bietet die Cantate Nr. 23, wo unter 5 Fundamentalstimmen nicht weniger als 2 Originale sind, und dennoch unter allen kein «*Basso per l'Organo*» existirt, wie der Originaltitel der Originalpartitur besagt.

Indem wir nun in Folgendem über jede Cantate besondern Bericht abstaten, muss zuvor bemerkt werden: dass, wenn nicht ein besonderer Grund dagegen sprach, kleinere Fehler und auch solche, die sich aus einem aufmerksamen Vergleiche der Partitur und Stimmen leicht erkennen und beseitigen liessen, mit Stillschweigen übergangen worden sind.

CANTATE XXI. (Seite 1.)

Die Originalstimmen führen auf dem Umschlage den von J. S. Bach eigenhändig geschriebenen Titel:

„*Per ogni Tempo,*
Concerto a 13; 3 Trombe, Tamburi, 1 Oboe, 2 Violini e Viola, Fagotto e Violoncello, 4 Voci
con Continuo di J. S. Bach. Den 3^{ten} post Trinitatis 1714.“

Mit Ausnahme einiger zum Theil nach D moll transponirten Doubletten sind sämtliche Stimmen ziemlich sorgfältig geschriebene Autographe. Dasselbe gilt auch von etlichen, auf dem Titel nicht besonders benannten Stimmen, nämlich von vier dergleichen für Posaunen, und einer für Orgel. Letztere ist beziffert, und steht, wie die meisten übrigen Stimmen, in C moll. Unter den nach D moll transponirten Stimmen ist besonders die von Bach geschriebene Doublette der Violino I. hervorzuheben, weil beim Schlusschore die Violino I. in C moll (durch ein Versehen?) beständig unisono mit der Oboe geht, und nur jene die wirkliche erste Violinpartie enthält. Violoncello, Organo und Continuo gehen stets im Einklange einher, weshalb unsere Partitur des Violoncello als einer selbstverständlichen Verstärkung nicht weiter gedenkt. Auch die 4 Posaunen, welche nur im dritten Chore, Seite 36 vorkommen, sind nicht obligat. Indem daher Violoncell und Posaunen, in gewissem Sinne auch die Pauken als keine selbstständig ausgebildete Stimmen betrachtet zu werden brauchen, kann man sich erst dadurch den Titel: «*Concerto a 13*» erklären, obwohl hierauf in scheinbarem Widerspruch 15 namhaft gemachte Stimmen folgen.

Leider fehlte unter den uns so zahlreich erhaltenen Stimmen die der Pauken, die sich, allen Nachforschungen zum Trotz, nicht wiederfinden lassen wollte, und, wie es scheint, verloren gegangen ist. Auch von der Existenz einer Originalpartitur ist uns nichts bekannt geworden, und so stellte sich denn

*) Siehe «*Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke*» Seite 61.

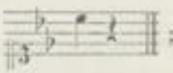
die Alternative von selbst: die Veröffentlichung dieser Cantate entweder ganz, und wahrscheinlich für alle Folgezeit aus bleibenden Gründen, zu unterdrücken, oder dieselbe ohne Paukenstimme der Vergessenheit zu entreissen. Wir trugen kein Bedenken, uns für das Letztere aus dem dreifachen Grunde zu entscheiden: weil einmal die Pauken nur im Schlusschore vorkommen; ferner auch der Componist dieselben als eine so unwesentliche Stimme betrachtete, dass er sie, wie oben erwähnt, nicht einmal bei seinem Titel: «*Concerto a 13*» mitzählte; und weil endlich der Chor, in welchem sie vorkommen, hinreichende Anhaltspunkte darbietet, wonach ein Jeder leicht im Stande ist, sich dieselben im Bach'schen Sinne zu ergänzen. Wenn wir daher im zweiten Anhang (Seite 409) eine solche Ergänzung beifügten, so geschah dies allein der Vollständigkeit halber. Die gestaltenden Motive sind bei den betreffenden Stellen angemerkt worden. Indem wir noch auf die sehr verwandte Behandlung der Trompeten und Pauken in der Cantate Nr. 15, — («*Denn du wirst meine Seele*») — namentlich zu Anfang des zweiten Theiles, aufmerksam machen, wagen wir die Hoffnung auszusprechen, dass man unsern Entschluss, die Mittheilung dieser meisterhaften Composition nicht unterdrückt zu haben, nur billigen werde.

A. Fehler in den Stimmen.

Seite 2, Takt 7, viertes Achtel in der Violino II.: *es* (statt *f*).

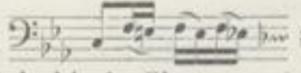
Seite 12, Takt 2, zweites und drittes Viertel im Soprane: ; alle übrigen Stimmen haben dagegen *d*.

Seite 13, Takt 2. In der Viola die Überschrift: *Vivace*.

Seite 13, Takt 3, drittes und viertes Viertel im Soprane: ; ausserdem fehlt in sämtlichen Singstimmen die Fermate, die in allen Instrumentalstimmen angegeben ist.

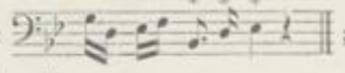
Seite 14, Takt 6, zweites Viertel in der Oboe: *c, b, d* (statt *c, b, es*).

Seite 16, Takt 3, erstes und zweites Viertel in der Violino II.: *b* (statt *c*).

Seite 16, Takt 7, Organo: ; in allen übrigen Fällen tritt *es* schon mit dem dritten Achtel ein.

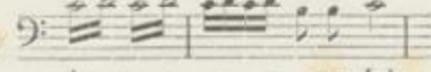
Seite 21, Takt 11, zweites Achtel in der Oboe: *g, a* (statt *g, as*).

Seite 22, Takt 4, zweites Achtel im Alt: *des* (statt *d*). Die Abänderung dieser Note dürfte vielleicht einiges Bedenken erregen; man berücksichtige darum den Gang der Viola, welche, vom letzten Takte der 21. Seite, auf dem zweiten Achtel stets dieselbe Note berührt, die in dem Gange, den hier der Alt ausführt, auf dasselbe Achtel fällt. Bei dem ersten dieser Takte ist *es f* im Alte, bei dem zweiten *b* im Soprane, bei dem dritten *es* im Basse, bei dem vierten *as* im Tenore, und endlich bei dem fünften *d* im Alte.

Seite 31, Takt 3, Basso: ; die beiden Noten *b, d* sind wohl aus Versehen etwas zu hoch gekommen.

Seite 39, Takt 5, drittes Viertel im Alt: *e* (statt *es*); Correctur nach der Bezifferung.

Seite 45, Takt 7, erstes Viertel im Tenore: *e*, durch ein $\frac{2}{3}$ besonders markirt. Siehe dagegen die Bezifferung.

Seite 63, Takt 4, } Basso: 
Seite 64, Takt 1, } A - - - - - men, Lob-

Seite 64, Takt 2, viertes Viertel im Fagotte: *h* (statt *c*).

B. Abweichungen und Lücken in der Bezifferung.

Seite 4, Takt 5: $\frac{9}{8}$ auf dem vierten Achtel *b* (statt $\frac{7}{8}$).

Seite 6, Takt 4: $\frac{8}{4}$ auf dem dritten Achtel *d* (statt $\frac{6}{4}$).

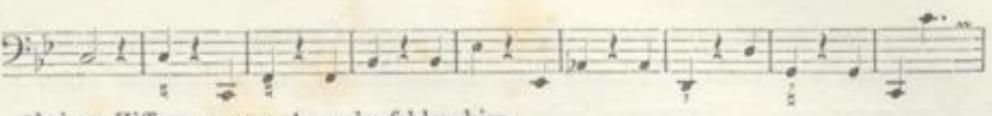
Seite 7, Takt 4: $\frac{6}{4}$ auf dem ersten Achtel *g* (statt $\frac{6}{4}$).

Seite 13, Takt 1: $\frac{6}{4}$ auf dem ersten Achtel *as* (statt $\frac{6}{4}$).

Seite 13, Takt 4: $\frac{6}{5}$ auf dem siebenten Achtel *f* (statt $\frac{6}{5}$).

Seite 14, Takt 4: $\frac{4}{2}$ auf dem ersten Viertel *f* (statt $\frac{4}{2}$).

Seite 19, Takt 6: $\frac{6}{2}$ auf dem vierten Achtel *f* (statt $\frac{7}{2}$).

Seite 21, Takt 10 etc. :  ; alle
übrigen Ziffern unserer Ausgabe fehlen hier.

Seite 23, Takt 6 : $\frac{6}{4}$ auf dem zweiten Achtel *f* (statt $\frac{6}{8}$).

Seite 35, Takt 17 : $\frac{6}{8}$ auf dem sechsten Achtel *des* (statt $\frac{6}{4}$).

C. Indem wir unwesentlichere Fehler mit Stillschweigen übergehen, machen wir noch aufmerksam auf:

Seite 2, Takt 1, wo vielleicht im zweiten Viertel der Oboe das *b* vor *a* fehlt;

Seite 3, Takt 7, wo entweder die Bezifferung des dritten Viertel mit $\frac{6}{8}$, oder das *as* in der Oboe falsch ist;

Seite 55, Takt 2, wo im Fagotte entweder das vierte Achtel dem achten, oder das achte dem vierten analog gebildet sein soll;

Seite 55, Takt 3, wo der Alt, der Octaven mit dem Continuo wegen, vom Leitton *h* nach *g* zurückspringt, was das Treffen dieser Stelle ausserordentlich erschwert.

Die Worte zu den Chören sind sämtlich der Schrift entlehnt, und man findet dieselben

zum Chore Seite 4 : Psalm 94, v. 19;

zum Chore Seite 21 : Psalm 43, v. 5;

zum Chore Seite 36 : Psalm 116, v. 7;

zum Chore Seite 48 : Offenb. Joh. 5, v. 12; und 7, v. 12.

CANTATE XXII. (Seite 67.)

Die Originalpartitur führt die von J. S. Bach eigenhändig geschriebene Überschrift:

„*J. J. Concerto, Dominica Esto mihi;*

a 4 Voci, 1 Hautbois, 2 Violini, 1 Viola, Violoncello e Continuo di J. S. Bach.“*)

Indem die Originalpartitur dieser Cantate eine Reinschrift ist, in welcher nur eine einzige unleserliche Stelle in der Viola vorkommt, bereitete die Revidirung und Redaction derselben weit weniger Schwierigkeiten als andere Cantaten, obwohl die Originalstimmen fehlten. Letztere scheinen leider verloren gegangen zu sein, da sich doch sonst fast Alles, was Em. Bach, dem Cataloge seines Nachlasses zufolge, von den Werken seines Vaters besass, in Berlin wieder zusammengefunden hat. Diejenigen Stimmen hingegen, welche noch auf der Berliner Singakademie aufbewahrt werden, sind aus Zelter's Zeit, und durchaus unbrauchbar.

Die bereits erwähnte unleserliche Stelle in der Viola findet sich Seite 68, Takt 6 auf dem zweiten Viertel, wird aber durch folgende beigefügte Tabulatur erklärt **) : $\overline{a \ g \ \flat a}$; das ist: das eingestrichene *a, g, dis* (oder *es*), und das kleine *a*.

Seite 75, Takt 3 findet sich nach dem ersten Viertel im Continuo ein Zeichen \perp , welches vielleicht das Eintreten des Tutti andeuten soll. Etwas Bestimmtes lässt sich darüber natürlich nicht sagen; doch nach den Vorgängen anderer Cantaten, z. B. Nr. 21 und 24, scheint es Bach öfters geliebt zu haben, die Fugen anfänglich von einzelnen, beim Eintreten der Instrumente aber von allen Stimmen vortragen zu lassen.

Die Worte der Schrift, welche dem ersten Chore zum Grunde liegen, findet man Lucas 18, v. 31 und 34.

*) *J. S.* mit dem folgenden *Bach* als Namensschiffre verschlungen.

**) Nach Walther's Lexicon, Tab. XXI, Fig. 2 und 3 bedeutet \bar{j} eine ganze Taktnote; \times 2 halbe Takte (?); \sharp , $\sharp\sharp$ 2 oder 4 Viertel; $\sharp\sharp$ 2 Achtel u. s. w. Etwas abweichend, jedoch klarer und präciser erweist sich die deutsche Tabulatur in Bach'schen Originalen. Hier bezeichnet: $\bar{|}$ eine ganze; $\bar{_}$ eine halbe; $\bar{\equiv}$ eine Viertel-; $\bar{\sharp}$ eine Achtelnote u. s. w.

CANTATE XXIII. (Seite 95.)

Die Originalpartitur führt auf dem Umschlage den von J. S. Bach eigenhändig geschriebenen Titel:

„*Dominica Esto mihi;*

Concerto a 9 Voci: 2 Hautbois, 2 Violini, 1 Viola, S., A., T., B. e Basso per l'Organo di J. S. Bach.“

Mit diesem Titel im Allgemeinen zusammentreffend, und ebenfalls Autograph ist der zu den Originalstimmen, welche auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt werden. Mit Ausnahme des bezifferten Continuo in A moll, sind folgende Stimmen durchgängig von J. S. Bach geschrieben: Oboe I. II., Violino I. II., Viola, S., A., T., B., Cornetto, Trombone I. II. III., und Violoncello. Ausserdem fanden wir auf der Berliner Singakademie noch einige Doubletten, von welchen sich Oboe d'amore I. II. in D moll, Violino I. II., und eine, im Schlusschoral bezifferte Violoncellstimme ebenfalls als Autographe erwiesen. Die so eben genannten Oboi d'amore sind übrigens nichts als einfache Transpositionen der Oboen in C moll, und sind darum in unserer Partitur nicht weiter berücksichtigt worden. Was die Originalpartitur betrifft, so erscheint dieselbe als eine sorgfältig verfertigte Reinschrift: das Papier ist fest und stark, mit dem Raume, — ein seltener Fall, — nicht gezeigt, ja man sieht sogar mit dem Lineale gezogene Taktstriche! So erscheint sie auch von Aussen wie von Innen unversehrt geblieben, und dennoch ist sie nicht vollständig; — es fehlt der Schlusschoral: *«Christe, du Lamm Gottes»*. Beide Umstände, wir meinen eine solche seltene Reinschrift, und der fehlende Choral sind im Interesse dieser Cantate von Wichtigkeit und wohl beachtenswerth.

Mit seinem Weggange von Köthen im Jahre 1723 hatte für Bach jene schöne Zeit aufgehört, wo er die Kunst unter der hohen Protection eines ihm persönlich befreundeten Fürsten und Mäcen in aller Musse pflegen konnte. In Leipzig angekommen, harrten seiner zahlreiche Amtsgeschäfte, welche wohl oft nur durch einen solch' eisernen Fleiss bewältigt werden konnten, wie ihn Bach besass. Kam er nun ja einmal dazu, etwas sorgfältiger als gewöhnlich zu schreiben, wie dies bei einigen seiner Hauptwerke, namentlich der Partitur zur Matthäuspension der Fall ist, so nahm er auch wohl mitunter Papier mit gestochenen Linien, wie z. B. zur Copulations-Cantate: *«Dem Gerechten muss das Licht»* u. s. w.; doch bis zum Gebrauch des Lineals bei Taktstrichen kam es in Leipzig nie mehr. Solche Sorgfalt gehört einer früheren Periode an, und es existiren noch manche Autographe Bach's aus den Jahren 1708 bis 1721, 22 und 23, welche dies hinreichend beweisen. Beispiels halber führen wir hier die Originalpartitur zur Cantate: *«Gott ist mein König»* vom Jahre 1708 namentlich an, und von 1721 das Pracht-Autograph der berühmten VI Concerte, welche er dem Markgrafen Christian Ludwig von Brandenburg dedicirte, und die noch heute auf dem Berliner Joachimsthale aufbewahrt werden.*)

Indem nun bei unserer Cantate innere Gründe nicht vorliegen, welche jene auf das Zusammentreffen äusserer Umstände gestützten Angaben umstossen würden, so kann man annehmen, dass dieselbe spätestens in Köthen componirt worden ist. Eine andere Frage bleibt es freilich, ob dasselbe auch von dem, der Originalpartitur fehlenden Chorale zu gelten habe, welcher in den Originalstimmen zwar ebenfalls von Bach herrührt, jedoch offenbar nachträglich eingeschrieben wurde. Wir müssen daher zuvörderst darauf hinweisen, dass jener Choral ursprünglich der Johannespassion angehörte.

*) Auch an der wechselnden Namensschiffre des Meisters hat man einen ziemlich sichern Anhaltspunkt für die Entstehungszeit eines Werkes. Die älteste Chiffre: *G. B.*, oder *Giov. Bastian Bach* findet sich sehr selten, und dürfte nach 1708 nicht mehr vorkommen; die zweite: *G. S.*, oder *Giov. Seb. Bach* gehört der mittlern Periode an, und reicht etwa bis zum Jahre 1720; die dritte: *J. S.*, oder *Joh. Sebast.* (sehr selten *Jean Sebast.*), ist von 1723 bis 1750 die bleibende Unterschrift. Was nun unsere Cantate betrifft, so erblickt man unter der Chiffre *J. S.* noch deutlich das *G. S.*, ein Beweis, dass sie an der Gränze der mittleren und letzten Periode entstand, wo die Hand des Componisten noch unwillkürlich das alte, gewohnte Zeichen machen wollte.

Noch mehr nämlich, wie die Matthäuspassion, scheint jene nach dem Ev. Johannes zu wiederholten Malen bearbeitet worden zu sein, denn in der Gestalt, wie wir sie gedruckt besitzen, haben wir wenigstens die dritte Bearbeitung vor uns. In ihrer ersten Gestalt begann sie mit dem Chore in Es dur: «*O Mensch, beweine dein' Sünde gross*», und schloss mit dem Chorale: «*Christe, du Lamm Gottes*», in G moll. Die zweite Bearbeitung traf nun nicht allein viele Arien, welche gänzlich umgeändert wurden, sondern sie erstreckte sich auch auf die beiden, so eben genannten Chöre, von welchen der erstere in die Matthäuspassion als Schlusschor des ersten Theiles, und der zweite, wie schon gesagt, in unsere Cantate verpflanzt wurde. An die entstandenen Lücken kamen der Chor: «*Herr, unser Herrscher*», und der Choral: «*Ach Herr, lass dein' lieb' Engeln*». Die dritte Bearbeitung bezog sich endlich auf die innere Vollendung einzelner Arien und Chöre, denn so fehlte z. B. in der zweiten noch die ganze Sechszehntel-Bewegung der Violoncelle in dem Chore: «*Lasset uns den nicht zertheilen*», und das Arioso mit obligater Laute: «*Betrachte, meine Seel*», wurde nicht allein eine Octave höher, sondern auch auf der Orgel mit «*Gedackt 8 und 4 Fuss*» gespielt.

Man sieht aus alle dem, wie Bach trotz seines Genie's unermüdlich nach der möglichsten Vollendung seiner Werke gerungen hat, und sogar das Opfer nicht scheuete, das ganze Gebäude eines schönen Gedankens zu zertrümmern. Wer möchte wohl heute den Schlusschor des ersten Theiles in der Matthäuspassion gern vermissen, und wer gesteht nicht zu, dass er diesem Theile die Krone aufsetzt? Und doch war es gewiss ein schöner Gedanke Bach's, seine Johannespassion durch zwei alte christliche Kirchenmelodien gleichsam einzurahmen, welchen sich die Kunst mit Bewusstsein und voller Kraft gläubig, demüthig anschloss, um sie auf ihren Schwingen emporzutragen und zu verklären. So lässt sich auch wohl annehmen, dass unsere Cantate ursprünglich mit der Johannespassion in Beziehung gestanden hat, denn einem so tief sinnigen Geiste, wie der Bach's war, heisst dies wohl nichts andichten. Dominica Esto mihi ist der Tag, mit welchem das Kirchenjahr die Leidenszeit unseres Heilandes beginnen lässt. Das Sonntagsevangelium erinnert die Gemeinde an die Worte Christi zu seinen Jüngern: «*Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem, und es wird Alles vollendet werden, das geschrieben ist durch die Propheten von des Menschen Sohn*». Darnach es weiter heisst: «*Sie aber vernahmen der keines, und die Rede war ihnen verborgen, und wussten nicht, was das gesaget war*». Leise, gleichsam wie in der Ferne, und von Wenigen gehnt erklingt darum die Melodie: «*Christe, du Lamm Gottes*» als Begleitung (siehe Seite 104), und nur eine einzelne Stimme ist's, die da am Wege ruft: «*Ach, gehe nicht vorüber!*» Doch am Charfreitage, als jene Worte Christi erfüllt, und das Erlösungswerk vollbracht war, da sollte die verborgene Bedeutung jener Melodie auch offenbar werden, und alle Gläubige laut und deutlich mahnen, dem Heilande noch im Grabe nachzurufen: «*Christe, du Lamm Gottes, erbarme dich unser!*»

Diese ursprüngliche, gegenseitige Beziehung beider Werke hat nun freilich aufgehört, dafür hat aber jedenfalls unsere Cantate in Abrundung der Form, und, durch die doppelte Bearbeitung der Choralmelodie, in der Steigerung des Ausdrucks wesentlich gewonnen. Hat aber jene gegenseitige Beziehung, woran wir nicht zweifeln, wirklich im Sinne Bach's gelegen, so würde demnach auch die Entstehung der Johannespassion in die Periode zu Köthen, und spätestens auf das Jahr 1722 zu verlegen sein.

Fast scheint es, als habe Bach, da er unsere Cantate auf Kosten der Johannespassion also bereicherte und ihr die letzte Vollendung gab, noch einen andern Zweck vor Augen gehabt. Auffallend ist in dieser Cantate nicht allein der ausserordentliche Reichthum verschiedener Formen und contrapunktischer Künste*), sondern dass auch allen vier Singstimmen in ziemlich gleichem Maasse Gelegenheit dargeboten wird, als Solostimmen bald paarweise, bald einzeln, oder auch mit Chor vermischt zu concertiren. Diesem

*) Siehe die canonischen Stellen im ersten Duette; den aus dem Cantus firmus gebildeten dreistimmigen Canon zwischen Oboi, Violino I. und Soprano Seite 120; die Umkehrung aller Stimmen des im doppelten Contrapunkte gesetzten Chores Seite 106, etc.

gegenüber wirken die rondoartig wiederkehrenden Chorsätze in dem Duette zwischen Tenor und Bass, sowie schliesslich die im Schlusschor durch Posaunen verstärkte Gesamtmass aller Stimmen sehr effectreich, und gewiss um so mehr, da sich die materielle Stärke des Klanges von Anfang bis zu Ende der Cantate stätig steigert. Alle diese Umstände in Erwägung gezogen, ist es wohl nicht unmöglich, dass Bach bei seiner Bewerbung in Leipzig, um auf alle Fälle gerüstet zu sein, zwei Arbeiten mit dahin nahm, und erst auf Anrathen von Gönnern und Freunden sich entschied, die populärere Cantate, welche wir dieser vorangestellt haben, als Probestück zu wählen.

Was nun die Fehler in den Originalen betrifft, so kann sogleich im Voraus bemerkt werden, dass sich dieselben hauptsächlich auf die Bezifferung erstrecken. Die Originalpartitur scheint völlig fehlerfrei zu sein, dagegen trafen wir in den Originalstimmen, soweit sie namentlich den Schlusschoral betreffen, auf einige bedenkliche Stellen, wie z. B. Seite 123, Takt 8 in der Viola und dem Tenore. Wir verglichen deshalb auf der Berliner Singakademie unsere Partitur auch mit den Originalstimmen zur Johannespassion, und fanden davon in einfachen Exemplaren

unter Nr. 2 des Cataloges: Flauto traverso I. II., Oboe I. II., Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso concertante (mit den Worten Jesu), und Continuo;

unter Nr. 3: vielfach durchstrichene Stimmen der Violino I. und II.,

welche den Anfangschor: «*O Mensch, beweine dein' Sünde gross*» nur theilweis, dagegen den Schlusschoral: «*Christe, du Lamm Gottes*» vollständig enthalten. Die Flöten gehen hier beständig unisono mit den Oboen; alles Übrige aber, — Fehler und bedenkliche Stellen nicht ausgenommen, — stimmte genau mit unserer Partitur überein.

A. Fehler in den Originalstimmen, die Noten betreffend.

Seite 116, Takt 11, letztes Achtel im Continuo: *d* (statt *des*).

Seite 118, Takt 1, drittes Viertel in der Violino II.: *es* (statt *e*).

Seite 118, Takt 5, erstes Viertel in der Violino II.: *as* (statt *a*) u. s. w.

B. Fehler in der Bezifferung.

Seite 98, Takt 1: $\frac{6}{4}$ auf dem ersten Viertel *as* (statt $\frac{6}{2}$).

Seite 99, Takt 4: $\frac{6}{4}$ auf dem dritten Viertel *c* (statt $\frac{6}{2}$).

Seite 101, Takt 2, drittes Viertel: *f* ohne Bezifferung (statt $\frac{4}{4}$).

Seite 102, Takt 4: *s* auf dem zweiten Achtel *es*.

Seite 105, Takt 2, viertes Viertel ohne Bezifferung.

Seite 106, Takt 12: $\frac{7}{2}$ auf dem dritten Achtel *as* (statt $\frac{7}{4}$).

Seite 110, Takt 4: $\frac{6}{4}$ auf dem dritten Viertel *ges* (statt $\frac{6}{2}$).

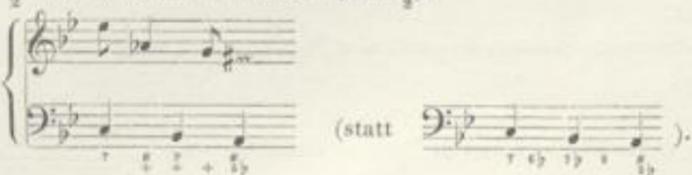
Seite 112, Takt 3:  (statt ).

Seite 113, Takt 1: $\frac{7}{2}$ auf dem dritten Viertel *as* (statt $\frac{7}{4}$).

Seite 119, Takt 3: $\frac{6}{4}$ auf dem ersten Viertel *f* (statt $\frac{6}{2}$).

Seite 119, Takt 5: $\frac{7}{2}$ auf dem letzten Achtel *d* (statt $\frac{6}{2}$).

Seite 120, Takt 8: $\frac{6}{4}$ auf dem zweiten Viertel *d* (statt $\frac{6}{2}$).

Seite 122, Takt 8:  (statt .

Sehr häufig scheint der Componist beim Beziffern drei \flat als Vorzeichnung im Sinne gehabt zu haben, weshalb sich, des vermeintlichen *as* halber, sehr häufig Erhöhungszeichen angemerkt finden.

Wir haben dieselben als nicht sinnstörend beibehalten, da ohnehin die aus gleichem Grunde fehlenden, doch unbedingt nothwendigen Bezeichnungen für das häufig vorkommende *as*, sowie die Transposition aus *A moll* nach *C moll*, der Bezifferung eine von dem Originale sehr abweichende Gestalt gegeben haben.

Den Kern des Textes zum Chore Seite 106 bildet ein Schriftspruch: Psalm 145, v. 15. Das von einem unbekanntem Übersetzer verdeutschte *Agnus Dei* beschliesst das Werk.

CANTATE XXIV. (Seite 127.)

Die Originalstimmen führen auf dem Umschlage den Titel:

„*A post Trinitatis,*

Ein ungefärbt Gemüthe;

a 5 Stromenti e 4 Voci; Clarino, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola con Continuo di J. S. Bach.“

Violino I. und II. sind doppelt vorhanden, die übrigen Stimmen, Continuo ausgenommen, einfach. Letzterer findet sich nicht weniger als dreifach vor, darunter zwei Stimmen in *F*, welche die Bezifferung nur theilweis enthalten, und eine in *Es* mit vollständiger Bezifferung.

Die Originalpartitur ist sehr unleserlich geschrieben, und nur mühsam kann man sich aus den vielen Correcturen herausfinden. Um so willkommener, besonders in Bezug auf Text und Vortragszeichen, war die Vorlage der Originalstimmen, obwohl sich nicht leugnen lässt, dass bei der Eile, mit der sie, wie die meisten ihrer Art, ausgeschrieben worden sind, mancher neuer Fehler untergelaufen ist.

A. Fehler in Partitur und Stimmen.

Seite 130, Takt 9 in Violinen und Viola ist unverändert geblieben, obwohl der 15. Takt Seite 129 auf *h*:



hinweist. Originalpartitur und Originalstimmen lauten jedoch übereinstimmend *b*.

Seite 133, Takt 10. Das dritte Viertel des Sopranes ist in Partitur und Stimmen:  übereinstimmend fehlerhaft. Man sehe dagegen die Imitation der Violino I. im folgenden Takte.

Seite 138, Takt 9, Continuo. Das sechste Achtel *d* ist in der Partitur zweideutig, in zwei Continuo-Stimmen falsch (nämlich *e*), und nur in der transponirten Stimme richtig.

Seite 140, Takt 6, Viola. Das sechste Achtel heisst in der Stimme entschieden *f*, in der Partitur ist es zweideutig, und nur aus der Bezifferung zu erkennen, dass *g* gedacht worden.

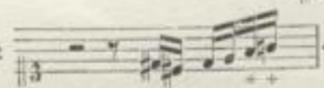
Seite 143, Takt 1 und 7. Continuo und Bass in Partitur und Stimmen: 

Seite 144, Takt 7, Continuo. Das zweite Viertel *e* fehlt in zwei Stimmen, die Partitur hat Note und Pause zugleich, und nur in der transponirten Stimme ist die ursprüngliche Pause in ein beziffertes *e* sorgfältig verbessert.

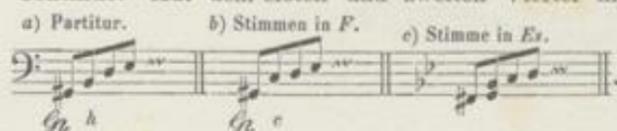
Seite 144, Takt 8, 9 und 10. In diesen drei Takten fehlen in der Partitur alle \sharp vor *h*.

Seite 145, Takt 7. Auch hier sind in der Viola und Singstimme, sowohl in Partitur als Stimmen die \sharp vor *h* vergessen.

Seite 146, Takt 6, Oboe I. Das vierte Viertel heisst in Partitur und Stimmen: 

Seite 147, Takt 9. Oboe II. in Partitur und Stimmen: 

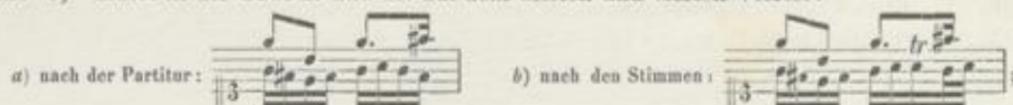
Seite 149, Takt 6, Continuo. Auf dem ersten und zweiten Viertel finden sich folgende drei Lesarten:



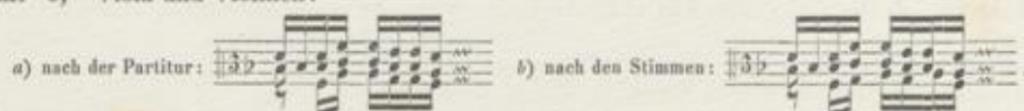
Hierbei ist noch zu bemerken, dass sowohl die Partitur, als auch die beiden Stimmen in *F* an dieser Stelle höchst unleserlich sind, und deshalb im Originale die unter den Noten stehende, aber leider sich widersprechende Tabulatur beigeschrieben worden sein mag.

B. Noch ist zweier Lesarten zu gedenken, welche die Stimmen aufweisen, uns aber als keine Verbesserung der Partitur erscheinen.

Seite 146, Takt 5, lautet in der Oboe I. und II. auf dem dritten und vierten Viertel:



Seite 152, Takt 8, Viola und Violinen:



Der Text zum Chore (Seite 133) ist ein bekannter Schriftspruch des Evangelisten Matthäus, Cap. 7, v. 12.

CANTATE XXV. (Seite 155.)

Die Originalstimmen führen auf dem Umschlage den Titel:

„*Dominica 14 post Trinitatis,*
Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe;
a 4 Voci, 4 Tromboni, 2 Hautbois, 3 Flauti, 2 Violini, Viola con Continuo di Sign.
J. S. Bach.“

Von diesen Stimmen ist nur der Continuo doppelt, einmal in A moll, und einmal in G moll vorhanden, alle übrigen dagegen nur einfach. Im Ganzen ist darunter von der Hand J. S. Bach's nur wenig geschrieben, und reducirt sich auf den ersten Chor und Schlusschoral in den drei Flöten. Ist es nun auch nicht zu verkennen, dass der Componist alles Übrige revidirt hat, so ist dies dennoch auf eine sehr flüchtige Weise geschehen, und mehr wie je stecken diese Stimmen noch voller Fehler. Um so willkommener, sollte man meinen, müsse bei so bewandten Umständen eine Partitur sein, welche von der Hand des berühmten C. Ph. E. Bach herrührt und auf dem Joachimsthale zu Berlin aufbewahrt wird. Allein man irrt sich. Wenn auch Em. Bach diese Arbeit seines Vaters besonders geschätzt haben mag, was aus der schönen Schrift jener Copie hervorzugehen scheint, so hat dennoch der Sohn überall wohlgemeinte Verbesserungen für die Arbeit seines Vaters. Auch eine durchgehende Bezifferung hat die Partitur Em. Bach's; sie widerspricht aber schon Anfangs der leider nur begonnenen Originalbezifferung so sehr, dass man dadurch bald einen hinreichenden Beweis von der Unbrauchbarkeit des Folgenden erhält. Es konnte daher die Em. Bach'sche Copie nur bei unumgänglich nothwendigen Verbesserungen offener Fehler zu Rathe gezogen werden.

A. Fehler in den Stimmen, deren Correctur grösstentheils durch Em. Bach's Partitur bestätigt wird.

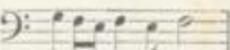
Seite 157, Takt 2, drittes Viertel im Soprane : *g* (statt *gis*).

Seite 157, Takt 2, zweites Viertel in der Violino II. : *d, h*; in der Oboe II. : *d, a*.

Seite 159, Takt 4, zweites Viertel im Continuo : *g, f* (statt *g, e*).

Seite 163, Takt 1, letztes Achtel } im Basse : $\left\{ \begin{matrix} e \\ f \end{matrix} \right.$ (statt $\left\{ \begin{matrix} d \\ e \end{matrix} \right.$).
 Takt 2, erstes Achtel }

Seite 167, Takt 2, erstes Sechszehntel im Continuo : f (statt fis).

Seite 172, Takt 3, im Basse :  (statt a, g, f, g, e, f).

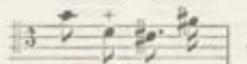
Seite 173, Takt 3, $\left\{ \begin{matrix} \text{im Basse : } \\ \text{im Continuo : } \end{matrix} \right. \left. \begin{matrix} \text{[Musical notation for Bass]} \\ \text{[Musical notation for Continuo]} \end{matrix} \right.$

Seite 174, Takt 1, drittes Viertel im Soprane, in der Violino und Oboe I. : fis, g, a, b (statt fis, g, a, h).

Seite 175, Takt 2, drittes Viertel in der Violino und Oboe I. : h, a, h ; im Soprane : c, a, h .

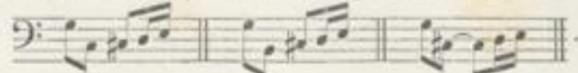
Dieser Fehler findet sich auch in der Copie Em. Bach's.

Seite 176, Takt 13, drittes und viertes Viertel im Tenore : .

Seite 176, Takt 17, drittes und viertes Viertel im Tenore : .

Die richtige Lesart dieser, und namentlich der vorhergehenden Stelle verdanken wir insbesondere der Partitur Em. Bach's.

Seite 178, Takt 16, drittes und viertes Viertel : in der ersten Stimme, — der zweiten, — bei Em. Bach :

.

Was die verschiedenen, fehlerhaften Lesarten verursacht hat, ist schwer zu sagen; wir vermuthen aber, dass in der Originalpartitur ein undeutlicher, in den Stimmen fehlender Bogen die Ursache war. (Man sehe auch die oben angeführte, fehlerhafte Stelle Seite 173, wo das bezeichnete *dis* im Basse vielleicht durch dieselbe Ursache hervorgerufen wurde.)

Seite 180, u. s. f. Die Stricharten sind in der ganzen Arie sehr ungenau angegeben, sie liessen sich aber gegenseitig vervollständigen, wozu wir folgende Anhaltspunkte fanden und durch ein Beispiel übersichtlich zu machen hoffen.

Flauto I. 
 Flauto II. 

Die Stricharten bei *a*) und *e*) kommen in allen Stimmen sehr häufig vor;
 die bei *b*) zweimal : Seite 180, Takt 3 in der Violino I., und
 Seite 185, Takt 7 in der Flauto I.;
 die bei *c*) einmal : Seite 182, Takt 13 in der Oboe I.;
 die bei *d*) dreimal : Seite 180, Takt 8 in der Flauto II.,
 Seite 183, Takt 12 in der Violino II., und
 Seite 185, Takt 8 in der Flauto II.

Seite 184, Takt 10 und 11 in der Flauto I. : .

Diese Stelle ist theils nach Em. Bach's Partitur, theils nach der Violino I. (Seite 181, Takt 7 und 8) corrigirt worden.

Seite 185, Takt 12, letztes Sechszehntel in der Flauto II. : d (statt dis).

Seite 187, Takt 4 und 5 in der Flauto II. und III. : .

(Nach Em. Bach's Partitur verbessert.)

Seite 187, Takt 14, drittes Achtel im Continuo : h (statt g).

Seite 188, Takt 12, letztes Achtel im Continuo und Basse : d (statt c).

B. Bemerkenswerthe Lesarten in der Em. Bach'schen Partitur, die aber in die unsrige nicht aufgenommen worden sind.

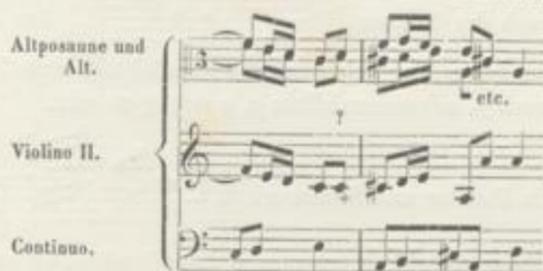
Seite 159 finden sich vom 2. zum 3. Takte zwischen der Alt- und Tenorposaune Quinten. Em. Bach hat, um diese zu vermeiden, das letzte Achtel der Tenorposaune in  corrigirt.

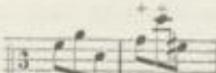
Seite 159, Takt 1, viertes Achtel im Tenore nicht *f*, sondern *e*. Man sehe aber dagegen die Umkehrung Seite 163, Takt 4 im Soprane, wo auch Em. Bach's Partitur *f* lautet.

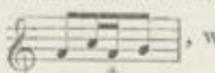
Seite 163, Takt 3, drittes und viertes Viertel:



Seite 170, Takt 1 finden sich vom dritten zum vierten Viertel zwischen dem Continuo einerseits, und der Altposaune, Violino II. und dem Alte anderseits Octaven. Em. Bach's Lesart ist deshalb:



Seite 180, Takt 3 und 4 in der Viola: . Diese zwei Takte sind der Flauto III., Seite 183, Takt 7 und 8 nachgebildet, was Em. Bach wegen der Quintenfortschreitung gethan haben mag, welche sich zwischen Viola und Continuo findet.

Seite 186, Takt 9 in der Flauto III.: , wodurch die Octaven mit der Flauto I. vermieden werden.

Vielfache Abänderungen Em. Bach's im Schlusschorale haben sicher keinen andern Grund, als den des Besserwissenwollens, weshalb sie mit Stillschweigen übergangen werden. Merkwürdig aber, in Berücksichtigung dieses Umstandes, bleibt es, dass dieser Choral, dem Originale ziemlich getreu, von Em. Bach in seiner Sammlung J. S. Bach'scher Choräle herausgegeben worden ist, denn nur am Ende findet sich eine erhebliche Abweichung im Tenore.

Der Text zum ersten Chore findet sich Psalm 38, v. 4, doch blieben wir dem Wortlaute der Originalstimmen und der Em. Bach'schen Copie getreu. Freilich lässt sich's schwer errathen, weshalb Bach unmittelbar nach einander «für» und «vor» in gleichem Sinne gebrauchte, ja sogar den Copisten öfters corrigirte, wenn dessen Feder «vor deinem Dräuen» etc. entschlüpft war.

CANTATE XXVI. (Seite 191.)

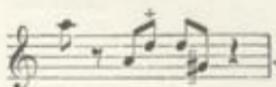
Die Originalstimmen führen auf dem Umschlage den Titel:

„*Dominica 24 post Trinitatis,*
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig;
a 4 Voci, Tracerso, 3 Hautbois, 2 Violini, Viola e Continuo di Sign. J. S. Bach.“

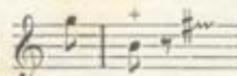
Von der Originalpartitur ist zu bemerken, dass in ihr die Angabe der Instrumente gänzlich fehlt. Um so willkommener war darum die Vorlage der Stimmen, unter welchen sich, ausser den auf dem Umschlage verzeichneten, — die sämmtlich nur einfach vorhanden sind, — noch eine Stimme für Corno, und eine zweite für Organo fand. Die Authenticität dieser beiden zuletzt genannten Stimmen kann aber um so weniger bezweifelt werden, da beide durchgängig von J. S. Bach selbst geschrieben sind.

Sämmtliche übrige Stimmen sind vom Componisten ziemlich sorgfältig revidirt und mit Vortragszeichen versehen, auch trifft man schliesslich beim Schlusschorale in den 4 Singstimmen nochmals die unverkennbare Hand Bach's. Beziffert ist allein die Orgelstimme, doch fehlt in ihr die Tenorarie.

A. Indem sich Originalpartitur und Originalstimmen gegenseitig ergänzen und berichtigen, sind nur folgende wenige Fehler zu erwähnen.

Seite 197, Takt 2, Violino II. in Partitur und Stimme: 

Seite 197, Takt 6, Viola in Partitur und Stimme: 

Seite 205, Takt 10 zu 11, Traverso nach der Stimme: . Aus der Partitur könnte man jedoch eher *g, c* herauslesen. Verglichen mit der Parallelstelle Seite 206, Takt 14 und 15, scheint aber weder *g, h*, noch *g, c*; sondern allein *g, a* richtig zu sein.

Seite 212, Takt 6, Oboe I. II. III. in Partitur und Stimmen: 

Da die Oboen sowohl in den zwei vorhergehenden, als auch in dem folgenden Takte dem Continuo streng nachahmen, so wäre hier eine Ausnahme um so unerklärlicher, weil sie zugleich so sehr gegen den Wohlklang verstösst. Organo und Continuo haben aber an der betreffenden Stelle nicht *fis*, sondern *f*.

Seite 216, Takt 5, Bass in Partitur und Stimme:  (statt *cis, a*).

B. Fehler in der Bezifferung, welche nach den darüber liegenden Harmonieen verbessert worden sind.

Seite 195, Takt 5: $\frac{6}{4}$ auf dem zweiten Viertel *g*.

Seite 196, Takt 5: $\frac{6}{4}$ auf dem zweiten Viertel *f*.

Seite 208, Takt 9 }
 „ 210, „ 9 } : *s* auf dem zweiten Viertel { *fis.*
 „ 213, „ 9 } { *cis.*
 „ 215, „ 4 } { *fis.*

Seite 209, Takt 6: $\frac{6}{4}$ auf dem zweiten Viertel *a*.

C. Noch hätten wir unsere Leser auf folgende zwei auffallende Stellen aufmerksam zu machen:

Seite 203, Takt 2 und 3. Aus der Partitur könnte man allenfalls im Continuo den Gang *d, h, b, a* herauslesen; dagegen spricht jedoch sowohl die Deutlichkeit der Continuo- und Orgelstimme, als auch das Thema an sich. Die zweite Hälfte des dritten Taktes ist übrigens, namentlich was die Violine betrifft, in Partitur und Stimmen nur allzudeutlich.

Seite 212, Takt 10 und 11. Hier ist ein Zweifel, wo das *Forte* einzutreten hat. Indem die Lesarten der Stimmen getreu wiedergegeben wurden, bleibt es Jedem anheim gestellt, die Übergehung des *Piano* in der Oboe I. für ein *Crescendo* zu deuten, und dann ähnlich, — wie Seite 212, Takt 1, — das *Forte* mit der Cadenz eintreten zu lassen; oder der dreifachen Bezeichnung desselben im 11^{ten} Takte den Vorzug zu geben.

CANTATE XXVII. (Seite 219.)

Originalpartitur und Originalstimmen führen auf den Umschlägen die von J. S. Bach eigenhändig geschriebenen, gleichlautenden Titel:

„*Dominica 16 post Trinitatis,*
Wer weiss, wie nahe mir mein Ende;
a Corno, 4 Voci, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola, Organo obligato e Continuo di J. S. Bach.“

Von diesen hier verzeichneten Stimmen sind: Corno, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Oboe I. II., Viola und Organo obligato einfach, Violino I. II. und Continuo aber doppelt vorhanden, indem auf der Berliner Singakademie drei Doubletten waren. Dagegen scheint die zweite Sopranstimme zu dem fünfstimmigen Schlusschorale verloren gegangen zu sein; doch, — indem sich hier alle Instrumente den Singstimmen im Einklange anschliessen, der Violino I. aber die Begleitung der zweiten Stimme zugewiesen ist, — hätte die Lücke auch ohne Originalpartitur ergänzt werden können. Dass der Tonsatz dieses Chorales nicht von Bach, sondern von Johann Rosenmüller herrührt, ist jetzt eine ziemlich bekannte Thatsache. (Siehe das Gesangbuch von Vopelius 1682.) Dies scheint auf eine, dem Componisten sehr knapp zugemessene Zeit schliessen zu lassen, ein Umstand, der durch die höchst fehlerhaften, mit der grössten Eile geschriebenen Stimmen bestätigt wird. Von den beiden Continuostimmen steht die eine, der die unvollständige Bezifferung entlehnt ist, in B moll, die zweite unbezifferte in C moll. Sämmtliche Stimmen sind fast durchgängig autograph, und nur folgendes Wenige von Copistenhand geschrieben. Zuerst der Schlusschoral in der Oboe I., dann die doublirte Stimme der Violino I., und endlich der Continuo in C moll.

A. Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen.

Diese beschränken sich allein auf den Schlusschoral Seite 244, welcher bis jetzt stets nach der Partitur mit zwei \flat Vorzeichnung abgedruckt worden ist. Wir haben dagegen die Lesart der Stimmen vorgezogen, wodurch sich die Bach'sche Mittheilung des Rosenmüller'schen Chorales als eine völlig getreue erweist. Man kann daher wohl annehmen, dass die Abweichungen der Originalpartitur — auf dem zweiten Viertel des sechsten Taktes im Sopran und Alt — einzig und allein durch ein vergessenes \sharp vor *es* entstanden sind, und keinesweges in einer besondern Absicht Bach's ihren Grund haben.

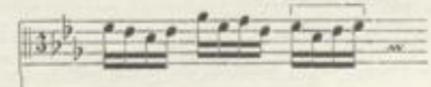
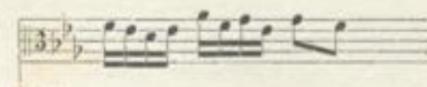
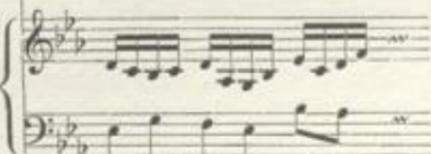
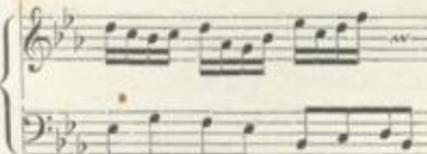
B. Fehler in Partitur und Stimmen.

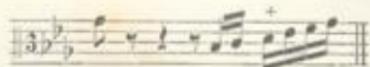
Seite 224, Takt 5 — 7, Oboe I. II. Nach Partitur und Stimmen: 

Seite 230, Takt 5 u. 6, Alto. Nach der Stimme: 

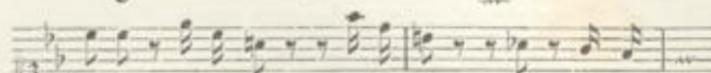
Die Originalpartitur ist an dieser Stelle zwar undeutlich, denn sie enthält Doppelnoten, die beide gelten könnten; doch die Parallelstelle Seite 235, Takt 2 und 3, hebt sowohl durch die Originalpartitur als auch Originalstimme jeden Zweifel.

Seite 234, Takt 8, Oboe. Da hier wiederum Partitur und Stimme fehlerhaft sind, so stellen wir dieser Stelle die richtige Parallele gleich gegenüber:

<p>Oboe.</p> 	<p>Seite 228, Takt 3 der Arie:</p>	
<p>Organo.</p> 		

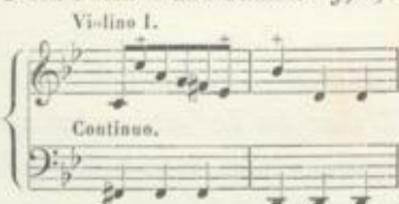
Seite 235, Takt 5, Oboe. Nach Partitur und Stimme: . Man vergleiche damit Seite 230, Takt 8.

Seite 236, Takt 2, Organo. Nach Partitur und Stimme: . Man vergleiche damit die Parallele Seite 231, Takt 5: .

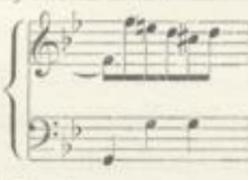
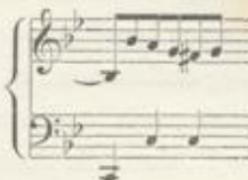
Seite 237, Takt 6 und 7, Soprano. Nach der Partitur: .
Nach der Stimme fehlt aber nicht nur ein Viertel, sondern auch der beide Takte trennende Taktstrich.

Seite 237, Takt 8, Viola. Nach Partitur und Stimme: *g, a, d* (statt *as*).

Seite 239, Takt 2 und 3.

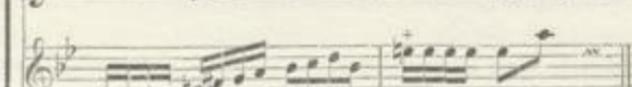
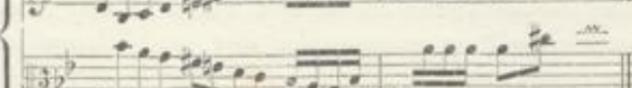
Nach der Stimme:  *Vi-lino I.*
Nach der Partitur: 
Continuo.

Wenn nun auch das ursprüngliche *es* der Partitur durch ein \sharp von fremder Hand verbessert sein mag, so glauben wir vielmehr, dass diese Note in der Eile um eine Linie zu tief gerathen sei, indem man ähnliche Wendungen z. B.

Seite 241, Takt 7:  oder Seite 243, Takt 12: 

finden kann.

Seite 240, Takt 7 und 8:

Violino I. 
Violino II. 
Viola. 
Continuo. 

Seite 242, Takt 19 etc.:






Beide Stellen sind den Stimmen entlehnt, und, wie man sieht, Parallelen. Wir müssen bemerken, dass die zweite dieser Stellen in der Originalpartitur correct und deutlich, der zweite Takt der ersten dagegen, namentlich in der *Violino I.*, fast vollkommen unleserlich ist. Dass bei der grossen Eilfertigkeit, mit der wahrscheinlich diese Cantate ausgeschrieben werden musste, hier ein Versehen stattfand, ist leicht erklärlich.

C. Triller und Vorschläge im ersten Chore.

Diese Verzierungen, welche fast ausschliesslich den beiden Oboen zuertheilt sind, erscheinen in den Stimmen so planlos durcheinander gewürfelt, dass eine Regulirung derselben unbedingt nothwendig erschien. So geschah es denn, dass in der Oboe II. einige Triller unterdrückt wurden, sobald dieselbe der Oboe I. nachahmend folgte. Auch Parallelstellen entschieden. Letzteres Motiv gilt namentlich auch für einige Vorschläge, welche in der Oboe I. offenbar fehlten.

Diese, von uns also nicht willkürlich gestrichenen Triller finden sich in den Originalstimmen an folgenden Orten:

Seite 219, Takt 5, Oboe II. auf *h*;

Seite 220, Takt 4, Oboe II. auf dem zweiten Viertel *d*;

Seite 220, Takt 8, Oboe II. auf dem dritten Viertel *d*;

Seite 222, Takt 8, Oboe II. auf dem dritten Viertel *f*;

Seite 222, Takt 10, Oboe I. auf dem dritten Viertel *f*;

Seite 224, Takt 9, Oboe II. auf dem zweiten Viertel *fis*.

Die zugesetzten Vorschläge:

- Seite 221, Takt 8 in der Oboe I. (Siehe Seite 223, Takt 5.)
 Seite 223, Takt 1 in der Oboe I. (Siehe Seite 220, Takt 9.)
 Seite 226, Takt 6 in der Oboe I. (Siehe Seite 219, Takt 1.)

D. Noch müssen wir auf eine Stelle in den Oboen Seite 224, Takt 10 aufmerksam machen, welche in Partitur und Stimmen gleichlautet, aber gewiss manche Meinung für, wie gegen sich haben wird. Es möge Jedem selbst überlassen bleiben, die Oboe I. etwa also abzu-

ändern: 

Einige Vortragszeichen, — *piano*, *mezzo forte* und *forte*, — welche wir in den doublirten Stimmen auf der Berliner Singakademie fanden, und sich auf die Arie Seite 238 beziehen, stellten sich als Zuthaten aus neuer Zeit heraus, und sind darum weggelassen worden.

CANTATE XXVIII. (Seite 247.)

Die Originalpartitur führt auf dem Umschlage den Titel:

„*Dominica post Nativitatis Christi,*
Gottlob! nun geht das Jahr etc.;
a 4 Voci, 3 Hautbois, 2 Violini, Viola, [1 Cornetto e 3 Tromboni,] e Continuo di Sign.
J. S. Bach.“

Hiermit übereinstimmend lautet auch der Titel auf dem Umschlage der Originalstimmen, nur mit dem Unterschiede, dass dieser vollständig von J. S. Bach herrührt, in jenem aber nur die eingeklammerten Worte von ihm geschrieben sind. Von dem Umschlage der Partitur ist noch zu bemerken, dass auf der inneren Seite der Text zur Cantate aufgeschrieben ist, und auf der äusseren die Bemerkung: «Zur freundschaftlichen Erinnerung für Professor Zelter an Georg Pölchau aus Riga». Die Partitur selbst ist *Concerto* überschrieben.

Mit den wenigen Stimmen, die sich auf der Berliner Singakademie fanden, lagen Violino I. und II. doppelt, Continuo dreifach vor; alle übrigen Stimmen aber nur einfach. Von den drei Continuo-Stimmen steht die eine in Gmoll, die beiden anderen in A moll; beziffert ist aber leider keine einzige. Als Bach'sche Handschrift erweist sich: die ganze Stimme des Cornetto; der Schlusschoral in der Taille, Viola, Trombone I. II. III., und dem Soprane; das Recitativ vor dem Duette in der Viola; und in den 3 Trombonen einige Takte am Schlusse des Hauptchores, deren Anzahl, je nach den verschiedenen Stimmen, sich zwischen 30 bis 40 beläuft. Obwohl nun dieses Wenige nur von J. S. Bach selbst geschrieben ist, so sind doch sämtliche Stimmen von ihm revidirt und mit Vortragszeichen versehen, so dass sich nur wenige Fehler finden, und diese grösstentheils alle durch die Originalpartitur gehoben werden.

A. Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen.

Seite 247, Takt 6, Oboe I. Nach der Stimme: 

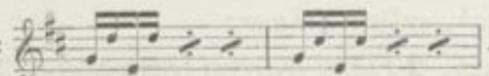
Seite 252, Takt 3, Continuo. Nach der Stimme: 

so nach gehaltener Rathswahl-Predigt in der Kirche zu St. Nicolai von dem Choro Musico abgesungen worden. Leipzig 1749.»

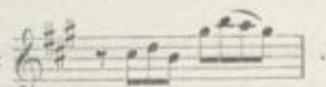
Von den Stimmen sind die 4 Singstimmen, Violino I. II., und Continuo doublirt, letzterer auch einmal beziffert. Von J. S. Bach ist der Choral in allen Stimmen, — die 4 Singstimmen in *ripieno* ausgenommen, — sowie die ganze obligate Orgelstimme geschrieben. Das Übrige rührt von einer Hand her, die mit der J. S. Bach'schen die täuschendste Ähnlichkeit hat, denn man findet die Unterschiede nur mühsam in den Schlüsseln und Viertelpausen, auch könnte man diese Hand weniger kräftig nennen. Demnach ist anzunehmen, — da die Handschriften J. S. Bach's und die seiner zweiten Frau, Anna Magdalena, so grosse Ähnlichkeit haben, — dass letztere den grössten Theil der Stimmen geschrieben habe.

Wo nun Partitur und Stimmen von einander abweichen, da ist nur dann den Stimmen der Vorzug gegeben worden, wenn die Abweichung von J. S. Bach selbst herrührt. Die Worte zum Chorale variiren ebenfalls mehrfach zwischen Originalstimmen und Textbuch. Wie schon erwähnt, ist der Choral in sämtlichen Stimmen vom Componisten selbst geschrieben; es fand sich daher keine Veranlassung, dem Textbuche vom Jahre 1749 den Vorzug zu geben. Endlich bemerken wir noch, dass die obligate Orgel in Partitur und Stimme einen Ton tiefer, in *C* steht, und nur in ihren nicht obligaten Theilen beziffert ist. In der *Sinfonia* und der *Aria* Seite 313 ist daher die Bezifferung der einen von beiden Continuo-Stimmen entnommen worden und dem Originale getreu unter diese, nicht unter die Orgelstimme gesetzt worden.

A. Die wesentlichsten Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen finden sich:

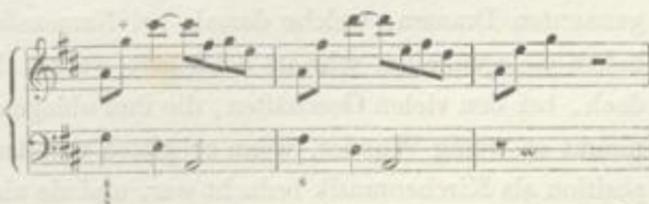
Seite 277, Takt 4 und 5, Organo. Nach der Partitur: 

Man vergleiche damit Seite 282, Takt 3 und 4, wo Partitur und Stimme übereintreffen.

Seite 302, Takt 30, Violino I. Nach der Stimme: 

Hier ist einmal die ursprüngliche Lesart der Partitur, in Bezug auf die Parallelstelle Seite 314, Takt 16, beibehalten worden, weil dadurch auch die Quinten mit dem Continuo vermieden werden.

Seite 314, Takt 13, Organo. Nach der Partitur: 

Seite 315, Takt 9, 10 und 11, Organo. Nach der Partitur: 

Die Lesart der Stimme, welche für das + bezeichnete *g* die tiefere Terz *e* setzt, ist offenbar die bessere, weshalb Seite 303, Takt 17 und 29, nicht der geringste Anstand genommen wurde, die ähnlich verdoppelten Septimen der Originalpartitur nach jener Original-Verbesserung zu corrigiren.

Seite 316, Takt 3, und

Seite 317, Takt 1, Timpani. Nach der Partitur statt der Viertelpause jedes Mal die Viertelnote: *c*.

B. Fehler in Partitur und Stimmen.

Seite 302, Takt 4, Organo. In der Stimme: *a, cis* (statt *fis, cis*).

Seite 304, Takt 9, Organo. Auf dem vierten Viertel die Bezifferung $\frac{6}{5}$ (statt $\frac{6}{4}$). Indem Partitur und Orgelstimme, beides Autographen, im nächsten Takte übereinstimmend *gis* behalten, so ist der Fehler wohl nicht in einem vergessenen $\frac{7}{4}$, sondern in der Bezifferung zu suchen.

Den 28 September 1737

in Wiederau gehuldigt wurde, bezeugten Ihre Excellence ihre unterthänige Devotion Johann Siegmund Beiche, Christian Schilling, Christian Friedrich Henrici.

(Leipzig, gedruckt bei Johann Christian Langenheim.)»

Den Text zu diesem Drama, sowie die Musik zu den Recitativen, endlich auch eine, in der Kirchencantate unbenutzt gebliebene Tenorarie findet man im Anhang dieses Bandes Seite 399. Henrici, «alias Picander dictus», ist bekanntlich auch der Dichter der grossen Matthäuspassion.

Von der Musik zu diesem Drama ist nun die zuerst aufgeführte Partitur die Reinschrift, mit neuem, dem kirchlichen Zwecke angepassten Texte, neuen Recitativen (namentlich Seite 361) und einem eingeschobenen Chorale (Seite 360). Dafür ist eine Tenorarie (siehe den Anhang Seite 401) weggeblieben; sie ist die fünfte des Drama's. In Bezug auf die ältere Partitur, sowie der nicht unbedingten Nothwendigkeit der Trompeten und Pauken, enthält jedoch Bach's zweite Partitur diese Instrumente nicht, und wir sahen uns daher genöthigt, dieselben der älteren zu entlehnen. Die Originalstimmen sind theils nach der früheren, theils nach der zweiten Partitur von Bach eigenhändig, und zwar mit vieler Sorgfalt ausgeschrieben worden. Zu den Stimmen nach der älteren Partitur gehören: Traverso I. (von Em. Bach «Violino concert.» überschrieben), Traverso II., Oboe I. II., Violino I. II., und Continuo; zu denen nach der zweiten: Sopran, Alto, Tenore, Basso und Organo. Von diesen Stimmen sind Violino I. II., und Continuo doppelt vorhanden, und die nach der älteren Partitur ausgeschrieben, von Bach selbst zum Gebrauch als Kirchenmusik eingerichtet. Die in C dur stehende Orgelstimme ist beziffert.

J. S. Bach's unermüdlicher Drang, seinen Werken durch Verbesserungen Vollendung zu geben, bekundet sich auch hier überall. So wird *a*) die ältere Partitur *b*) durch die, nach derselben ausgeschrieben Stimmen verbessert; *c*) beide durch die zweite Partitur, *d*) diese wiederum durch die Stimmen für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel. Die Wahl der Lesarten konnte darum bei der chronologischen Folge derselben nicht zweifelhaft sein. Die Stimmen unter *b*) durften der Partitur unter *c*) nicht vorgezogen werden, wohl aber die unter *d*). Für den Auszug der älteren Partitur im Anhang konnte dagegen den Stimmen unter *b*) wohl der Vorrang gebühren.

Der Unterschied der Lesarten zwischen den unter *b*) und *c*) genannten Originalen betrifft besonders die Stimmenführung der Viola und des Continuo, obwohl es immer auffallend bleibt, dass diese Unterschiede stehen geblieben sind. Das Brauchbarmachen der alten Stimmen: durch Überkleben der, dem Drama angehörigen Recitative mit Papierstreifen, durch Ziehen neuer Linien u. s. w., war doch wohl bei weitem mühsamer, als das Tilgen jener Unterschiede gewesen wäre. Man sollte auch meinen, Bach hätte Manches gar nicht anhören können; z. B.:

Seite 326, Takt 4. Seite 326, Takt 7.

Violino I. II.
Viola. (St. nach der älteren Partitur.)

Continuo. (St. nach der älteren Partitur.)

Organo. (St. nach der zweiten Partitur.)

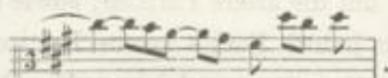
Im Übrigen, nämlich in Anordnung der Instrumente, der Vortragszeichen, Stricharten und Bezifferung gaben die Stimmen oft ganz allein Auskunft. Nur aus ihnen war der Gang der zweiten Flöte beim ersten Chore zu erkennen; desgleichen bei der Altarie die Schattirung in der Violino I., welche bald von Einigen (oder der Hälfte) der Geiger, bald von Allen gespielt werden soll; endlich auch die Unterschiede zwischen Violino Solo und Violino I. in der Bassarie Seite 362. Beim Choral fehlt in der Originalpartitur sogar die Angabe sämtlicher Instrumente. Vorschläge und Triller haben wir indess nicht

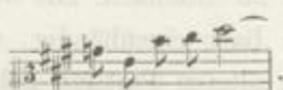
in den Bereich der Vortragszeichen ziehen zu dürfen geglaubt, und uns streng an die zweite Partitur gehalten, aus welcher wohl Bach manche solcher Zierrathen, als nicht kirchlich, absichtlich verwiesen haben mag.

A. a. Lesarten aus der Partitur zur Kirchencantate, welche durch die Stimmen für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel veraltet sind:

Seite 325, Takt 5, Tenor : 

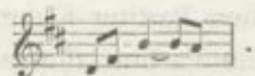
Seite 336, Takt 6, Sopran : 
hat — etc.

Seite 354, Takt 9, Alt : 

Seite 357, Takt 2, Alt : 

Seite 373, Takt 4 u. 5, Bass : 
mir so ge-nädig bist.

A. b. Lesarten aus der Partitur zum Drama, welche durch die, nach ihr ausgeschriebenen Stimmen veraltet sind:

Seite 402, Takt 6, Flauto : 

Seite 403, Takt 1, Flauto : piano «in ottava alta».

Seite 403, Takt 6, Continuo : 

Seite 404, Takt 4, Violino I. II. : 

Seite 404, Takt 5, Oboe :  Die Arie, in welcher diese Stelle vorkommt, ist übrigens

in der Stimme der Oboe d'amore wie für eine A-Clarinette geschrieben, steht also nicht in H moll, sondern in D moll.

Von diesen Verbesserungen Seb. Bach's waren aber die Willkürlichkeiten wohl zu unterscheiden, welche sich Em. Bach in den Originalstimmen erlaubt hat. Glücklicherweise betrifft es nur diese und auch hier nur den ersten Theil, welchen Em. Bach wahrscheinlich einmal in Hamburg aufführen liess.

Dass Letzterer eigene Trompetenstimmen erfunden, die Flauto traverso mit «Violino concert.» überschrieben hat, ist bereits erwähnt worden. Seiner Erfindungskraft verdankt auch die Stimme der Pauken ihre Entstehung, und Alt- und Bassstimme die durchsichtigen, durchlöcherten Stellen. An solchen Stellen hat Em. Bach die ursprünglichen Lesarten mit einem Messer ausgetilgt, und dann mit seiner unverkennbaren, zitternden Hand, die zuletzt keinen geraden Strich mehr machen konnte, seine Abänderungen getroffen. Wir geben einige Beispiele dieser Art mit dem Originale zugleich.

Seite 347, Takt 11 etc.:

{	J. S. Bach :	
	C. Ph. E. Bach :	

Seite 353, Takt 14 etc.:

J. S. B.: 

C. Ph. E. B.: 

Auf diese Weise sind alle ähnlichen Stellen durch die ganze Arie abgeändert.

B. Fehler, in beiden Partituren und Stimmen

gleichlautend, kommen nicht vor. Die wenigen Fehler sind leicht zu erkennen, und stets berichtigen sich Partituren und Stimmen gegenseitig. Der bedeutendste Fehler findet sich Seite 404, Takt 3, in den Stimmen der beiden Violinen und Viola, welche, dem Continuo gegenüber, folgenden Gang ausführen:

Violino I. II.
Viola.



Continuo.



Diesen schlechten, fehlerhaften Gang, den die Partitur durchaus nicht aufweist, hat Bach nicht weniger als fünfmal ausgeschrieben!

C. Fehler und Lücken in der Bezifferung.

Seite 328, Takt 1, viertes Achtel *d* ohne Bezifferung.Seite 344, Takt 12: $\frac{7}{2}$ auf dem zweiten Achtel *g* (statt $\frac{6}{2}$).Seite 344, Takt 15, Orgelstimme:  ?? Bezifferung! Siehe Seite 351, Takt 1.Seite 359, Takt 4: $\frac{3}{2}$ auf dem zweiten Viertel *fis* (statt $\frac{2}{2}$).Seite 360, Takt 4, drittes Viertel *cis*, *d* ohne Bezifferung.Seite 376, Takt 27, erstes Viertel *d* ohne Bezifferung.Seite 377, Takt 6: Seite 377, Takt 10: $\frac{6}{4}$ auf dem zweiten Viertel *fis* (statt $\frac{5}{4}$).Seite 377, Takt 8 des Recitativs, erstes Viertel *fis* ohne Bezifferung.

D. Noch muss bemerkt werden, dass die Recitative zum Drama erst von Seite 401 an mit den Originalstimmen verglichen werden konnten, weil bis dahin die Umarbeitung und Tilgung derselben reicht. Hier ist nämlich noch eine Variante zwischen Partitur und Stimmen, welche aber nicht angenommen ward, nachdem alle vorhergehenden Recitative der Partitur entlehnt worden waren. Die Variante besteht darin, dass in den Stimmen des Continuo die Töne nicht wie in unserer Partitur gehalten, sondern nur kurz angegeben werden. Es mag dies ein neuer Beweis sein, wie bei dem sogenannten *Recitativo secco* Schreibart und Ausführung verschieden war. (Siehe die Vorrede zur Matthäuspassion Seite XXII.)

WILHELM RUST.

1. Teil: Die beiden Violinen und Violen

Die beiden Violinen und Violen

Die beiden Violinen und Violen

2. Teil: Die beiden Violinen und Violen

Die beiden Violinen und Violen

3. Teil: Die beiden Violinen und Violen

Die beiden Violinen und Violen

3. Teil: Die beiden Violinen und Violen

Die beiden Violinen und Violen

4. Teil: Die beiden Violinen und Violen

Die beiden Violinen und Violen

Die beiden Violinen und Violen