

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Johann Sebastian Bach's Werke

No. 31 - 40

Bach, Johann Sebastian

Leipzig, 1857

Vorwort

[urn:nbn:de:bsz:31-304850](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-304850)

VORWORT.

Zu den in diesem Bande vorliegenden zehn Kirchencantaten J. S. Bach's sind folgende Originalquellen benutzt worden:

- A) zu der Cantate Nr. 34. *«O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe»*, die Originalpartitur;
B) zu den Cantaten Nr. 31, *«Der Himmel lacht, die Erde jubiliret»*,
Nr. 37, *«Wer da glaubet und getauft wird»*,
Nr. 38, *«Aus tiefer Noth schrei ich zu dir»*, die Originalstimmen;
C) zu den Cantaten Nr. 32, *«Liebster Jesu, mein Verlangen»*,
Nr. 33, *«Allein zu dir, Herr Jesu Christ»*,
Nr. 35, *«Geist und Seele wird verwirret»*,
Nr. 36, *«Schwingt freudig euch empor»*,
Nr. 39, *«Brich dem Hungrigen dein Brod»*,
Nr. 40, *«Dazu ist erschienen der Sohn Gottes»*, Originalpartitur und Originalstimmen zugleich.

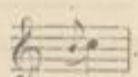
Ausserdem lagen noch zu zwei dieser Cantaten die Originale älterer Bearbeitungen vor: zu Nr. 36 eine Originalpartitur, zu Nr. 34 die allerdings sehr unvollständigen Originalstimmen, sowie zu Nr. 38 drei alte Partiturabschriften. Dies ergibt im Ganzen 8 Originalpartituren, 3 alte Partiturabschriften und 10 Hefte Originalstimmen. Davon gehören

- 1) der Königlichen Bibliothek zu Berlin: 6 Originalpartituren (Nr. 32, 35, 39, 40, und in doppelter Bearbeitung Nr. 36), sowie 8 Cantaten in Stimmen (Nr. 31, 32, 35, 36, 37, 39, 40, und in grosser Unvollständigkeit die ältere Bearbeitung von Nr. 34);
- 2) dem Joachimsthal'schen Gymnasium ebendasselbst: die Originalpartitur zu Nr. 34, und die alten Partiturabschriften von Nr. 38;
- 3) der Thomasschule zu Leipzig: die Originalstimmen zu Nr. 33 und 38;
- 4) dem Herrn Pfarrer Schubring in Dessau: die Originalpartitur zu Nr. 32.

Bei Benutzung dieses Materials stellte sich, wie gewöhnlich, in Betreff der Bezifferung, sowie der Versetzungs- und Vortragszeichen die Nothwendigkeit kleiner, meistentheils selbstverständlicher Zusätze heraus. Diese sind theils in Klammern, theils in kleineren Zeichen über die betreffenden Noten gestellt worden. Kleine Noten im Continuo zeigen allezeit die vereinzelt vorkommenden Abweichungen der einen ganzen Ton tiefer stehenden Orgelstimme an, und ihre Mittheilung wird in Hinblick auf den Umfang unserer heutigen Contrabässe nicht ohne Werth sein. Doppelnoten anderer Art finden sich ausserdem Seite 79, Takt 3 im Singbasse. Die ursprüngliche Lesart der Originalpartitur ist durch die Achtelnote

angedeutet, die Sechszehnteilnoten hingegen sind die ausgeschriebene Verzierung der von Bach eigenhändig geschriebenen Stimme. Zu welcher Art diese Verzierung jedoch gehört, und wie ihr Vortrag behandelt sein will, kann nur durch ein näheres Eingehen auf J. S. Bach's Manieren und Verzierungen in seinen Vocal- und Orchestersachen deutlich erkannt werden.

«*Der kritische Musikus*» von Scheibe enthält in seinem 6^{ten} Stücke (vom 14. Mai 1737) einen Artikel, worin J. S. Bach zwar nicht bei Namen genannt, aber so unzweideutig gekennzeichnet wurde, dass Niemand, am allerwenigsten Bach selbst in Zweifel sein konnte, wer damit gemeint sei. Dieser Artikel greift Bach als Orchester- und Vocal-Componisten heftig an. Die Stelle daraus, welche uns hier angeht, lautet: «Alle Manieren, alle kleine Auszierungen und Alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig.» Die Beantwortung dieses Angriffes übernahm nun Bach zwar nicht persönlich, sie macht uns aber doch in vieler Beziehung mit Ansichten bekannt, die er seinem Vertheidiger nothwendiger Weise zuvor sagen und auseinandersetzen musste. Diese Gegenschrift, welche nicht lange auf sich warten liess, erschien unter dem Titel: «*Unpartheiische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem 6^{ten} Stücke des kritischen Musikus*», und enthält als Erwiderung auf obiges Citat etwa Folgendes: «Die ausführliche Aufzeichnung der Vortragsmanieren sei eine Wohlthat für das Ganze. Keiner der Ausführenden werde nun durch ungereimte Anwendung seiner Methode das Ganze verderben, die Irrenden würden auf den rechten Weg gewiesen, die Ehre des Meisters bleibe erhalten.» Blicken wir nun auf alle die, von der Bachgesellschaft bereits in ansehnlicher Zahl veröffentlichten Werke für Gesang und Orchester, so finden sich solche Vortragsmanieren, welche «einer ausführlichen Aufzeichnung» entbehren, in der That auf ein Minimum beschränkt. Die ganze Summe der in genannten Werken vorkommenden Zeichen überschreitet nicht die Zahl vier, und unter diesen sind es wieder hauptsächlich nur zwei, welche häufiger vorkommen: 1) der Vorschlag und 2) das Zeichen †, welches man allgemein in ein Trillerzeichen, *tr.*, übersetzt hat. Die beiden ungewöhnlicheren Zeichen sind — nach C. Ph. E. Bach's Benennung — 3) der halbe oder Prall-Triller, 4) der Schleifer.

1) Der Vorschlag. 

Derselbe findet sich häufiger in den Stimmen als in den Partituren, und erscheint meist als eine in jene später nachgetragene Verzierung. Zieht man hierzu noch die Bezifferung in Betracht, die oft Kleinigkeiten nachgehend, selbst Vorhalte nicht unberücksichtigt lässt, auf den Vorschlag aber nie Rücksicht nimmt, so erkennt man daraus, dass dieser Vorschlag weder auf die Reinheit der Harmonie, noch auf die Stimmenführung durch willkürliche Dehnung von störendem Einflusse sein darf. Der J. S. Bach'sche Vorschlag dürfte daher (in Recitativen etwa ausgenommen) der Regel nach kurz auszuführen sein, gleichviel ob er als Sechszehntel oder wie gewöhnlich als Achtel markirt ist.

Eine indirecte Bestätigung dieser Ansicht enthält C. Ph. E. Bach's Clavierschule (3. Auflage, 1787) in dem Artikel «von den Vorschlägen» § 4 und 5: «§ 4. Diese kleinen Nötgen sind entweder in ihrer Geltung verschieden, oder sie werden allezeit kurz abgefertigt. § 5. Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt dass man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte. Damals waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführt; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um soviel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können.» So weit C. Ph. E. Bach.

Die Vorschläge, wohlgemerkt die durch kleine Noten markirten Vorschläge von verschiedener Geltung, waren also «damals», d. h. «vor nicht gar langer Zeit», noch nicht eingeführt, und ungeachtet aller «genauen Andeutung» sind dennoch «alle Regeln über ihre Geltung nicht hinlänglich». Letztere umfassen trotzdem 26 Paragraphen. J. S. Bach schlug dagegen ein praktischeres und einfacheres Verfahren ein, indem er die übrigen Vorschläge von «allerley Arten bey allerley Noten» nicht durch kleine Zeichen andeutete, sondern in bestimmten Notengattungen genau vorschrieb. So findet man denn diese Arten der Vorschläge in den in Rede stehenden Werken 1) bald lang, im Sinne des Vorhaltes, als Viertelnoten, 2) bald kürzer abgemessen als Achtel, Sechszehntel, sogar als Zweiunddreissigstel. Z. B.

Band VI, Seite 95, Takt 5 und 6, Traverso:

Band VI, Seite 78, Takt 7 und 8, Violino Solo:

Band V. 1, Seite 307, Takt 3 und 11, Oboe und Violino I.:

Die Durchführung dieser Methode scheint J. S. Bach mit strenger Beharrlichkeit angestrebt zu haben, und wie bisher der Fall, wo das in einer Partitur befindliche Zeichen des Schleifers ♩ durch die Originalstimme in Noten aufgelöst und erklärt wird *) , gänzlich vereinzelt dasteht, so ist der andere Fall ebenso selten, dass die, in eine bestimmte Notengattung ausgeschriebene Vortragsmanier einer Originalstimme durch die Partitur selbst erklärt wird. Dieser besondere Fall ist eben der, welcher uns auf die Besprechung der J. S. Bach'schen Zeichen und Verzierungen geführt hat. Wie schon weiter oben gesagt, findet sich die betreffende Stelle Seite 79, Takt 3, und lautet

| | | | | |
|----------------------------|-----------|--|--------------------------|--|
| nach der Originalpartitur: | Basso. | | nach der Originalstimme: | |
| | Continuo. | | | |

Vergleicht man die Lesart der Stimme mit dem Continuo, so geht aus der Originalpartitur zur Genüge hervor, dass dem ausgeschriebenen Vorschläge h durchaus kein besonderer Werth im Vortrage beizulegen ist, sondern durch ihn nur ein sanftes Hinüberziehen oder Hinüberleiten ausgedrückt werden soll, damit die weibliche Caesur nicht schroff und eckig abschliesse, oder — um mit einem sehr bezeichnenden Ausdrucke der Maler zu sprechen — nicht allzu hart auslade. Hierdurch erklären sich viele auffallende Stellen in den Cantaten 21 und 31, von welchen die Originalpartituren leider fehlen, auf ungezwungene Weise von selbst. (Siehe z. B. die Tenorarie in der 31^{sten}, sowie den ersten Chor in der 21^{sten} Cantate, namentlich aber in letzterer die Stelle Seite 10, Takt 6:

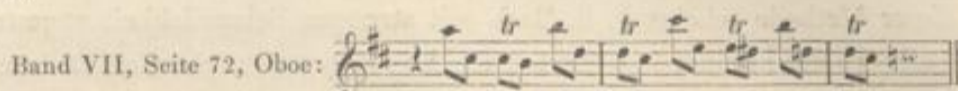
| | |
|-----------|--|
| Tenore. | |
| Basso. | |
| Continuo. | |

welche, wenn man die ausgeschriebenen Vorschläge als solche anerkennt und demgemäss ausführen lässt, alles Bedenkliche und Misslautende verliert.)

*) Siehe die Vorrede zur Matthäuspasion Seite XXVII.

2) Der Triller, *tr.*

Die Ausführung desselben ist bekannt. Dennoch scheint gerade die Bedeutung dieses gewöhnlichen Zeichens am allerwenigsten festzustehen. So ist es höchst auffallend, dass Bach das Zeichen *tr* nicht nur sehr häufig, sondern auch ohne Rücksicht auf die Stimme oder das Instrument gebraucht. Die Chorknaben, welche die Sopran- und Altarien singen mussten, würden diese angeblichen Triller schwerlich auszuführen vermocht haben, und was die Holzblasinstrumente betrifft, so stehen jene Zeichen oft auf solchen Noten, auf denen ein Triller selbst noch gegenwärtig, nach den unzähligen Verbesserungen dieser Instrumente, schwer, manchmal sogar unausführbar ist. Ein Beispiel giebt die vielgebrauchte Oboe. Unausführbar ist auf diesem Instrumente u. a. der von Bach scheinbar vorgeschriebene Triller des zweigestrichenen *des es* (siehe Band V. 1, Seite 220, Takt 3); und in einem Duette des vorliegenden Bandes VII, Seite 69, finden sich allein sieben schwierige Fälle *). Es ist aber im Allgemeinen wohl anzunehmen, dass Triller, welche noch jetzt auf der Oboe und anderen Holzblasinstrumenten Schwierigkeiten bieten, zu Bach's Zeiten kaum ausführbar waren; auch dürfte die Zahl der schweren, mithin schlechten Triller eine ungleich größere gewesen sein. Mussten solche Triller wegfallen, so mussten es selbstverständlich auch alle die, welche mit jenen unter ein und derselben Bedingung (in ähnlichen Wendungen oft dicht gedrängt) vorgezeichnet erscheinen. Z. B.



Unter diesen vier Trillern ist der dritte schwierig; fällt er aus, so müssen auch die übrigen wegbleiben.

Es wäre aber mehr als anmassend, wenn man, um die bisher angenommene einseitige Bedeutung des *tr* Zeichens aufrecht zu erhalten, behaupten wollte: J. S. Bach (dem eine langjährige Erfahrung wie selten Einem zu Gebote stand) habe die Befähigung und Fertigkeit der Sänger und Instrumentisten in dieser Hinsicht nicht genau gekannt. Die Unausführbarkeit so vieler Triller dürfte vielmehr ein unumstößlicher Beweis dafür sein, dass das *tr* Zeichen durchaus nicht immer die bisher allein angenommene Ausführungsweise bedingt.

Es sprechen aber noch andere Gründe für unsere Ansicht. Die musikalische Semiographie befand sich nämlich bei Bach's Auftreten in einer beispiellosen Verwirrung. Von den bedeutenden Clavier- und Orgelspielern, aus welchen fast immer die besseren Componisten für Kirche und Kammer hervorgingen, hatte fast ein Jeder seine eigenen Zeichen und Manieren **). Es gab daher deren «unzählige», und es kam vor, dass einerlei Manier verschiedene Zeichen, und diese wieder verschiedene Bedeutungen hatten. So sagt z. B. Walther unter dem Artikel *Accento doppio*: dieser werde «von Janowka unter dem Worte 'Einfall' durch das Zeichen $\frac{1}{2}$ angedeutet, dahingegen andre Musici dieses Zeichen zur *marque* eines Mordant, und noch andre zur *expression* eines *trillo* zu brauchen pflegen». Ferner wird der Accent bei Muffat anders angedeutet, als in Walther's Lexicon. Heinichen ***) setzt dafür, «weil sich die bekannten Hülfsnötchen nicht im Drucke exprimiren lassen», einen Custos, und nach d'Anglebert ****) bedeutet das Walther'sche Zeichen, wenn es bei einer Terz steht, auch einen Schleifer †). Nicht anders aber stand es mit dem

*) Ähnliche Beispiele lassen sich leicht nach der Tabelle finden, welche Berlioz — «moderne Instrumentation» Seite 114 — aufgestellt hat.

***) Siehe Heinichen: «Der Generalbass in der Composition» (1728), Seite 522, § 3.

****) Ebendasselbst Seite 527, § 9 (a).

†) Gottlieb Muffat: «72 *Versetti*. Samml. 12 Toccaten, besonders zum Kirchendienst dienlich» (1726). Henry d'Anglebert: «*Pieces de Clavessin*». Amsterdam.

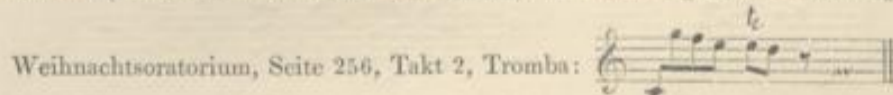
‡) J. Beer («musikalische Discourse» Cap. XL, Seite 134) schlägt darum eine gründliche Reform vor, indem er das Einstreuen und Annotiren von Manieren durchaus unrathsam findet. Er stellt, um dies zu motiviren, sechs Punkte auf; der vierte bezieht sich auf die oben geschilderten Zustände. Schliesslich meint der Verfasser: man solle das Anbringen von Manieren Jedem selbst überlassen.

Zeichen *tr*. «Tremblement» ist nach d'Anglebert, «Tremolo» nach Walther, Printz, Falk u. A. mit dem Trillo von einerlei, resp. doppelter Bedeutung; denn bald verstehen sie darunter ein blosses Beben, um den Orgeltremulanten nachzuahmen, bald einen wirklichen Triller. In Folge dessen konnte sich Mattheson im Jahre 1739 rühmen, der Erste zu sein, der hierin einen Unterschied mache, indem die Meinung Jener bis dahin ohne Widerspruch geblieben sei *). Aber auch er kennt keinen Unterschied zwischen einer gehaltenen Note — («Tenuta, oder französisch tenué») — und einer getrillerten **). Dies wären also drei, nach heutiger Ansicht verschiedene Vortragszeichen, die nach Willkür bald ein und dasselbe bedeuten, bald wieder eine mehrfache Auslegung in sich selbst erlauben. Im Zwecke sind sie allerdings verwandt: sie machen lange Noten ausdrücklich zu dauernden, und dies scheint den älteren Componisten genügend gewesen zu sein; die «Art der Manier» überliessen sie aber den Ausführenden, «ohne dem guten Geschmacke Gewalt zu thun» ***). Unter den Ausführenden müssen wir aber hier hauptsächlich die Sänger und jene Instrumentisten verstehen, denen das Clavier fremd war. Noch 1787 klagt E. Bach, «dass die Zeichen der Vorschläge und Triller beynahe die einzigen allenthalben bekannten wären, und jene Musiker, — obwohl sie ohne die verschiedenen Manieren der Clavieristen nicht fertig werden könnten, — dennoch die Zeichen derselben nicht verständen. Diese Unkenntniss nöthigte die Componisten oft das Zeichen des *tr* dahin zu setzen, wo der Triller entweder wegen der Geschwindigkeit kaum möglich, oder wegen der Schleifung ungeschickt sei. Demnach stehe das Zeichen des *tr* öfters auch für den Doppelschlag u. s. w.» ****) Zu solchen Hilfsmitteln sah man sich also noch 37 Jahre nach J. S. Bach's Tode genöthigt, der bei seinen Lebzeiten ein Chaos von Spiel- und Singmanieren vorfand und zu ordnen unternahm. Vielfache Triller mögen also auch bei ihm aus diesen Gründen, trotz seiner sonstigen Genauigkeit, eine verschiedene Bedeutung gehabt haben.

Einen neuen Beweis gegen die unbedingte Auslegung dieses Zeichens als Triller giebt ferner der Unterschied, welcher sich in Betreff desselben zwischen Originalpartituren und Originalstimmen findet, sowie seine äussere Gestalt daselbst. Das Originalzeichen, welches fast durchgängig aus einem einfachen, oder nach unten zu gebrochenen *t* besteht, erleichtert die Mehrdeutigkeit wesentlich, indem es in Bezug auf das vorher Gesagte ebenso gut als eine Abkürzung für *tenuto*, wie für *tremolo* oder *trillo* gelten kann. «Es giebt manchen Fall», sagt E. Bach †), «der mehr als eine Art von Manier erlaubt; hier brauche man den Vortheil der Veränderung, oder man trage zur Abwechslung die Noten ganz schlicht, ohne Manier vor». Diese Äusserung kann für uns gewissermassen als ein Resultat der Vergleichung zwischen Originalpartituren und Originalstimmen gelten, indem die meisten *t* Zeichen flüchtig hingeworfene, wenn auch autographe Bereicherungen der Stimmen sind, und in den Partituren grösstentheils fehlen. Das Verhältniss beider zeigt also «Veränderung und Abwechslung», wonach die Zeichen selbst als unwesentlichere angesehen werden dürfen, denen eine unbedingt feststehende Art der Ausführung — wie wir hier zum dritten Male zu bemerken Gelegenheit haben — nicht zugeschrieben werden kann. Ebenso würde aber auch ihre Nichtausführung kein wesentlicher Mangel sein.

Endlich verdient aber auch viertens die jedesmalige Stellung des *t* Zeichens eine besondere Berücksichtigung. Man findet es unter Anderm:

- 1) mitten unter Noten (namentlich Viertel und Achtel), die weder gestossen noch gebunden sind; z. B.



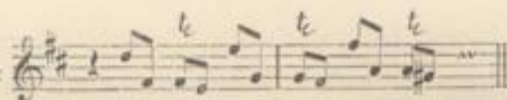
*) «Der vollkommene Capellmeister» Seite 114, § 27 bis 31.

**) Ebendasselbst Seite 115, § 33, und Seite 118, § 48.


***) C. Ph. E. Bach's Clavierschule, II. Hauptstück, 1. Abth. § 10 und 11.

****) Ebendasselbst II. Hauptstück, 1. Abth. § 14 und 15; — 2. Abth. § 8; — 4. Abth. § 17 und 18.

†) Ebendasselbst II. Hauptstück, 1. Abth. § 10.

Band VII, Seite 69, Takt 1 und 2, Oboe: 

2) über der ersten Note von zwei, drei oder mehr geschleiften Noten: z. B.

Band V. 1, Seite 220, Takt 2 und 3, Oboe I.: 

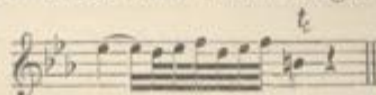
3) über punktirten Noten, denen eine durch eine Anticipation vorbereitete Secunde folgt; z. B.

Band VII, Seite 261, Takt 8 u. s. w.

Band VII, Seite 312, Takt 3 u. s. w.

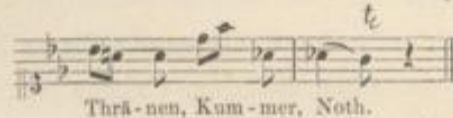


4) auf kurzen Schlussnoten, denen unmittelbar eine Pause folgt; z. B.

Band II, Seite 73, Takt 6, Oboe: 

Ebendasselbst Seite 71, Takt 13, in der Oboe; Seite 76, Takt 12, im Tenore u. s. w.

Band V. 1, Seite 14, Takt 5 u. s. w., Sopran: 
be - klemm - tes Herz, ich em - pfin - de Jam - mer, Schmerz, Seuf - zer,


Thrä - nen, Kum - mer, Noth.

Ebendasselbst Seite 30, Takt 2, im Sopran; Seite 68, Takt 4, im Basse u. s. w.

Wenn nun schon früher bei den meisten dieser Beispiele die bis zum Unmöglichen gesteigerte Schwierigkeit eines Trillers nachgewiesen worden ist, so möchten wir für diese besonderen Fälle, aus nachstehenden Gründen, sammt und sonders das jetzt gebräuchliche *tenuto* gesetzt wissen, welches der Sänger im vierten Falle nach Geschmack und mit Discretion durch eine Bebung (*tremolo*) beleben mag.

ad 1) In Bezug auf Vortrag solcher und ähnlicher Stellen scheint eine Äusserung E. Bach's *) vollkommen anwendbar zu sein: «Die Noten, welche weder gestossen, noch geschleift, noch ausgehalten werden, unterhält man so lange, als ihre Hälfte beträgt; es sei denn, dass das Wörtlein *Ten.* (gehalten) darüber steht, in welchem Falle man sie aushalten muss. Diese Art Noten sind gemeinlich die Achttheile und Viertheile in gemässiger und langsamer Zeit-Maasse, und müssen nicht unkräftig, sondern mit einem Feuer und ganz gelindem Stosse gespielt werden.» Unter solchen Noten erfüllt das Zeichen *t* oder *ten.* einen dreifachen Zweck. Das vollkommene Aushalten hebt die Monotonie im Ausdrucke, betont die so vorgetragene Note vor den anderen, und lässt sie mit der folgenden gebunden erscheinen. Die moderne Schreibart für obige Stellen wäre demnach etwa diese:



ad 2) Wir lesen an verschiedenen Orten der E. Bach'schen Clavierschule **): «die geschleiften Noten sind auszuhalten, der Triller ist hingegen zur Schleifung ungeschickt».

*) Clavierschule, III. Hauptstück, § 22.


**) II. Hauptstück, 4. Abth. § 18; und III. Hauptstück, § 18.

ad 3) Die Anticipation ist in dieser und ähnlicher Anwendung eine Art Vorschlag, weshalb Walther in seinem Lexicon sagen konnte: sie sei von dem Accentu duplici nur in so weit unterschieden, dass solcher auch springend angebracht werde. Die Ausführung beider Manieren muss demnach ein und dieselbe sein, «indem die Stimme,» — wie Mattheson *) schreibt — «ehe die folgende vorgeschriebene Note ausgedrückt wird, den nächst darüber oder darunter liegenden Klang vorher ganz sanft, und gleichsam zweimal sehr hurtig berührt. Auch muss diese Manier, welche bei Einigen Accent, bei Andern Vorschlag und in Frankreich *le port de voix* heisset, absonderlich im Halse so gelinde gezogen und geschleift werden, dass die beiden Klänge ganz genau an einander hängen.» Hierzu ist aber, wie wir eben aus E. Bach nachwiesen, der Triller ungeschickt. Um nun Sänger und Spieler auf die anticipirte Note aufmerksam zu machen, wurde ein *t* (*tenuto*) über die erste, meist punktirte Note gesetzt, damit dieselbe so lange wie möglich gehalten werde, «vermöge dessen die auf die Punkte folgenden kurzen Noten allezeit kürzer, als die Schreibart es erfordert, abgefertiget werden» **). Eine ungeschickte Ausführung dieser Manier wird den Bach'schen Sachen ebensoviel Herbes geben, als man durch jenen ausgeschriebenen Vorschlag erreichen kann, von welchem früher die Rede war, und wozu man im vorliegenden Bande Seite 79, Takt 3 im Basse ein Beispiel findet.

ad 4) In grossen Räumen, namentlich Kirchen, ist die deutliche Auflösung der Vorhalte und Dissonanzen doppelt nothwendig, und verdient die grösste Sorgfalt seitens der Ausführenden besonders dann, wenn der Vorhalt eine lange, die Auflösung eine kurze Note ist, der vielleicht eine Pause folgt. (Siehe den letzten Takt des aus dem V. 1. Bande gegebenen Beispiels.) Aber auch kurz notirte Schlussnoten einzelner Perioden oder ganzer Tonstücke verdienen unter Umständen in solchen Räumen eine gewisse Berücksichtigung, und in diesen Fällen ist die Bezeichnung *tenuto* das einzige Mittel, die betreffenden Noten vor dem Überhören zu schützen. Die oben gegebenen Beispiele und ein Blick in die betreffenden Partituren werden dies genügend erläutern.

In anderen als diesen vier besonderen Fällen möge das Gehör und der Geschmack entscheiden. Den Triller unter Umständen durch einen Doppelschlag zu ersetzen, ist auch noch heutigen Tages eine erlaubte und bekannte Sache. Ebenso wird auch der Triller mit und ohne Nachschlag nicht minder der Willkürlichkeit und dem Gutdünken eines Jeden überlassen, wie damals. J. S. Bach hat zwar eine grosse Anzahl verschiedener Nachschläge vorgeschrieben, allein consequent durchgeführt hat er diese Maassregel nicht, indem, wie E. Bach sagt ***), «selbst ein mittelmässig Ohr allezeit empfinden wird, wo der Nachschlag gemacht werden kann, oder nicht».

3) Der halbe oder Prall-Triller, .

In der «Explication unterschiedlicher Zeichen», welche die Vorrede des III. Bandes mittheilt, wird obiges Zeichen schlechtweg *Trillo* (Triller) genannt. Trotz dieser kleinen Namensverschiedenheit, und obwohl auch C. Ph. E. Bach bereits den Triller vom Pralltriller genau unterscheidet, sind dennoch beide Zeichen ihrer ursprünglichen Wesenheit zufolge ein und dasselbe. Letzterer sagt in seiner Clavierschule ****): «Der ordentliche Triller hat eigentlich das Zeichen eines , bei langen Noten wird dies Zeichen verlängert». Dies bestätigt J. S. Bach's «Explication» im 12. und 13. Beispiele für Accent und Trillo; aber es ist hierbei ersichtlich und wohl zu bemerken, dass «die verlängerten Zeichen» durchaus keine bestimmte Anzahl von Noten ausdrücken. Demnach kann es auch «das verkürzte Zeichen» nicht. In allen Fällen wird es also bei J. S. Bach hauptsächlich darauf ankommen: 1) welchen


*) «Der vollkommene Capellmeister» Seite 112, § 20 und 22.

***) C. Ph. E. Bach's Clavierschule, II. Hauptstück, 3. Abth. § 14; und III. Hauptstück, § 23.

****) Ebendasselbst II. Hauptstück, 3. Abth. § 17.

****) II. Hauptstück, 3. Abth. § 5.

Werth die Note hat, über welcher der Triller steht, und 2) wie er eingeführt wird. Wir übergehen den ersten Fall als selbstverständlich. Je kürzer die Note, desto kürzer der Triller *). Anders verhält es sich dagegen dem zweiten Falle gegenüber. Geht nämlich dem Triller **) «eine fallende Secunde voran, sie mag nun durch einen Vorschlag (= Accent) oder eine grosse Note entstehen, so wird durch diesen Triller die vorhergehende Note an die folgende gezogen».

Siehe J. S. Bach's Explication Figur 12 und 13: 

sowie Em. Bach, Tab. IV, Fig. XLV ***):  Letzterer giebt dazu noch folgende

Erklärung: «Ohngeachtet sich bei dieser Figur der oberste Bogen von Anfange bis zu Ende streckt, so werden doch alle Noten bis auf das zweite *g* und letzte *f* angeschlagen, welche durch einen neuen Bogen so gebunden sind, dass sie ohne Anschlag liegen bleiben müssen. Dieser grosse Bogen bedeutet also bloss die nöthige Schleifung****). Wie alle übrigen Triller, so kann natürlich auch dieser von verschiedener Dauer sein, ist er aber von der äussersten Kürze, so nennt man ihn, besonders seit C. Ph. E. Bach's Zeiten und Beispiel: Pralltriller, und er muss †) «so hurtig gemacht werden, dass man glauben sollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlöre nicht das Geringste hierdurch an ihrer Geltung. Dahero muss er nicht so fürchterlich klingen, als er aussehen würde, wenn man alle Nötgen von ihm allezeit ausschreiben wollte.» Als solcher findet er sich in J. S. Bach's Kirchenmusiken Band V. 1, Seite 313, Takt 13 u. s. w. Auf eine andere Weise dürfte er hierin nicht leicht vorkommen.

4) Der Schleifer, .

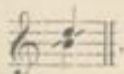

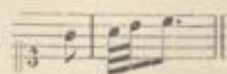

Wie sich der Accent nach und nach in das Zeichen des Vorschlages umwandelte, — nach J. G. Walther zunächst bei den Franzosen und ihren Nachfolgern, — so nahm auch der Schleifer, in alten Lehrbüchern *Coulé* genannt, allmählich eine andere Gestalt an. Die älteren Zeichen dafür sind verschieden; nach J. G. Walther ist es dieses: , und d'Anglebert giebt in seinen «*Pièces De Clavessin*» fünf Gattungen derselben an. E. Bach widmet ihm ein ganzes Capitel von dreizehn Paragraphen, deren Hauptinhalt kurz dahin geht: «dass der Schleifer (§ 6 und 7) das sehr geschwinde und sehr langsame, das gleichgültige wie das alleraffectuöseste gleich liebt, und je nachdem *piano*, *forte*, langsam oder schnell gemacht werden kann». Angedeutet werde derselbe (§ 3) durch kleine Zweiunddreissigtheile (Tab. VI,

Fig. LXXXVIII: , jedoch könnten es beim Allabreve-Takte auch Sechszehntheile sein. Oft werde diese Manier auch mit ihrer Ausführung ausgeschrieben:  und bisweilen

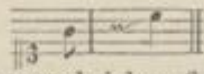
*) Vergleiche z. B. im III. Bande der Bach'schen Werke Seite 5, Takt 12 und 22, oder Seite 12, Takt 20, 22 und 24 mit Seite 263.

**) C. Ph. E. Bach's Clavierschule, II. Hauptstück, 3. Abth. § 34 und 31.

***) Ebendasselbst II. Hauptstück, 8. Abth. § 1, von dem Schneller — (Tab. VI, Fig. XCIV: ) — «in den Noten ist er dem Pralltriller vollkommen ähnlich».


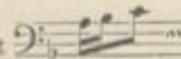
****) Ebendasselbst II. Hauptstück, 3. Abth. § 30.

†) Ebendasselbst § 32.

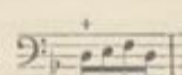
durch ein besonderes Zeichen markirt: . Die beiden letzten Arten sind die bei J. S. Bach gebräuchlichen. Mit der Ausführung ausgeschrieben findet er sich jedoch öfters (Band V. 1, Seite 362, Takt 1, 3 u. s. w.), seltener als Zeichen (Band V. 2, Seite 15, Takt 5). Schliesslich ist auf eine Bemerkung in der Vorrede zum IV. Bande, Seite XXVII zu verweisen, worin ebenfalls einige Worte über dieses Zeichen gesagt werden.

Über die benutzten Originalstimmen haben wir im Allgemeinen Folgendes zu bemerken. Gewisse Fehler sind in denselben so zu sagen stereotyp, d. h. sie kehren unzählige Male wieder. Eine summarische Abfertigung derselben erscheint daher als das Zweckmässigste. Zu diesen Fehlern gehören:

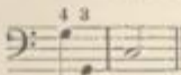
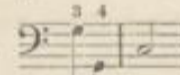
- 1) Die falsche Balkenunterlage bei der Mischung von Achteln, Sechszehnteln u. s. w. Ein Beispiel:

Seite 340, Takt 23, Continuo, erstes Viertel:  statt .

2) Zu hoch oder zu niedrig gegriffene Intervalle der Bezifferung, Versehen, welche durch ein Beziehen oder Berechnen der Oberstimmen auf den transponirten Continuo, statt auf den der Partitur leicht entstehen konnten. Zum Beispiel:

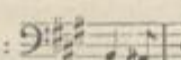
Seite 366, Takt 3, und Seite 367, Takt 1:  statt $e s a$, oder — weil die Bezeichnung der Octave hier überflüssig, anderer Intervalle aber nothwendig ist — $a (\frac{2}{4}) a$.

- 3) Das Verkehren gewisser Ziffern. Sehr häufig wird nämlich die Cadenz $\frac{4}{4} \frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{4} \frac{3}{4}$ in

 abgekürzt; die Versetzung beider Ziffern  deutet aber die ebenso häufige Anticipation des Schlusstones an. Beide Arten werden unaufhörlich verwechselt.

Ausserdem haben wir wiederum einiger Stimmen zu gedenken, deren Handschrift so viele Ähnlichkeit mit der J. S. Bach's hat. Es ist dieselbe, von welcher bei Besprechung der 29^{sten} Cantate im 1. Bande des V. Jahrganges die Rede war. Im vorliegenden Bande kommt sie in den Cantaten Nr. 31, 36, 37 und 38 vor. Ihr Antheil in der letztern ist gering, dagegen in der 36^{sten} sehr bedeutend. Hier erreicht sie auch den höchsten Grad von Ähnlichkeit, und dürfte allein nach dem Aussehen geurtheilt werden, so möchte es Wenige geben, welche sie nicht unbedingt für autograph halten würden. Der Umstand, dass J. S. Bach diese Handschrift für sehr zuverlässig gehalten zu haben scheint, und gegen Gewohnheit nur wenig nachgeholfen hat, vermehrt ausserdem die Täuschung. Allein ein Componist, wenn er Stimmen selbst ausschreibt, kann wohl hier und da, vielleicht auch mitunter stark irren, er wird jedoch trotz schlecht geschriebener Vorlage stets wissen, wo er ein Thema oder eine Imitation angebracht hat, und nicht minder, was auf eine durchgeführte contrapunktische Bewegung ankommt. Jene Stimmen fehlen aber in allen drei Punkten oft auf die grösste Weise. Zum Beispiel

- a) gegen das Thema:

Seite 238, Takt 4, Continuo:  statt .

- b) gegen die Imitation:

Seite 237, Takt 10, Alto und Oboe II.:  statt . Vergleiche die Bezifferung und die Imitation des Sopranes.

- c) gegen die contrapunktische Bewegung:

Seite 252, Takt 6, Oboe I.:  statt .

Wenn nun, wie bei dieser Cantate, der Fall eintritt, dass solche und ähnliche Fehler durch Originalpartituren oder autographe Stimmen leicht zu heben sind, so schwindet dadurch alles Bedenkliche. Anders

Oboe I., Violino I. und Violino II.; da jedoch die beiden Violoncellstimmen von einander abweichen, so sind sie hier durch Violoncello I. und II. bezeichnet worden. Der Continuo steht in *B* und enthält die Bezifferung vollständig, welche in der zweiten Violoncellstimme nur theilweis angegeben ist. Sämmtliche Stimmen sind von Bach revidirt, mit Vortragszeichen versehen, und Folgendes von ihm eigenhändig geschrieben: Die Doubletten der Oboe I. (in *Es*), sowie der Violino I. und II.; — Violoncello I.; und mit Ausnahme der Schlüssel auf der ersten Seite: Oboe II., III., Taille und Basson; — endlich von der vier Seiten starken Stimme des Violoncello II. die vierte Seite. Auffallend ist, dass die Doublette der Oboe I., — in welcher übrigens die Arie, Seite 44, fehlt, — ferner Oboe II., III., Taille und Basson in *Es* dur stehen, und sogar auch die Oboe I. in *C* dur durch falsch übersetzte Versetzungszeichen auf eine Vorlage in *Es* dur schliessen lässt. Namentlich gilt dies in Betreff des Solo's in der Sopranarie, das auch für eine gewöhnliche Oboe viel zu tief liegt. Nur eine Oboe, nämlich die Oboe II., enthält den später hinzugeschriebenen Zusatz: «*d'Amour*», der aber, als vereinzelt dastehend, weggelassen worden ist, indem es auch gewagt gewesen wäre, diese Bezeichnung auf die vierte Oboe — Taille — zu übertragen. Bei einer vollständigen Aufführung dieser Cantate verdient aber die im Original vorausgesetzte Stimmung der Oboen jedenfalls die vollste Berücksichtigung, denn der Wohlklang dürfte es erfordern, die Mitwirkung unserer heutigen, gewöhnlichen Oboe gänzlich auszuschliessen. Im Übrigen mag auf die Vorrede zum ersten Bande, Seite XV, Zeile 10, als Ergänzung hingewiesen sein.

In Hinsicht auf das im Allgemeinen bereits Gesagte sind besonders auffallende Fehler nicht weiter zu notiren. Grösser aber, als die Zahl der summarisch angedeuteten Fehler, sind jene bedenklichen Stellen, die sich theils ohne Vorlage der Originalpartitur schlechterdings nicht aufhellen lassen, theils aber auch durch eine allzu reiche und thätige Phantasie entstanden sein mögen, die während des Niederschreibens mit dem bereits Niedergeschriebenen öfters in Collision gerieth. Z. B.

- Seite 5, Takt 6, der Gang zwischen Violino I. und Continuo.
- Seite 20, Takt 4, die Quintenfolge zwischen Alt und Tenor.
- Seite 27, Takt 4, der Gang im ersten Sopran und Bass.
- Seite 30, Takt 1, die Octaven zwischen dem zweiten Soprane und dem Alte.
- Seite 38, Takt 6, die Quinten zwischen Violino II. und Viola II.
- Seite 38, Takt 5, und Seite 42, Takt 1, die Anticipation in der Viola II. u. s. w.

Dagegen scheint in dem Hauptchore (Seite 16) der unterschiedliche Eintritt des Leittones im Dux und Comes, trotz mancher Schreibfehler, in Bach's Absicht gelegen zu haben.

CANTATE XXXII. (Seite 55.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

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

„*Dominica 1 post Epiphaniäs.*

Dialogus


Liebster Jesu, mein Verlangen:

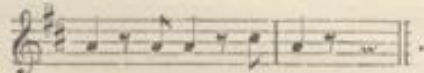
à 4 Voci, 1 Hautbois, 2 Violini, Viola e Continuo di Joh. Seb. Bach.“

Der Originalpartitur liegt ein, wie es scheint, von Zelter's Hand geschriebener Text bei, der aber durch willkürliche Veränderungen gänzlich entstellt ist. Unter den Stimmen ist Vieles autograph, das Übrige von Bach revidirt. Autograph sind zunächst Alt und Tenor, sowie Sopran und Bass von Seite 66 bis zu Ende; ausserdem in den Instrumentalstimmen durchgängig die letzten Seiten, auf denen das Duett und der Schlusschoral ihren Platz theils vollständig, theils zur grösseren Hälfte gefunden haben. Der

Continuo steht einen ganzen Ton tiefer in *d*. Einige Doubletten, die früher der Berliner Singakademie gehörten, bestanden aus Violino I., II. und Continuo. Auch diese schienen von Bach revidirt zu sein.

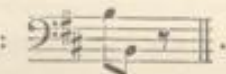
A. Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen.

Seite 60, Recitativo, Takt 4, Basso. Nach der Partitur: 

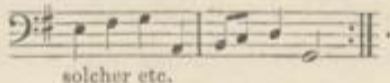
Seite 70, Takt 6, Violino II. Nach der Partitur: 

Seite 72, Takt 6. Nach der Partitur:  Ähnliche Quintensprünge (wie hier zwischen

Violino II. und Continuo) kommen nach der Partitur noch häufiger zwischen Viola und Continuo vor, sie sind aber in den Stimmen durch kleine Abänderungen, welche von Bach selbst herrühren, mehrentheils vermieden.

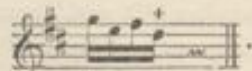
Seite 78, Takt 1, Continuo. Erstes Viertel nach der Partitur: 

Ähnliche Varianten kommen in dem betreffenden Duette ebenfalls noch einige Male vor.

Seite 80, Takt 3 und 4, Basso. Nach der Partitur:  solcher etc.

NB. Die Bemerkung über die Abweichung im Basse Seite 79, Takt 3, siehe früher Seite XV.

B. Fehler in Partitur und Stimmen.

Seite 73, Takt 5, Violino I. Drittes Viertel: 

CANTATE XXXIII. (Seite 83.)

Vorlage: Originalpartitur im Besitz des Herrn Schubring, Pfarrer zu St. Georg in Dessau; Originalstimmen aus der Bibliothek der Thomasschule in Leipzig.

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

„*Dominica 13 post Trinitatis;*
Allein zu dir, Herr Jesu Christ,
à 4 Voci, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola e Continuo di Joh. Seb. Bach.“

Unter den Originalstimmen findet sich nur der Continuo doppelt: einmal theilweis beziffert in *a*. und einmal mit vollständiger Bezifferung in *g*. Zahlreiche Correcturen und Vortragszeichen von Bach's Hand. Ausserdem rührt von ihm her: der Schlusschoral in der Altstimme und dem Continuo in *a*; endlich der Continuo pro Organo ganz.

A. Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen.

Seite 93, Takt 2, und Seite 95, Takt 8. In den Stimmen hinsichtlich der Textunterlage einige kleine Correcturen von Bach's Hand. Demnach verdienten die Lesarten der Stimmen den Vorzug.

B. Fehler in Partitur und Stimmen.

Seite 86, Takt 9, Viola: *h a a*, statt *h h a*.

Seite 86, Takt 10, Viola und Alto. Erstes Viertel *g*. Siehe dagegen die Bezifferung.

Seite 99, Takt 7, Alto. Letztes Achtel *f*. Siehe dagegen Seite 100, Takt 2, und Seite 101, Takt 4.

Seite 111, Takt 5, Continuo. Erstes Achtel *D*, die Bezifferung deutet jedoch auf *E*.

CANTATE XXXIV. (Seite 117.)

Vorlage: Originalpartitur aus der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium in Berlin. Ausserdem konnten noch einige sehr unvollständige Originalstimmen der Königlichen Bibliothek, welche einer früheren Bearbeitung dieser Cantate angehören, an einzelnen Stellen benutzt werden.

Weder von der Partitur, noch von den Stimmen ist der alte Umschlag erhalten; es kann daher nur die Überschrift der Originalpartitur mitgetheilt werden. Diese lautet:

„*J. J. Festo Pentecostes. Concerto à 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi,
2 Oboe, 2 Violini, Viola e Continuo.*“

Der Name des Componisten ist also nicht ausdrücklich genannt. Dennoch ist gegen die Echtheit dieser Composition als J. S. Bach'sche nicht der mindeste Zweifel zu erheben, für sie spricht, beredter als alle äusserlichen Beweise, der Styl und Inhalt; dann aber auch das Verhältniss der vorliegenden Bearbeitung zu der früheren. Correcturen einzelner Noten, in der Stimmenführung, der Textunterlage, endlich Auslassungen oder Zusätze ganzer Takte und Perioden sind Dinge, die sich Bach nur als Componist des Werkes erlauben konnte.

Von den Originalstimmen zur ältern Bearbeitung sind nur noch folgende vollständig erhalten: Violino I., Viola, Soprano und Basso; unvollständig: Alto, Tenore und Continuo. Autograph ist in ihnen fast durchgehends die zweite grössere Hälfte. So viel sich aus diesen Überresten ermitteln lässt, war diese Musik zu einer Copulation bestimmt, und zerfällt demnach in zwei Theile, einen vor, den andern nach der Feierlichkeit. Der Text ist sehr allgemein gehalten, und nur so viel geht daraus hervor, dass er für die Trauung eines Predigers bestimmt war. Die Worte des ersten Chores (Seite 117) lauten:

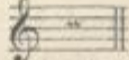
O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe,
Entzünde der Herzen geweihten Altar!
Lass himmlische Flammen durchdringen und wallen,
Ach, lass doch auf dieses vereinigte Paar
Die Funken der edelsten Regungen fallen.

Diesem Chore folgt 2) ein Recitativ für Bass, an das sich 3) ein Wechselgesang (kein Duett) zwischen Tenor und recitirendem Alt anschliesst. Den Schluss dieses Theiles bildet 4) der Chor: „*Friede über Israhel!*“ (Seite 158). Der zweite Theil beginnt 5) mit einer Altarie, welche theilweis umgearbeitet und gekürzt Seite 146 wiederzufinden ist. Ihre Stellung in der zweiten Bearbeitung ist demnach eine wesentlich andere. Nr. 6 ist ein Recitativ für Sopran, und Nr. 7, womit die Cantate schliesst, nach der Überschrift im Continuo, der bald darauf abbricht, ein Chor. In diesen sind drei Segenssprüche (der apostolische Segen) in liturgischer Weise auf ähnliche Art verwebt, wie in der 18^{ten} Cantate die Gebete der Gemeinde vor den Feinden der Kirche, jedoch mit dem Unterschiede, dass diese vierstimmig, jene im Unisono der Octave behandelt sind, wozu die Instrumente figurirt begleiten. Da es aber Manchen interessiren dürfte, die Notirungen dieser Sprüche kennen zu lernen, so mögen sie hier mit Hinweglassung der Zwischensätze einen Platz finden.

Soprano.
Basso in 5^{ta}.

Der Herr seg-ne dich und be-hü-te dich,
der Herr er-leuch-te sein An-ge-sicht ü-ber dich und sei dir gnä-dig,
der Herr er-he-be sein An-ge-sicht ü-ber dich und ge-be dir Frie-de!
A-men, A-men, A-men, A-men.

Basso loco.

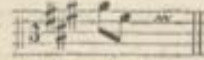
Aus jener Aufzählung der einzelnen Bestandtheile ist demnach zu erkennen, dass die ältere Cantate die längere war, da in ihrer späteren Bearbeitung die zurückgestellten Stücke, deren musikalische Form vom speciellen Zwecke bestimmt war, durch keine neu hinzu componirten ersetzt worden sind. Die Originalpartitur der zweiten Bearbeitung ist durchgängig eine sorgfältige Reinschrift, in welcher besonders der seltene Fall sogleich in die Augen springt, dass hier einmal von Abkürzungen Gebrauch gemacht ist. Diese finden sich zunächst einige Male in der Altarie zwischen den häufig in Octaven gehenden Flöten und Violinen, besonders aber im Schlusschore. Dieser zerfällt nämlich in zwei Reprisenätze, deren jeder zuerst ohne, dann mit Chorgesang ausgeführt wird. Mit Ausnahme des durchweg ausgeschriebenen Continuo ist nun die ganze Instrumentalbegleitung in Reprisen gesetzt, wodurch die Wiederholung derselben beim Eintritt des Chores erspart wurde. Ausserdem sind in der Oboe II. und Violino I. nur einige wenige Noten beim Beginn jeder Zeile vorgeschrieben, und der weitere Gang dieser Stimmen wird anfänglich durch den ausdrücklichen Zusatz *col Oboe 1^o*, später aber auf einfachere Weise durch einen sogenannten Custos  angedeutet. Es muss dies ausdrücklich bemerkt werden, da sich Jemand die Mühe gegeben hat, die leeren Zeilen der Partitur vollzufüllen und die Abkürzungen zu tilgen, wobei denn auch die Reprisenzeichen theilweis ausradirt worden sind. Es wäre nun vom praktischen Standpunkte aus wenig dagegen zu sagen, wenn sich der Vervollständiger genau an die ausdrücklichen Vorschriften und Custodes gehalten hätte; allein, abgesehen von vorkommenden Schreibfehlern, hat er sich, wo es nur anging, die Freiheit genommen, die zweite Oboe aus dem Unisono mit der Oboe I. und Violino I. in die zweite Stimme hinüberzuführen. Die starke Verdoppelung der Oberstimme scheint allerdings im ersten Augenblicke etwas auffallend, allein nur hierdurch wird eine aussergewöhnlich stärkere accordische Begleitung der Orgel ermöglicht, welche in Rücksicht auf die untergeordnete Bedeutung der Mittelstimmen dieses Chores hier einmal am rechten Orte ist.

A. Fehler in der Partitur, welche zwar durch die wenigen Stimmen der ersten Bearbeitung nicht verbessert werden, dennoch aber nicht stehen bleiben konnten.

Seite 128, Takt 4, Viola, erstes Viertel: *e*.

Seite 150, Takt 5, Traverso I., neuntes Sechszehntel: *a*.

Seite 152, Takt 2, Viola, erstes Viertel nach der Stimme: *eis fis*, nach der ursprünglichen Lesart der Partitur: *cis fis*, nach

der Correctur derselben: . Letztere ergiebt Octaven mit dem Continuo und verdoppelt die kleine Terz unnöthigerweise, es wurde darum die zweite Lesart *cis fis* gewählt.

B. Fehler der Partitur, welche hingegen durch jene Stimmen verbessert worden sind.

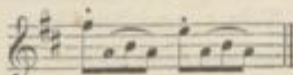
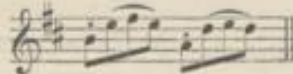
Seite 154, Takt 5, Viola, fünftes Achtel: nach der Partitur *gis*.

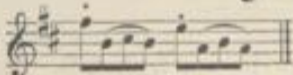
Seite 165, Takt 7, Viola, viertes Viertel: nach der Partitur *fis*.

Die Richtigkeit der Stellen

in der Violino I., Seite 119, Takt 3, und Seite 126, Takt 2, auf dem dritten Viertel;
Seite 137, Takt 2, der Zwiespalt zwischen Chor und Orchester beim Schlusse;
endlich in der Violino I., Seite 159, Takt 2, und Seite 160, Takt 7,

bleibt dagegen fraglich. Bei der letzteren Stelle ist jedoch noch zu bemerken, dass sie in der Originalpartitur, durch die Abkürzungen veranlasst (bei der Wiederholung ist es eine fremde Hand), nur ein einziges Mal vorkommt, also ein Schreibversehen nicht ausschliesst. Die Originalstimme trifft einmal mit

der Originalpartitur überein, und einmal hat sie folgende Lesart:  welche am besten klingen dürfte. Die Umkehrungen  Seite 165, Takt 3, und Seite 169, Takt 6, deuten

aber wieder auf: .

CANTATE XXXV. (Seite 173.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Die Originalpartitur führt auf dem Umschlage den Titel:

„*Domin. 12 post Trinit.*
Geist und Seele wird verwirret;
a Alto solo, 3 Hautb., 2 Viol., Viola, Organo oblig. e Cont.
di J. S. Bach.“

Unter den Originalstimmen, welche keinen alten Umschlag haben, finden sich Violino I. und II. doppelt, die Stimme der Organo obligato fehlt aber. Sämmtliche Stimmen sind ziemlich fehlerhaft und zeigen nur hin und wieder einige Correcturen von Bach's Hand. Die Vortragszeichen in der letzten Arie rühren indessen ebenfalls von ihm her, desgleichen in der Viola die zweite Sinfonie und in der Altstimme die letzte Arie mit der letzten Hälfte des vorhergehenden Recitatives. In der Originalpartitur sind die beiden Sinfonien Reinschriften, während das Übrige oft aussergewöhnlich unleserlich ist. Dieser Umstand dürfte auf eine Entlehnung, resp. Umarbeitung jener Sinfonien deuten, die vielleicht früher einem Clavierconcerte angehört haben mögen. In dem kurzen Fragmente eines Concertes, welches sich in der Peters'schen Ausgabe Liv. 23 findet, wird diese Annahme gewissermassen bestätigt, wenn man die vermehrte Begleitung, — welche sich in diesem Bruchstücke auf die 4 Bogeninstrumente und 1 Oboe reducirt, — als eine spätere Zuthat ansehen will. Allein bestimmt behaupten lässt sich dies nicht, und in manchen Fällen mag ein vollstimmigeres Stück eher dagewesen sein, als der beschränkte Auszug. Ein schlagendes Beispiel dazu giebt die polyphone Sinfonie zur 29^{ten} Cantate, welche auch als einstimmiger Auszug in den Sonaten für Violine allein vorkommt. Hier ist ein umgekehrter Fall nicht denkbar. Das Bestreben, seinen Sachen ein grösseres Publicum zu geben, hat den Componisten aller Zeiten und jeden Ranges Veranlassung zu allerhand Umarbeitungen oder Arrangements gegeben, und unter gewissen künstlerischen Bedingungen ist denselben auch Bach nicht abhold gewesen.

A. Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen.


Seite 211, Takt 11—14, Viola. Nach der, hier von Bach eigenhändig, aber sehr flüchtig geschriebenen Stimme: unisono mit der Taille.

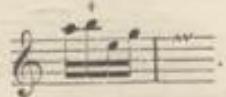
Zwei oder drei andere kleine Unterschiede sind zu unbedeutend, als dass sie der Erwähnung werth wären. Nur das sei noch bemerkt, dass nach der Originalpartitur Orgelbass und Continuo stets unisono lauten, und nur die Continuo Stimme jene Abweichungen enthält, welche in unserer Partitur einige Male vorkommen.

B. Fehler in Partitur und Stimmen.

Seite 181, Takt 1, Violino II. Vor dem achten Sechszehntel fehlt das \sharp , welches Seite 185, Takt 8, vor \flat zu finden ist. Eine ähnliche Collision wie hier zwischen Violino II. und Viola findet sich Seite 211, Takt 1, zwischen Violino I. und Organo.

Seite 181, Takt 3, Continuo und Orgelbass, letztes Achtel: c (statt a). Siehe Seite 186, Takt 2.

Seite 190, Takt 5, Organo: . Dieselbe Eintheilung wiederholt sich noch zweimal, nämlich: Seite 193, Takt 5, und Seite 194, Takt 5, sie ist aber nur Seite 193 stehen geblieben, da sie hier durch das *dis* des Altus geboten zu sein scheint.

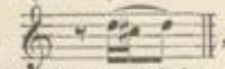
Seite 202, Takt 3, Organo. Das vierte Viertel lautet im Originale: .

Seite 202, Takt 12, bis

Seite 203, Takt 5, Organo. Die ganze Stelle ist in der Originalpartitur sehr unklar und fehlerhaft. Seite 202 fehlen nicht allein die über die Noten gesetzten kleinen \sharp , sondern Takt 13 auch die \sharp im Continuo und Orgelbasse; ausserdem wechselt in dieser Arie die in Es dur stehende Orgel — Seite 203 — beim Eintritt einer neuen Zeile (und zwar nur in dieser) sogar die Vorzeichnung, und reducirt dieselbe von drei auf zwei \flat .

Seite 204, Takt 12, Organo, drittes Achtel: e (statt f). Siehe Seite 201, Takt 9.

Seite 215, Takt 1, Organo, erstes Sechszehntel: a (statt c).

Seite 216, Takt 14, Oboe I. Nach der Stimme: , in der Partitur unlesbar.

Seite 217, Takt 4, Continuo und Orgelbass. In Partitur und Stimme \flat (statt b).

Seite 219, Takt 5, 6 und 7, Organo. Fast unlesbar. Hergestellt nach Seite 220, Takt 7, 8 und 9.

Seite 219, Takt 9, Viola, zweites und drittes Achtel: c f , also in Octaven mit dem Continuo.

CANTATE XXXVI. (Seite 223.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Ebendasselbst findet sich die Originalpartitur von der ersten Bearbeitung dieser Cantate als Gelegenheitsmusik.

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

*„Dominica 1 Adventus Xsti,
Schwingt freudig euch empor;
à 4 Voci, 2 Hautb. d'Amour, 2 Violini, Viola e Continuo di Joh. Seb. Bach.“*

Doppelt vorhanden sind Violino I. und II.; dreifach der Continuo. Von diesen drei Stimmen steht der «Continuo pro Organo», der die vollständige Bezifferung enthält, in C dur. Das Übrige, was sonst hierauf noch Bezug hat, ist bereits Seite XXI gesagt worden.

Die Entstehung beider Originalpartituren in getrennten Zeiträumen stellt schon ein oberflächlicher Blick ausser allen Zweifel. Bei einem näheren Vergleiche ergeben sich denn auch bald zahlreiche Verbesserungen der Stimmenführung, sorgfältigere Bezeichnungen der Stricharten und Umarbeitungen ganzer Stellen. Hiervon wird namentlich die Bassarie (Seite 246) betroffen, deren ursprüngliche Lesarten der Anhang Seite 397 wiedergibt. Der ebendasselbst mitgetheilte Chor ist der Schluss der ältern Bearbeitung, welche ausserdem folgende Stücke enthält: 1) den Chor Seite 223; 2) die Tenorarie Seite 240; 3) die bereits erwähnte Bassarie Seite 244, und 4) die Sopranarie Seite 254, welche aber in A dur steht und mit einer obligaten Viola d'amore begleitet wird. Zwischen diesen Sätzen sind kurze Recitative, die jedoch nichts Besonderes enthalten. Die Worte zum ersten Chore sind sehr allgemeiner Art und lauten:

«Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sternen,
Ihr Wünsche, bis euch Gott vor seinem Throne sieht;
Doch haltet ein! ein Herz darf sich nicht weit entfernen,
Das Dankbarkeit und Pflicht zu seinem Lehrer zieht.»

Überhaupt ist aus dem Texte nicht zu erkennen, für wen und zu welchem besonderen Zwecke diese Cantate eigentlich componirt worden ist. Man erfährt darüber eben nicht mehr und nicht weniger, als dass die dargebrachten Glückwünsche einem Lehrer galten. Wer dieser Lehrer gewesen, bleibt vorläufig eine offene Frage, wenn auch die Annahme Mancher nicht unwahrscheinlich ist, die diese freundschaftliche Huldigung auf den Rector Johann Matthias Gessner beziehen, der bekanntlich ein grosser Bewunderer und persönlicher Freund J. S. Bach's war.

Ausschliessliches Eigenthum der zweiten Bearbeitung sind die figurirten Choräle Seite 236 und 251, sowie die einfach gehaltenen Seite 243 und 258.

A. Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen.

Seite 236 u. s. w. Die Mitwirkung der beiden Oboen ist in der Originalpartitur nicht angegeben.

Seite 254, Violino Solo con sordino. Der Beisatz «con sordino» fehlt in der Stimme.

Seite 254, Takt 9, Soprano. Die drei letzten Achtel lauten hier und in allen ähnlichen Fällen nach der Originalpartitur:



Die angenommenen Abweichungen der Stimme sind eigenhändige Correcturen Bach's.

NB. Alle übrigen Abweichungen stellen sich, wie schon gesagt, zu Ungunsten der Stimmen, als Fehler heraus.

B. Fehler in Partitur und Stimmen.

Seite 226, Takt 1, Tenore, erstes Achtel: *e*. Correctur nach der Partitur der Gelegenheitscantate.

C. Fehler in der Bezifferung.

Seite 244, Takt 9, viertes Achtel: $\frac{7}{4}$ (statt $\frac{7}{2}$).

Seite 258, Takt 1, drittes Viertel: \sharp (statt der unnöthigen Bezeichnung der kleinen Terz).

NB. Einige Eigenthümlichkeiten in der Bezifferung sind nicht falsch zu verstehen. So geschieht z. B. Seite 236, Takt 6 und 7, die Auflösung der vorgehaltenen Quarte in die Terz des Grundtones, trotz dem Entweichen des Continuo aus demselben, ohne Weiteres durch 4 2. Es ist also die Ziffer 2 auf den vorhergehenden Grundton, nicht auf die Durchgangsnote des Continuo zu beziehen. (Siehe die Vorrede zum II. Bande, Seite XIV, Cantate 13.)

CANTATE XXXVII. (Seite 261.)

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Die Originalstimmen führen auf dem alten Umschlage folgenden Titel:

„Festo Ascensionis Christi
Wer da gläubet und getaufft wird;
à 4 Voc., 2 Hautbois d'Amour, 2 Violini, Viola e Continuo
di Sign: J. S. Bach.“

Von diesen Stimmen ist nur der Continuo doppelt vorhanden: einmal in *A*, und einmal beziffert in *G*. Die meisten Spuren der Bach'schen Revision tragen die Stimmen der ersten und zweiten Violine; sämtliche *piano* und *forte* sind hier von seiner Hand, ausserdem in letzterer eine eingeschaltete, vom

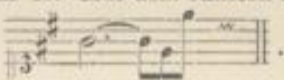
Copisten übersprungene Zeile: Seite 264, Takt 4—9. Andere Bemerkungen, die sich auf die Stimmen dieser Cantate beziehen und mehr allgemeinerer Art sind, finden sich Seite XXI.

Fehler in den Stimmen.

Seite 263, Takt 1. In allen Stimmen während der ersten vier Viertel *gis*, auf den letzten zwei *g*. Correctur nach Seite 266, Takt 6, und Seite 269, Takt 3.

Seite 267, Takt 8, Violino II. Auf dem fünften Viertel *gis*, statt *e*. Siehe Seite 262, Takt 3, und Violino I.: Seite 268, Takt 7.

Seite 271, Takt 17, Continuo in *A*. Auf dem fünften Achtel *E*.

Seite 272, Takt 11, Soprano: 

CANTATE XXXVIII. (Seite 285.)

Vorlage: Originalstimmen aus der Bibliothek der Thomasschule in Leipzig; Partiturabschriften von C. Ph. E. Bach und Agricola aus der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium in Berlin.

Die Originalstimmen führen auf dem alten Umschlage den Titel:

„*Dominica 21 post Trinit.*

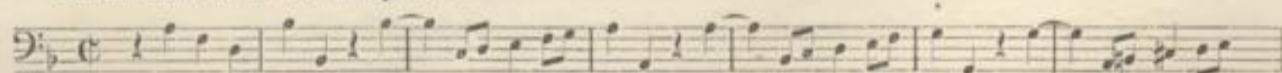
Aus tieffer Noth schrey ich zu dir;

à 4 Voc., 2 Hautbois, 2 Violini, Viola, 4 Tromboni e Continuo
di Sig. J. S. Bach.“

Sämmtliche Stimmen sind von Bach revidirt und mit Vortragszeichen versehen. Continuo doppelt; einmal nur theilweis beziffert aus *e*, einmal mit ziemlich vollständiger Bezifferung in *d* *). Als Bach'sche Handschrift erweisen sich: Trombone I., II., III. und IV. durchweg; im transponirten Continuo der erste Chor mit der Überschrift: *«ex Phrygio transposito»*, und der Schlusschoral in der Oboe II. Unter den Partiturabschriften auf dem Berliner Joachimsthale ist eine dritte die Copie der Agricola'schen Handschrift, und beide enthalten nur den ersten Chor und das Terzett. Letzteres weicht hier im ersten Thema ab, und zur Ehre Agricola's muss man annehmen, dass ihm eine ältere Bearbeitung vorgelegen hat. Wir theilen diese Abweichungen im Auszuge mit.

Seite 296, Takt 1 u. s. w.

Aeolische Tonart um eine 5^{te} transponirt.

Continuo. 



Auf ähnliche Weise das Zwischen- und Nachspiel.

*) Siehe darüber die früheren Bemerkungen im Allgemeinen, Seite XXI.

Seite 297, Takt 16 u. s. w.

Soprano. *so wird mich doch, doch mein Heil er-*

Alto. *so wird mich doch, doch mein Heil er - ret - - -*

Basso.

Continuo.

Soprano. *ret - - - - - ten,*

Alto. *ret - - - - - ten, u. s. w.*

Basso.

Continuo.

Auf ähnliche Weise die Stelle Seite 299, Takt 3 u. s. w.

C. Ph. E. Bach's Partiturnabschrift erweist sich dagegen, einige Kleinigkeiten ausgenommen, als völlig getreu. Keine der drei Abschriften aber enthält die Bezifferung und die Benennung der Instrumente.

A. Fehler in den Stimmen.

Seite 300, Takt 2, Alto. Zweites Viertel nach der Viola- und Altstimme *g f*; nach der Violino II. und der Em. Bach'schen Partitur aber *g fis*. Die Bezifferung des transponirten Continuo deutet ebenfalls auf *fis*.

B. Fehler in der Bezifferung.

Seite 289, Takt 16, 17 und 18. Die Originalbezifferung ist hier fast gänzlich unleserlich, und was zu erkennen ist, stimmt nicht.

Seite 291 u. s. w. Trotz der schon erwähnten bedeutenden Vervollständigung der Bezifferung seitens Bach's sind in dieser Arie dennoch bedeutende Lücken geblieben, die sich aber durch analoge Stellen leicht ausfüllen liessen. Man vergleiche z. B. Seite 293, wo die Bezifferung grösstentheils fehlt, mit Seite 291 u. s. w.

Seite 293, Takt 16, | drittes Viertel: $\frac{7}{8}$ nach der ursprünglichen Lesart des Continuo in *e*. Eigenhändige Correctur Bach's
Seite 294, Takt 10, | im transponirten Continuo.

Seite 299, Takt 19, drittes Viertel: *s*. (?)

C. Abweichungen zwischen den Originalstimmen und der Partitur von C. Ph. E. Bach.

Seite 299, Takt 12, Alto. Nach E. Bach's Handschrift *f e e d* (statt *f es es d*).

CANTATE XXXIX. (Seite 303.)

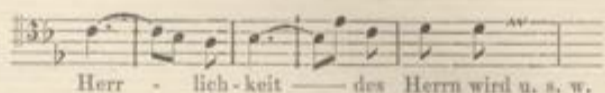
Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

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

„*Dominica 1 post Trinit.,*
Brich den Hungrigen dein Brod;
à 4 Voci, 2 Flauti, 2 Hautb., 2 Violini, Viola e Continuo
di Joh. Seb. Bach.“

Continuo doppelt; einmal in *g* und einmal in *f*. Letzterer ist durchgängig autograph und enthält die mitgetheilte, unvollständige Bezifferung. Ausserdem ist noch Folgendes Bach'sche Handschrift: in der Oboe I. Seite 338, Takt 6, bis Seite 339, Takt 16; in der Sopranstimme die Arie Seite 342; in der Altstimme Seite 338, Takt 7 u. s. w., bis zu Ende der Cantate; in der Bassstimme Seite 340, Takt 10, bis zu Ende dieser Arie.

Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen.

Seite 333, Takt 1 u. s. w., Tenore. Nach der Stimme:  Herr - lich - keit — des Herrn wird u. s. w.

Seite 335, Takt 19, Basso. Erstes Achtel in der Partitur undeutlich, ob *g* oder *gis*; während dem aber die Bassstimme *gis* lautet, deutet die Bezifferung $\frac{6}{4}$ auf *g*.

Seite 340, Takt 23, Continuo. Zwischen dem zweiten und dritten Viertel (*f, f*) haben Partitur und Stimme in *f* einen Bogen, den die Stimme in *g* nicht hat.

Seite 341, Takt 22, Continuo. Nach einer Stimme *g c*; nach der andern in *g e* corrigirt. Partitur undeutlich.

Seite 344, Takt 10, Continuo. Viertes Achtel in beiden Stimmen *c*, in der Partitur sehr undeutlich, wahrscheinlich aber *d*.

CANTATE XXXX. (Seite 351.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Die Originalstimmen führen auf dem alten Umschlage den Titel:

„*Feria 2 Nativit. Christi,*
1 Joan. 3 v. 8.“ (NB. Eigenhändiger Zusatz J. S. Bach's.)
 „*Darzu ist erschienen der Sohn Gottes;*
a 4 Voc., 2 Corni, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola con Continuo
di Sign. J. S. Bach.“

Violino I. und II. doppelt, Continuo vierfach. Zwei von diesen Stimmen sind beziffert, drei stehen in *F* und eine in *Es*. Letztere mit der Originalbezifferung ist durchgängig autograph. Die übrigen Stimmen sind von Bach mehr oder weniger revidirt.

Von der Originalpartitur ist zu bemerken, dass Zelter im ersten Chore den mit rother Dinte eingetragenen Versuch gemacht hat, einen andern Text unterzulegen. Derselbe lautet:

 Ihr seid Got-tes Kin-der, ihr seid Got-tes Kin-der und wis-set es nicht.


Obwohl nun dieser Versuch nicht weiter durchgeführt ist, so hat er doch dazu beigetragen, dass ein und dieselbe Cantate in gedruckten wie ungedruckten Catalogen unter doppelter Benennung vorkommt, und

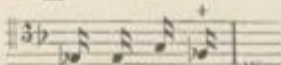
für zwei verschiedene Compositionen gehalten wird. Es ist dies ein ähnlicher Fall wie mit dem Choral der 23^{ten} Cantate: «*Christe, du Lamm Gottes*», der, nachdem er sich früher in vielen Abschriften verbreitet hatte, später, seines Umfanges wegen, als der Einleitungsschor einer besonderen Cantate angesehen und aufgezählt ward. Wie manche andere werthvolle Arbeit, so hat Bach aber auch vorliegende Cantate später noch einmal benutzt. In einer bis jetzt ungedruckten Messe in Fdur ist der Schlusssatz: «*Cum sancto spiritu in gloria dei patris, Amen*» nichts Anderes, als eine neue Bearbeitung des ersten Chores. Von dieser Messe besitzt die Königliche Bibliothek zu Berlin eine werthvolle Abschrift von der Hand Altnikol's, deren Benutzung eine Regelung der Stricharten ermöglichte und einige verbesserte Lesarten in Bezug auf Versetzungszeichen ergab, welche sämmtlich über die betreffenden Noten gesetzt worden sind.

A. Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen.

Seite 365, Takt 2, Oboe II. Erstes Achtel nach der Partitur *a*, nach der eigenhändigen Correctur Bach's in der Stimme *f*.

B. Fehler in Partitur und Stimmen.

Seite 365, Takt 3, Oboe I. Erstes Viertel: 

Seite 376, Takt 10, Tenore. Viertes Viertel: 

Seite 376, letzter Takt, Continuo. Zweites Achtel *e*. Nach der Partitur fehlen in diesem Recitative kurz vorher noch zweimal die *Bee* vor *e*.

Seite 379, Takt 8, Violino I.: *cis h cis*, statt *d h cis*. (Siehe Seite 378, Takt 8.)

Seite 382, Takt 12, Continuo. Letztes Sechszehntel *g*.

Seite 383, Takt 5, Continuo. Drittes Achtel nach den Stimmen: *g e*; nach der Partitur zweifelhaft, ob *a e*, oder *g e*.

Seite 386, Takt 1, Violino I. Achtes Sechszehntel *a*. Ein ähnlicher Fehler kommt in diesem Recitative noch einmal vor.

Seite 394. Im Verlaufe dieses Chorales scheint Bach ganz und gar die Vorzeichnung vergessen zu haben. Der Wirrwarr in Betreff von *d* oder *des* ist daher in Partitur und Stimmen ziemlich gross, obwohl Bach in letzteren bedeutend nachgeholfen hat.

C. Fehler in der Bezifferung.

Seite 367, Takt 3. Über dem zweiten Achtel *d* die Ziffer *a*.

Seite 379, Takt 7. Über dem zweiten Achtel *c* die Bezifferung $\frac{6}{4}$. Dieser Fehler wiederholt sich.

Seite 379, Takt 8. Das $\frac{2}{2}$ schon über dem ersten Achtel.

Seite 393, Takt 2. Auf dem zehnten Achtel $\frac{7}{4}$.

Noch ist zu bemerken, dass die Bezifferung in dem Recitative Seite 376 theilweis, im Chorale Seite 394 gänzlich fehlt.

Schliesslich verweisen wir in Betreff einiger dieser Cantaten die Freunde Bach'scher Musik auf die Schriften von Mosewius und Winterfeld. Ausführliches über die 31^{ste} Cantate findet man in der Mosewius'schen Schrift: «*Johann Sebastian Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen*» Seite 7 und 8, sowie in Winterfeld's «*Evangelischem Kirchengesang*» Band 3, Seite 376. Ebendasselbst ist noch Einiges über die 36^{ste} Cantate Seite 343, und über die 40^{ste} Cantate Seite 352 erwähnt. Hier muss jedoch auf eine Meinungsverschiedenheit aufmerksam gemacht werden. Winterfeld ist nämlich der Ansicht, dass die Melodie zum Chorale: «*Schüttele deinen Kopf und sprich*» J. S. Bach eigenthümlich sei; dagegen bemerkt L. Erk im 1. Theile der von ihm herausgegebenen Bach'schen Choräle (Seite 121), dass diese Melodie schon 1680 in Joachim Neander's «*Glaub- und Liebes-Übung*» (p. 114) als eine «*bekannte*» aufgeführt wird.

Berlin, im November 1857.

WILHELM RUST.

BERICHTIGUNGEN.

Zum fünften Jahrgange. (Zweite Lieferung. Weihnachtsoratorium.)

Seite 73, Takt 10, Alto (Flauto traverso in S⁺), zweites Viertel:



Seite 167, Takt 5, Corno I., zweites Viertel:



Seite 255, Takt 3, Soprano, viertes Viertel:

