

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

## **Johann Sebastian Bach's Werke**

Joh. Seb. Bach's Trauungs-Cantaten

**Bach, Johann Sebastian**

**Leipzig, [1864]**

Inhaltsverzeichnis

[urn:nbn:de:bsz:31-314612](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-314612)

## I N H A L T.

### Vorbemerkung.

Triller und Vorschläge in unterscheidbarer Gestalt finden sich nur in der ersten der nachstehenden Cantaten. Die specielle Bedeutung dieser Zeichen erklären die Vorreden zum XII. Jahrgange, Band I Seite XX, Band II Seite VIII.

### Cantate: „Dem Gerechten muss das Licht.“ (Seite 3.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Die autographen Titel zur Originalpartitur und zu den Originalstimmen sind bis auf wenige Abkürzungen in jener vollkommen gleichlautend. Auf dem Umschlage der Originalstimmen heisst es buchstäblich:

#### „Copulations Cantata

*Dem Gerechten muss das Licht immer wieder aufgehen, à 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautbois è Fiauti, 2 Violini, Viola e Continuo di Joh: Seb: Bach.“*

Unter den vollständigen Stimmen finden sich Violino I. und die vier Singstimmen doppelt. Fundament dreifach: Violone, Violoncello und Continuo. Die beiden letzteren sind theilweis beziffert. Widersprechend ist die Angabe des Titels: Fiauti (sc. à bec) und die Überschriften der Stimmen: Traversa I. und II. Als richtig kann nur das letztere bezeichnet werden. Autograph sind folgende Theile: Der Choral, Seite 70, in sämtlichen Stimmen, mit Ausnahme der «Continuo» überschriebenen Fundamentalstimme. In der Violino I? und Violino II. Seite 46—51 Takt 4; in der Viola Seite 46—52 Takt 1; in den vier Ripien-Singstimmen der erste Chor bis zum Eintritt des ersten Hauptthema; in vielen Singstimmen der Text theilweise oder ganz; endlich vielfache Correcturen in der Bass-Arie, die der Originalpartitur gegenüber von grösster Wichtigkeit sind.

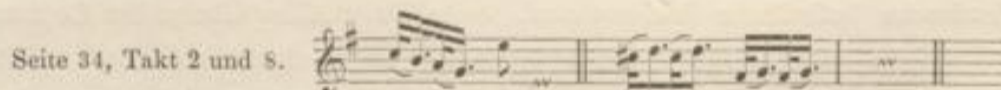
Die Originalpartitur selbst ist in ähnlicher Weise beschaffen, wie die der Johannespassion. Auch hier kommt der äusserst seltene Fall vor, dass nicht Alles Autograph ist, was in besonderem Sinne das Prädicat «Original» durchaus verdient. (Siehe das Vorwort zur Johannespassion anfangs.) Autograph sind nur folgende Stellen: 1) das Recitativ Seite 33: «*Dem Freudenlicht*»; 2) die zwölf ersten Takte der Bass-Arie Seite 34; 3) das Recitativ Seite 44—45: «*Wohlan, so knüpfet*»; 4) der in dem angebundenen, geschriebenen Textbuche befindliche Schlusschoral, Seite 70. Alles Übrige ist Copistenhand. Der Schreiber aber ist kein sehr zuverlässiger Mann gewesen, und Bach scheint leider keine Zeit gefunden zu haben, die Arbeit gründlich zu revidiren. — Auch den Stimmen gegenüber bleibt dies zu beklagen, denn mit Ausnahme der autographen Theile derselben, sowie der Bass-Arie, steckt Alles voller Fehler. Trotzdem berichtigen sich merkwürdiger Weise Partitur und Stimmen in den meisten Fällen gegenseitig. Man muss daraus schliessen, dass bei Anfertigung der letzteren noch anderes Material vorgelegen habe. Jedenfalls sind die Instrumentalstimmen in den beiden Hauptchören und der Bass-Arie nicht nach jener Partitur ausgeschrieben. So weisen denn sowohl Partitur als Stimmen mit ziemlicher Bestimmtheit darauf hin, dass vorliegendes Werk in seinen Haupttheilen aus anderen Cantaten des Verfassers zusammengetragen ist. Ob mit Unterlegung anderer Worte? — Darüber lassen sich nur Vermuthungen anstellen, denn die ursprüngliche Quelle ist bis jetzt verborgen. Jedenfalls sind die mitunter schlecht untergelegten Texte, wovon weiter unten, noch kein vollgültiger Beweis für solche Annahme. Was die unvermeidlichen Copisten verschulden, oder übergrosse Eile mit sich bringt, ist eine Sache für sich. Andererseits wüssten wir nicht, wie sich Wort und Ton besser verbinden könnte, als dies in der Fuge Seite 19 geschieht.

In beiden Hauptchören bilden die Singstimmen durch nähere Bezeichnungen Gegensätze. «Solo und Ripieno» scheiden die Gesamtmass. Ist nun aber das Wort «Solo» in engster Bedeutung aufzu-

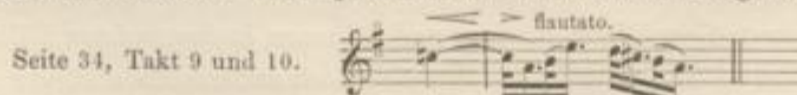
fassen? Wird es nicht vielmehr einen allgemeineren Sinn haben und so viel heissen sollen, als «*Einige allein*»? Versuchen wir diese schwer zu entscheidende Frage zu lösen.

Zunächst lauten die autographen Überschriften der Singstimmen nicht: «*Solo und Coro*», sondern genau, wie es abgedruckt ist: «*Solo und Ripieno*». Es steht also den unter «*Solo*» vereinigten Stimmen nur eine «*Verstärkung*» gegenüber. Wirft man ferner einen Blick auf die Zahl der ausgeschriebenen Stimmen, so zeigen Solo und Ripieno gleiche Ziffern. Die Erfahrung lehrt aber, dass bei keiner Cantate Bach's zahlreichere Stimmen vorhanden waren, als bei dieser. Eine ziemlich gleichmässige Theilung der Chorkräfte musste davon die nothwendige Folge sein. Am überzeugendsten dürfte jedoch die Partitur selbst reden. Aufgefasst im engsten Sinne des Wortes, würde das «*Solo*», namentlich in den fugirten Sätzen, von Orchester- und Chormassen völlig erdrückt werden. Derselben Bedeutung gemäss zerfiel der letzte Chor. Der Totaleffect wäre dahin und seine Einheit zerbröckelt. Wir sind deshalb der Ansicht, dass man wohl thue, der Tradition zu folgen. F. W. Rust, ehemals Kapellmeister des Fürsten von Anhalt Dessau, ein Schüler Friedemann Bach's von 1759—61, der Grossvater des Herausgebers, pflegte in seinen Kirchenkantaten bei ähnlichen Solostellen ausdrücklich zu bemerken: «*jede Stimme zweifach (resp. auch dreifach) besetzt*». Ein ähnlicher Gebrauch hat sich bei Instrumentalconcerten bis heutigen Tages erhalten. «*Solo und Tutti*» scheiden das Orchester. Mit Eintritt des concertirenden Instrumentes schweigen die Violinen, Violen und Bässe «*in Ripieno*». Die nähere Bezeichnung «*Solo*» hat deshalb einen doppelten Sinn. Es bezeichnet nicht nur jenen Eintritt, sondern auch die Art der Begleitung. Bei dieser wird es aber in allgemeinerer Bedeutung aufgefasst. Je nach der Grösse des Raumes oder der Stärke des Orchesters spielt man in doppelter bis vierfacher Besetzung. So dürfte denn auch für die Chöre der in Rede stehenden Cantate die Anwendung des «*Solo*» in allgemeinerem Sinne zu empfehlen sein. Im Verhältniss von 1 : 3 oder 2 : 5 sei es der übrigen Masse des Chores an Stärke fast gleich und bilde gewissermassen den Kern, das Centrum.

Die Bassarie (Seite 34) ist in einer besondern Manier geschrieben, der wir bei Bach nur dies eine Mal begegnet sind. Man kann sie füglich ein Brautlied im höheren Chore nennen: priesterlich wehevoll, väterlich mild, und doch zugleich auch voll Zierlichkeit und Anmuth. Welch' holde Bilder mag sich hier die rege Phantasie malen. Doch lenken wir ein! — Die Begleitung der Arie will in der Ausführung auf das Feinste zugespitzt sein. Alles, was zur Ornamentik der Melodie gehört, darf durchaus nicht eckig ausfallen, sondern nur leicht, weich, graziös, eben als ein Schmuck vom Griffbrette herabgleiten. Man verständigt sich darüber am leichtesten, wenn man den Orchestermitgliedern sagt, sie sollten Stellen wie diese:



*flautato* spielen, und bei nachstehender, wie angedeutet, ein *Crescendo* anbringen.



Die Sache ist die, dass die kürzeren Noten nicht ganz so kurz, als ihr Werth anzeigt, gespielt werden dürfen, sondern so, als wolle man darauf gern ein wenig verweilen, oder, in penibelster Notenschrift übertragen, wie nachstehende Beispiele andeuten \*).



Freilich helfen bei Sachen des Geschmackes und Gefühles alle Vorschriften nicht aus, aber das Gesagte

\* C. Ph. E. Bach's Clavierschule über den Vortrag § 24. «Die erste Note solcher Figuren pp. wird nicht zu kurz abgefertigt, wenn das Tempo gemässigt oder langsam ist, weil sonst zu viel Zeitraum übrig bleiben würde. Diese erste Note wird durch einen gelinden Druck, aber ja nicht durch einen kurzen Stoss oder zu schnellen Ruck marquirt».


dürfte hinreichen, die schwierige Vortragsweise dieser Arie ebenen zu helfen. Auch glauben wir nichts Unerhörtes gesagt zu haben. Unsere Leser werden sich des Vorwortes zum zweiten Bande des XI. Jahrganges erinnern, wo so manche feinere Schattirung im Vortrage Bach'scher Sachen aus autographen Andeutungen nachgewiesen werden konnte.

Noch haben wir einer Anmerkung zu gedenken, die Seite 70 auf dieses Vorwort zurückweist. Alles deutet nämlich darauf hin, dass vorliegende Cantate in grösster Eile geschaffen und einstudirt werden musste. Bach stellte sie aus anderen seiner Werke zusammen, konnte nur eine flüchtige Revision der Copialien vornehmen, und hatte kaum so viel Zeit übrig, die verbindenden Recitative zu componiren. So war er bis an's Ende des ersten Theiles gelangt, der Termin war abgelaufen, und noch sollte er — wie es das Textbuch zeigt — eine Arie, ein langes Recitativ und einen Schlusschor in Musik setzen, drei Nummern, die den zweiten Theil nach der Trauung bilden sollten. Das ist nun nicht geschehen. Der Choral: *«Nun danket All' und bringet Ehr'»* schliesst das im ersten Theile so umfangreich angelegte Werk so kurz ab, wie nur immer möglich. Nirgends aber, weder in der Partitur noch in den Singstimmen, findet sich eine weiter geführte Textunterlage, als unsere Ausgabe wiedergiebt. Wir vermuthen deshalb, dass mit diesen Anfangsworten nicht ein einzelner Vers, sondern vielmehr das ganze Lied gemeint sei. Ob mit oder ohne Auslassung einiger Verse bleibt dabei ganz nebensächlich. Doch schon eine dreimalige Wiederholung des Chorales dürfte genügt haben, dem Rituale, sowie dem Kunstwerke selbst die nöthige Abrundung zu geben. So möge denn das ganze Lied hier Platz finden.

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Nun danket All' und bringet Ehr',<br/>Ihr Menschen in der Welt,<br/>Dem, dessen Lob der Engel Heer<br/>Im Himmel stets vermeldt.</p> <p>2. Ermuntert euch, und singt mit Schall<br/>Gott unserm höchsten Gut,<br/>Der seine Wunder überall,<br/>Und grosse Dinge thut.</p> <p>3. Der uns von Mutterleibe an<br/>Frisch und gesund erhält,<br/>Und, wo kein Mensch nicht helfen kann,<br/>Sich selbst zum Helfer stellt.</p> <p>4. Der, ob wir ihn gleich hoch betrübt,<br/>Doch bleibet guten Muth's,<br/>Die Straf' erlässt, die Schuld vergiebt,<br/>Und thut uns Allen Gut's.</p> | <p>5. Er gebe uns ein fröhlich Herz,<br/>Erfrische Geist und Sinn,<br/>Und werf' all' Angst, Furcht, Sorg' und Schmerz<br/>In's Meeres Tiefe hin.</p> <p>6. Er lasse seinen Frieden ruh'n<br/>In Israelis Land:<br/>Er gebe Glück zu unserm Thun,<br/>Und Heil in allem Stand.</p> <p>7. Er lasse seine Lieb' und Güt'<br/>Um, bei und mit uns gehn,<br/>Was aber ängstet und bemüht,<br/>Gar ferne von uns stehn.</p> <p>8. So lange dieses Leben währt,<br/>Sei er stets unser Heil,<br/>Und, wenn wir scheiden von der Erd',<br/>Bleib er stets unser Theil.</p> <p>9. Er drücke, wenn das Herze bricht,<br/>Uns unsre Augen zu,<br/>Und zeig' uns drauf sein Angesicht<br/>Dort in der ew'gen Ruh'.</p> |
|--|---|

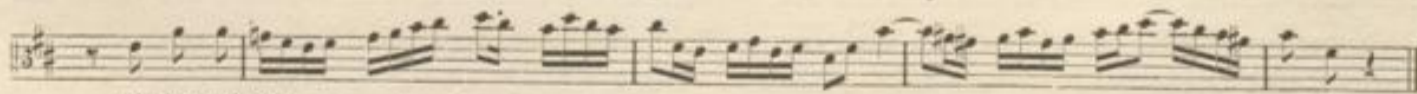
Die passendsten Verse dürften der erste, zweite, dritte und sechste sein, doch könnte noch der zweite oder dritte ausgelassen werden.

Bemerkungen und Fehler.

Seite 9, Takt 3 u. s. f. Textunterlage im Sopran: 

den frommen Herzen muss das Licht etc.

Seite 10, Takt 2 u. s. f. Textunterlage im Alt: *«Freude den frommen Herzen*



wie-der auf-ge

Seite 10, Takt 2, bis Seite 11, Takt 3. Textunterlage im Tenor: *«und Freu - - - de»*, ausgedehnt über die ganze Stelle.

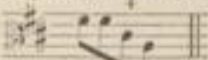
In allen diesen drei Fällen ist die Wiederholung der Worte im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden und Folgenden widersinnig. Bei Abänderung derselben musste es aber jedenfalls darauf ankommen, sich nicht allzusehr vom Original zu entfernen und dabei doch eine gewisse Ordnung zu stiften. Jetzt folgt nun, drei Takte später, der Alt in der Textunterlage dem Soprane, und der Tenor verbindet sich mit dem Basse.

Seite 14, Takt 2, bis Seite 15, Takt 2. Oboe II. und die vier Singstimmen. Die ganze Stelle ist auffallend und scheint bedenklich. Zunächst das plötzliche Solospiel der zweiten Oboe; dann ihre Unisono's und Octavengänge mit Sopran und Bass; endlich die Octaven zwischen Sopran und Bass zu Anfang des letzten Taktes der 14. Seite. Alle Gründe für und wider abgewogen, scheint denn aber doch die Stelle im Wesentlichen, so wie sie steht, von Bach beabsichtigt zu sein. Der Gang des Satzes, die Umkehrungen in den Stimmen, der Aufbau des Hauptthema ist schon von Seite 12 Takt 1 zu verfolgen. Eine einfache Umkehrung des Gegebenen würde folgende Lesart liefern.

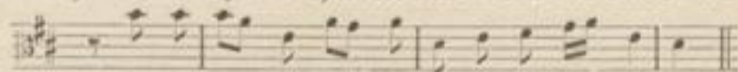
The musical score consists of five staves. The top staff is for Soprano, the second for Alto, the third for Tenor, the fourth for Bass, and the fifth for Continuo. The lyrics are: Soprano: 'muss das Licht etc.'; Alto: 'dem etc.'; Tenor: 'dem Ge-rech-ten, dem Ge-rech-ten muss das Licht etc.'; Bass: 'dem Ge-rech-ten, dem Ge-rech-ten muss das Licht etc.'; Continuo: 'dem Ge-rech-ten, dem Ge-rech-ten muss das Licht etc.' The score shows a complex interplay of voices and instruments, with a prominent solo for the second oboe (not explicitly labeled but implied by the text) and a basso continuo line.

Aus diesem mathematischen Exempel dürfte sich die allgemeine Richtigkeit der betreffenden Stelle am besten nachweisen lassen. Bach konnte dem Soprane die Stimme unter *a* unmöglich zum zweiten Male geben, denn sie war ihm schon 7 Takte früher zugetheilt. Das Hauptthema im Alt ist selbstverständlich. Auch der Bass hatte die Stimme bei *a* schon, und der Tenor wird so eingeführt, dass er nur das übernehmen kann, was ihm der Sopran Seite 13 Takt 1 — 3 voraussingt. So blieb denn also für die mit *a* bezeichnete Stimme nur ein Instrument zu wählen übrig. Letzteres hat aber auch den Zweck, die anfänglich symphonische Betheiligung des Orchesters gerade ebenso allmählich wieder herbeizuführen, wie sie sich durch die Stellen Seite 6 und 8 verlor und in den Lapidar-Styl übergang. Ähnlichen Zweck verfolgt der an sich grossartige, frei gestaltete Gang des Basses. Er bereichert die nun zum dritten Male erscheinende Umkehrung sämtlicher Stimmen, und während die Oboe das Orchester zurückruft, bewirkt er eine Steigerung, die unmittelbar darauf im Zusammenströmen aller Gesangs- und Orchestermassen auf das Prachtvollste gipfelt. Möglich ist es nun wohl, dass die oben erwähnten Octaven zwischen Sopran und Bass gegen Bach's Absicht verstossen und ihm entschlüpft sind; doch finden sich an anderen Orten dieses Werkes noch viel stärkere Freiheiten, die darauf hindeuten, dass

es andere, höhere Rücksichten waren, die sie hervorriefen. Ein treffendes Beispiel dazu bietet Seite 62, Takt 4. Die schulgerechte Umkehrung der Stimmen (siehe Seite 54 Takt 2) würde den, mit dem Soprane in wohlklingenden Octaven fortschreitenden Tenor eine Quinte höher, zugleich aber in eine Tonlage versetzt haben, in der er den eine Quarte drüber liegenden Sopran unbedingt überschreien hätte. In solchen Fällen entstehen aber aus den Quartan der Partitur verletzende Quintengänge für's Ohr.

Seite 17, Takt 2, Viola: 

Seite 29, Takt 4, bis Seite 30, Takt 1, findet sich im Alt und Tenor wieder schlechte Textunterlage:

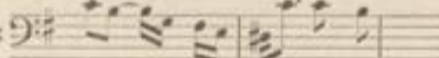


freu-et euch und danket ihm, prei-set sei - nen Na-men.

Siehe dagegen den Sopran.

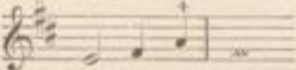
Seite 34, Arie. Die Mitwirkung der Oboen ergibt sich nur aus den Stimmen. Auch in den Flöten steht die Arie ausgeschrieben, doch ohne irgend welche Abweichung von den Violinen, die nach der Tiefe zu das Tongebiet jener bei weitem unterschreiten. Vermuthlich haben die Flötisten hier einmal die Violinen zur Hand nehmen müssen, wie denn der Fall öfters vorkommt, dass in einem und demselben Werke die Instrumentalisten ihr Instrument zu wechseln haben. (Siehe das Vorwort zum X. Jahrgange, Seite XXII.) So wird in vorliegender Cantate auch den Bläsern der 1. und 2. Trompete zugemuthet, zum Schlusschoral Horn zu blasen; Horn und Trompete stehen wenigstens in ein- und derselben Stimme.

Dass die übrigen Stimmen zu dieser Arie ebenfalls von besonderer Wichtigkeit sind, wurde bereits früher gesagt. Dagegen ist die Originalpartitur hier fehlerhafter als anderwärts.

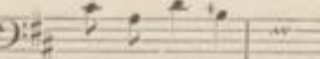
Seite 37, Takt 11 und 12, Bass: 

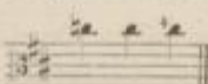
heu - - ti - ges Verbinden


Correctur nach Seite 39, Takt 4 und 5.

Seite 45, Takt 5, Oboe II.:  Der Fehler entstand, indem Bach mit dem vierten Viertel eine neue Zeile begann.

Seite 46. In der Originalpartitur schliesst sich hier die zweite Oboe der Violino II. an. Anderwärts, z. B. Seite 60, sowie in den Stimmen vereinigt sie sich dagegen mit der Oboe I. und Violino I. Das erstere dürfte vorzuziehen sein.

Seite 50, Takt 3, Bass:  Siehe zugleich den Tenor.

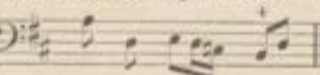
Seite 51, Takt 2, Viola:  Siehe die drei folgenden Takte.

Seite 52, Takt 4, Oboe II., Violino II. und Tenor:  Siehe die Bildung des folgenden Taktes.

Seite 53, Takt 4, Violino II.:  Siehe zwei Takte vorher und zwei Takte später.

Seite 56, Takt 1, Violino II.: e auf der ersten Linie.

Seite 56, Takt 4, bis Seite 57, Takt 4, Sopran. Die bessere Textunterlage enthält die Originalstimme.

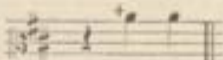
Seite 58, Takt 5, Bass:  Das eingeschobene e unserer Partitur scheint für die Reinheit der Harmonie durchaus nothwendig.

Seite 60. Der Eintritt der Bässe «in Ripieno» fällt nach den Originalen auf den dritten Takt, im Einklange mit der Solostimme.

Seite 60, Oboe II. Siehe oben die Bemerkung zu Seite 46.

Seite 60, Takt 5, Oboe II., Violino II. und Tenor. Siehe oben Seite 52.

Seite 62, Takt 4, Tenor. Siehe oben unter Seite 14.

Seite 68, Takt 6, Viola: 

Seite 70, Choral. Siehe oben den Absatz vor «Bemerkungen und Fehler», sowie die Anmerkung zu Seite 34.

## Cantate: „Der Herr denket an uns“. (Seite 73.)

Vorlage: Alte Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin (Nr. 103 des Cataloges).

Der Titel dieser Handschrift lautet:


„*Der Herr denket an uns p. a 4 Voci: 2 Violini, una Viola, Violoncello, Basso e Continuo di Sig: J. S. Bach*“.

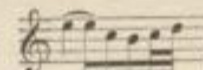
Eine andere Handschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin ist neueren Ursprunges, und stammt aus der Fischhof'schen Sammlung. Das Autograph fehlte. Desgleichen die Angabe der Pericope oder einer andern Bestimmung. Es dürften sich aber kaum erhebliche Bedenken, einerseits gegen die Echtheit, andererseits gegen die Aufnahme unter die Trauungscantaten, geltend machen lassen. Zunächst spricht für die Echtheit Kirnberger's Autorität, der die musikalische Bibliothek der Prinzessin Amalie zu bereichern und zu ordnen hatte. Dann aber vor Allem die Arbeit selbst. Steht sie auch den beiden anderen grösseren Cantaten dieses Bandes nicht ganz ebenbürtig zur Seite, so bleibt sie doch an sich immerhin bedeutend genug, und trägt überall die Merkmale J. S. Bach'schen Styles und Geistes, wenn auch aus früherer Zeit. In dieser Beziehung deutet Alles darauf hin, dass sie zwischen 1708—1714 in Weimar entstanden. Die andere Frage: ob vorliegendes Werk unter die Trauungsmusiken zu rechnen sei, erledigt ein Blick auf den Text selbst. Mag man auch die Worte zum ersten Chore als allgemein gehaltene Einleitung betrachten, oder ihnen eine andere Beziehung unterbreiten: die zwei letzten Nummern deuten entschieden auf eine Trauungsfeierlichkeit, oder — was im Wesen der Sache ziemlich dasselbe bleibt — auf eine Jubelfeier derselben.

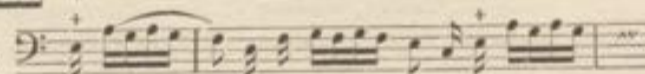
Von den zahlreichen Fehlern und Ungenauigkeiten der alten Handschrift mögen nur die auffallendsten verzeichnet sein.

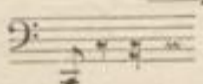
Ungenau ist durchgehends, in welcher Art sich die Instrumente der Grundstimme, Violoncell, Contrabass und Orgel, zu vertheilen oder zu vereinigen haben. In der Sinfonie fehlt jede nähere Angabe. Höchst wahrscheinlich wird hier nur das Violoncell von der Grundstimme abzuzweigen sein. Anders verhält es sich dagegen in den beiden Chören und dem Duette. Hier stehen Orgelbegleitung und Streichquartett in Gegensatz. Zu letzterem gehören Violoncell und Contrabass, unter dem Namen »Continuo« zusammengefasst. Die Vorlage hat diese nähere Bezeichnung nur im Schlusschore.

Seite 74 stehen im zweiten Takte der Violino I. die letzten drei Sechszehnteile eine Terz zu tief.  
Seite 75, Takt 3, Viola. Das dritte Viertel steht eine Terz zu hoch.

Seite 80, Takt 3, Continuo im zweiten Viertel:  Siehe dagegen Seite 75, Takt 3 und 6.

Seite 81, Takt 6, Violini:  statt der getreuen Nachahmung des Sopranes.

Seite 87, letzter Takt u. s. f., Basso: 

Seite 94, Takt 1, Basso:  U. s. w.

## Cantate: „Gott ist uns're Zuversicht“. (Seite 97.)

Vorlage: Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Der autographe Titel des Umschlages ist dieser:

„*Trauungs-Cantate a 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautbois, 2 Viol., Viola, Bassono conc. e Cont. di J. S. Bach*“.

Die innere autographe Überschrift stimmt mit diesem Titel im Wesentlichen überein. Das Autograph selbst trägt im ersten Theile (bis Seite 128 unserer Partitur) überall Zeichen des Schaffens

und Werdens, im zweiten Theile dagegen nicht. Hier ist es Reinschrift. Demnach wird man nicht fehl gehen, die letzten zwei Arien als entlehnte zu betrachten, und in der That kommt wenigstens eine derselben anderwärts wieder vor. Dagegen scheint es, — trügen jene Anzeichen nicht, — dass die beiden ersten Nummern, Chor und Altarie, für vorliegende Cantate besonders componirt wurden. Wir verdanken Herrn G. Nottebohm, Tonkünstler zu Wien, die Notiz, dass sich daselbst im Privatbesitz das autographe Bruchstück einer Bach'schen Weihnachtscantate befindet. Es besteht aus folgenden drei Nummern: 1) Bass-Recitativ: «Das Kind ist mein und ich bin sein». 2) Bass-Arie: «Ich lasse dich nicht, ich schliesse dich ein».

Hautbois Solo d'Amour.

3) Choral: «Was frag ich nach der Welt». — So weit die Notiz.

Die Arie, auf die wir nun hinzuweisen haben, findet sich Seite 138. Vergleicht man mit ihr jenes Thema, so deutet ausser der Reinschrift der Berliner Originalpartitur auch die vollere Instrumentirung auf spätere Zeit. Solche Vermehrung äusserer Mittel lässt aber zugleich vermuthen, dass, des neuen Textes halber, auch in der Composition selbst Manches umgearbeitet worden sei. Ähnlich wird es sich mit der Bass-Arie Seite 129 verhalten. Picander schrieb im Jahre 1729 einen vollständigen Jahrgang Kirchenkantaten, den er im dritten Theile seiner Gedichte (Leipzig 1732) veröffentlichte. Hier findet sich Seite 87 die Weihnachtscantate: «Ehre sei Gott in der Höhe», und zu ihr gehört jenes nach Wien verschlagene Bruchstück. Ergiebt sich daraus zunächst ein gewisser Anhalt für die Entstehungszeit beider Cantaten, so scheint zugleich der Ort gefunden, dem auch die zweite der entlehnten Arien ursprünglich angehörte. Stellen wir beide Texte gegenüber.

Weihnachtscantate:  
O! du angenehmer Schatz,  
Hebe dich aus denen Krippen,  
Nimm davor auf meinen Lippen  
Und in meinem Herzen Platz.

Trauungscantate (Seite 129):  
O! du angenehmes Paar,  
Dir wird eitel Heil begegnen,  
Gott wird dich aus Zion segnen  
Und dich leiten immerdar.

Hier die übereinstimmenden Versmaasse und Eingangsworte, dort die nachgewiesene Entlehnung der ersteren Arie, beides berechtigt zu der Vermuthung, dass auch letztere jener Weihnachtscantate entnommen sei.

#### Bemerkungen und Fehler.

Seite 105, Takt 7, Tenor: statt *c.*

Seite 117, Takt 6, Viola:

Seite 122, Takt 7, Violino II. und Viola: Correctur nach Takt 9 ebendasselbst.

Seite 125, Takt 5, Violino I.: Correctur nach Seite 120, Takt 6.

Seite 125, Takt 17, Oboe d'amore: Siehe dagegen Seite 120, wo die Imitation mit der Singstimme richtig ist.

Seite 126, vierter Takt vor dem Schlusse, Continuo:

Seite 126, dritter Takt vor dem Schlusse, Violino I.: Correctur nach Seite 122, Takt 2, und Seite 124 unten.

Seite 128. Die Textunterlage erstreckt sich nur auf die ersten sechs Takte.

Seite 129. In dieser Arie kommen mitunter Fehler gegen die Eintheilung vor, hervorgerufen durch



falsche Zusammenbalkung der aus Sechszehn- und Zweiunddreissigtheilen zusammengesetzten Notengruppen.

Seite 140, Takt 10, vorletzte Note in der Violine *dis*, statt *d*.

Seite 141, Takt 9, Oboe II. : *a d*, statt *h d*.

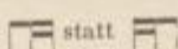

Seite 144, Choral. Der Text fehlt in der Originalpartitur gänzlich. Es müssen aber noch vor 12—14 Jahren jene Originalstimmen vorhanden gewesen sein, die in dem C. Ph. Emanuel Bach'schen Cataloge Seite 70 angegeben sind. Nicht allein ältere Abschriften haben den Text, sondern L. Erk giebt darüber im ersten Theile seines Bach'schen Choralbuches\*) Seite 123 unter Nr. 139 folgende Notiz. «Als Schluss der Trauungscantate: Gott ist unsre Zuversicht. — Nach dem Orig.-Mscr. — Instrumentalbegl. (3 Trombe, Tamburi, 2 Oboi, 2 Viol., Viola e B. cont.) gleichlautend mit den Singstimmen. — Str. 7 des Liedes: Wer nur den lieben Gott lässt walten. (War nur etwas geändert: „So wandelt froh auf Gottes Wegen, und was ihr thut, das thut getreu! Verdienet eures Gottes Segen, denn der ist alle Morgen neu: denn welcher seine Zuversicht“ etc.)» — Es geht daraus hervor, dass der in unserer Ausgabe mitgetheilte Text auf authentischen Quellen beruht.

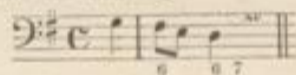
Beiläufig sei hierbei auf eine Ungenauigkeit des Emanuel Bach'schen Cataloges hingewiesen, der von einer Originalpartitur der Cantate nichts erwähnt. Die Singakademie zu Berlin, in deren Besitz sie eine Zeit lang war, hat aber niemals andere Bach'sche Autographe gehabt als solche, die aus dem Nachlasse des Hamburger Bach stammten.

### Drei Choräle zu Trauungen. (Seite 147.)

Als Vorlage dienten die durchweg autographen und sehr sorgfältig geschriebenen Stimmen auf der Königl. Bibliothek zu Berlin:

*Corne I., Corne II., Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violino à Hautbois I., Violino à Hautbois II. (d'Amour), Viola, Continuo und Organo.* Letztere steht in *F* und enthält die Bezifferung. Die Originalpartitur fehlt, auch ist der Umschlag zu den Stimmen mit dem Namen des Verfassers abhanden gekommen. Die Choräle tragen jedoch das Gepräge J. S. Bach's in so auffallender Art und Weise an sich, dass ihre Echtheit nicht im Mindesten anzuzweifeln ist. Die wenigen Versehen, die der Feder des Verfassers entschlüpft sind, folgende:

Seite 147, Takt 3, Corno I.:  statt . Also falsche Balkung.

Seite 148, gleich anfänglich folgende Bezifferung: 

Seite 149, vorletzter Takt, Corno I.:  statt des Einklanges mit dem Sopran.

\*) Joh. Seb. Bach's Choralgesänge und geistliche Arien, herausgegeben von Ludwig Erk. 1. Theil. Leipzig, bei C. F. Peters, 1850.

Berlin, im August 1864.

WILHELM RUST.