

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Johann Sebastian Bach's Werke

No. 91-100

Bach, Johann Sebastian

Leipzig, [1875]

[urn:nbn:de:bsz:31-331879](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-331879)

Joh. Seb. Bach's Werke.

Zweiundzwanzigster Jahrgang.

Zehn Kirchengantaten.

- | | |
|--|---|
| 91. Gelobet seist du, Jesu Christ. | 98. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Erste Composition. B dur. |
| 92. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. | 99. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Zweite Composition. G dur. |
| 93. Wer nur den lieben Gott läßt walten. | 100. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Dritte Composition. G dur. |
| 94. Was frag' ich nach der Welt. | Anhang. |
| 95. Christus, der ist mein Leben. | |
| 96. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. | |
| 97. In allen meinen Thaten. | |

7332
Leipzig, 1872.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

Don Mus. Dr. 3032, 22

Johann Sebastian Bach's
Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
in Leipzig.

Blitz und Druck von Breitkopf & Härtel

[Faint, illegible text]

[Faint, illegible text]



VERZEICHNISS DER MITGLIEDER
DER
BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

Franz von Holstein, Vorsitzender.
J. Klengel, Schriftführer.
Breitkopf & Härtel, Cassirer.
C. F. Becker.
E. F. Richter.

AUSSCHUSS.

<p>Heinr. Bellermann, Professor in Berlin. Dr. Fr. Chrysander in Bergedorf. Dr. Robert Franz, Musikdirector in Halle. Niels W. Gade, Prof. u. Musikdirector in Copenhagen. E. Grell, Prof. u. königl. Musikdirector in Berlin. Dr. F. Hiller, städtischer Kapellmeister in Cöln. J. Joachim, Professor in Berlin. Dr. Ed. Krüger in Göttingen. Fr. Lachner, königl. General-Musikdirector in München. Dr. Franz Liszt in Pest.</p>	<p>Jul. Jos. Maier, Prof. und Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in München. Gust. Nottebohm, Tonkünstler in Wien. Dr. R. Papperitz, Lehrer am Conservatorium d. Musik in Leipzig. C. Riedel, Prof. und Musikdirector in Leipzig. Dr. J. Rietz, General-Musikdirector in Dresden. Dr. Wilh. Rust, königl. Musikdirector in Berlin. C. H. Schede, Geh. Ober-Regierungs-Rath in Berlin. Dr. Ph. Spitta, Prof. in Berlin. Freiherr von Tucher, q. Ober-Appellrath in München.</p>
--	--

	Expl.
SEINE MAJESTÄT DER DEUTSCHE KAISER, KÖNIG VON PREUSSEN	20
SEINE MAJESTÄT DER KAISER VON ÖSTERREICH	10
SEINE MAJESTÄT DER KÖNIG VON SACHSEN	4
IHRE MAJESTÄT DIE KÖNIGIN VON SACHSEN	1
IHRE MAJESTÄT DIE KÖNIGIN VON ENGLAND	1
SEINE MAJESTÄT KÖNIG GEORG VON HANNOVER	10
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER GROSSHERZOG VON SACHSEN-WEIMAR-EISENACH	2
IHRE KÖNIGLICHE HOHEIT DIE FRAU GROSSHERZOGIN VON SACHSEN-WEIMAR-EISENACH	4
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER GROSSHERZOG VON MECKLENBURG-SCHWERIN	3
SEINE HOHEIT DER REGIERENDE HERZOG VON SACHSEN-KOBURG-GOTHA	3
SEINE HOHEIT DER REGIERENDE HERZOG VON SACHSEN-MEININGEN	1
SEINE KÖN. HOHEIT DER PRINZ-GEMAHL ALBERT VON ENGLAND, PRINZ VON SACHSEN-KOBURG-GOTHA †	1
IHRE KÖNIGLICHE HOHEIT DIE PRINZESSIN AMALIE VON SACHSEN †	1
IHRE KAISERLICHE UND KÖNIGLICHE HOHEIT DIE FRAU PRINZESSIN VICTORIA, KRONPRINZESSIN DES DEUTSCHEN REICHES UND VON PREUSSEN	1
IHRE KÖNIGLICHE HOHEIT DIE FRAU LANDGRÄFIN FRIEDRICH VON HESSEN, GEBORENE PRINZESSIN ANNA VON PREUSSEN	1

SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER PRINZ ALBRECHT VON PREUSSEN	Expl.
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER HERZOG MAXIMILIAN IN BAYERN	1
SEINE HOHEIT DER HERZOG BERNHARD VON SACHSEN-MEININGEN	1
SEINE DURCHLAUCHT HEINRICH IV PRINZ REUSS-KÖSTRITZ	1
SEINE DURCHLAUCHT DER FÜRST KARL EGON ZU FÜRSTENBERG	1

Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten	20

DEUTSCHES REICH & OESTERREICH.

<i>Aachen.</i>			
Herr Breunung, Ferd., Musikdirector	1	Herr Grell, E., Prof. und königl. Musikdirector	1
Herr Brüggemann, Hofrath	1	Herr Hirschberg, Ludwig	1
Herr Hasenclever, Georg, Landrath	1	Herr Joachim, J., Professor	1
		Herr Liepmannssohn, Leo, Buchhandlung	1
		Herr Lührs, C., Tonkünstler	1
		Herr Marquard	1
<i>Altbrunn bei Brünn.</i>			
Herr Křížkowsky, P., Augustiner-Stifts-Priester und Regens-Chor zu St. Thomas	1	Frau Gräfin von Pourtales	1
		Herr Radecke, R., königl. Musikdirector	1
		Herr Reissmann, A., Tonkünstler	1
		Herr Rudorf, E., Professor	1
<i>Altdorf bei Nürnberg.</i>			
Das königl. bayer. Schullehrer-Seminar	1	Herr Dr. Rust, Wilh., königl. Musikdirector	1
		Herr Schede, Geh. Ober-Regierungsrath	1
		Frau Dr. Schumann, Clara	1
		Herr Baron Senft v. Pilsach	1
<i>Altenburg.</i>			
Herr Dr. Stade, W., Herzogl. Hofkapellmeister	1	Herr Dr. Spitta, Philipp, Professor	1
		Herr Stern, J., Prof. und königl. Musikdirector	1
<i>Arnstadt.</i>			
Herr Stade, H. B., Cantor, Organist u. Musikdirector	1	Herr Stockhausen, Julius, Musikdirector	1
		Herr Taubert, W., königl. Ober-Kapellmeister	1
		Herr Vierling, G., Musikdirector	1
		Herr Wendel, C., Gesanglehrer	1
		Herr Wichmann	1
<i>Augsburg.</i>			
Der protestantische Kirchenchor	1		
<i>Barmen.</i>			
Der städtische Singverein	1	Herr Kanzler, Musikdirector	1
Herr Ibach Sohn, Rud.	1		
<i>Bergedorf bei Hamburg.</i>			
Herr Dr. Chrysander, Fr.	1		
<i>Berlin.</i>			
Der Domchor	1		
Die königliche akademische Hochschule für Musik	1		
Die königliche Bibliothek	1		
Die Redaction der neuen Berliner Musikzeitung	1		
Die Redaction der Berliner Musikzeitung: Echo	1		
Die Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung	1		
Herren Asher & Co.	1		
Herr Bargiel, Woldem., Professor	1		
Herr Bellermann, H., Professor	1		
Herren Bote & Bock, Musikalienhandlung	1		
Herr Deppe, Ludwig, Musikdirector	1		
Herr Ehlert, Louis	1		
Herr Dr. Franck, Eduard, Musikdirector	1		
Herr Grasnick, Particulier	1		
		Herrn H. Litolf's Verlag	1
		<i>Bernburg.</i>	
		<i>Bonn.</i>	
		Herr Prof. Dr. Heimsöth	1
		Herr Kyllmann, G.	1
		<i>Braunschweig.</i>	
		<i>Bremen.</i>	
		Der Künstler-Verein	1
		Die Singakademie	1
		Herr Runge, Otto	1
		<i>Breslau.</i>	
		Das königl. katholische Gymnasium	1
		Das königl. Institut für Kirchenmusik	1
		Die Singakademie	1
		Herr Bohn, Emil, Organist	1
		Die Leuckart'sche Sort. Buch- u. Musikhandlung	1
		Herr Maske, Georg, Buchhändler	1
		Herr Scholz, Bernhard, Kapellmeister	1

	Expl.		Expl.
<i>Carlsruhe.</i>			
Der Cäcilienverein	1	Herr Henkel, H., Tonkünstler	1
Die grossherzogliche Hof-Kirchenmusik	1	Herr Müller, C., Musikdirector	1
Herr Dreher, C., Lyceallehrer	1	Herr Oppel, Wigand, Organist	1
Herr Hauser, Joseph, Kammersänger	1	Herr Reichard, G.	1
Herr Dr. Schell, W., Professor am Polytechnikum	1	Herr Dr. Schlemmer	1
		Herren Schott & Comp. Nachfolger, Musikalienhandlung	1
<i>Coblenz.</i>			
Herr von Beyer, General	1	Herr Dr. Spiess, G. A.	1
Herr Dr. Hasenclever	1		
<i>Cöln.</i>			
Der städtische Gesangverein	1	Herr Dimmler, Hermann, Pianist	1
Das Oberbürgermeister-Amt	1	Herren Kaiser & Schiedmayer, Musikalienhandlung	1
Die rheinische Musikschule	1	Herr Schweitzer, Joh., Domkapellmeister	1
Herr Behr, H., Theater-Director	1		
Herr Dr. Hiller, F., städtischer Kapellmeister	1	<i>Gersfeld bei Fulda.</i>	
Herr Hompesch, N. J., Professor	1	Herr Graf Froberg-Montjoie	1
Herr von Königslöw, Otto, Concertmeister	1		
<i>Cöthen.</i>			
Herr Berendt, Albr., cand. theol.	1	<i>Görlitz.</i>	
		Herr von Keszycki, königl. Preuss. Kammerherr	1
<i>Darmstadt.</i>			
Die grossherzogliche Hofmusik	1	<i>Göttingen.</i>	
		Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
		Herr Prof. Dr. Baum, Geh. Obermedizinalrath	1
<i>Dessau.</i>			
Die herzogliche Hofkapelle	1	<i>Graz.</i>	
		Herr Warteresiewicz, Severin	1
<i>Detmold.</i>			
Die fürstliche Hofkapelle	1	<i>Grimma.</i>	
		Herr Steglich, E., Musikdirector	1
<i>Dresden.</i>			
Die königliche öffentliche Bibliothek	1	<i>Halberstadt.</i>	
Der Tonkünstlerverein	1	Frau Krüger, Geheimrätthin	1
Die Dreyssig'sche Singakademie	1	<i>Halle.</i>	
Fräulein Adelheid Einert	1	Die Singakademie	1
Herr Hoffarth, L., Musikalienhandlung	1	Herr Fahrenberger, Schloss- und Dom-Organist	1
Herr Dr. Keuthe	1	Herr Dr. Franz, R., Musikdirector	1
Herr Leonhardt, J. E., Professor am Conservatorium	1	Herr Karmrodt, H., Musikalienhandlung	1
Herr Meinardus, L., Musikdirector	1	Herr Voretzsch, F., Musikdirector	1
Herr Dr. Rietz, J., General-Musikdirector	1		
Herr Schurig, Volkmar, Kantor an der Annenkirche	1	<i>Hamburg.</i>	
Herr Zillmann, Theodor, Tonkünstler	1	Die Singakademie	1
		Herr Armbrust, Organist	1
<i>Duisburg.</i>			
Herr Curtius, Fr.	1	Herr von Bernuth, J., Director der Singakademie	1
		Herr von Dommer, A., Musikgelehrter	1
		Herr Eiermann, C. G.	1
		Herr Grädener, C. G. P.	1
		Herr Lallemant, Avé Th., Tonkünstler	1
		Herren Mauke Söhne, Buchhandlung	1
		Herr Otten, G. D., Musikdirector	1
<i>Düsseldorf.</i>			
Der Gesang-Musikverein	1	<i>Hannover.</i>	
Herr Tausch, Julius, Musikdirector	1	Das Lyceum	1
		Herr Fischer, C. L., Hofkapellmeister	1
		Herr Kestner, Hermann, Particulier	1
<i>Elberfeld.</i>			
Der Gesangverein	1	<i>Heidelberg.</i>	
Frau Conrad Dunklenberg	1	Herr Dr. Sattler, G.	1
Frau Louis Simons	1		
<i>Erlangen.</i>			
Die königliche Universitäts-Bibliothek	1	<i>Hildburghausen.</i>	
		Herr Anding, M., Herzogl. Musikdirector	1
<i>Frankfurt a/M.</i>			
Der Cäcilien-Verein	1	<i>Hildesheim.</i>	
		Herr Nick, W., Musikdirector	1
		<i>Homburg.</i>	
		Das königl. preussische Seminar	1

	Expl.		Expl.
<i>Jena.</i>		<i>Mannheim.</i>	
Herr Dr. Hartenstein, Professor	1	Herr Heckel, K. F., Musikalienhandlung	1
Herr Dr. Naumann, E., Universitäts-Musikdirector	1	<i>Marburg.</i>	
<i>Kaiserslautern.</i>		Herr Prof. Dr. Wagener	1
Herr Maczewski, A., Musikdirector	1	Herr Wolff, Leonhard, Akadem. Musikdirector	1
<i>Kiel.</i>		<i>Pr. Minden.</i>	
Der Gesangverein	1	Herr Drobisch, Musikdirector	1
<i>Königsberg i/Pr.</i>		<i>Mühlhausen im Elsass.</i>	
Die königliche Bibliothek	1	Herr Heyberger, Musikdirector	1
Die musikalische Akademie	1	<i>München.</i>	
Herr Hahn, A., Musikdirector	1	Das Conservatorium der Musik	1
Herr Klingner, C., Tribunalsrath	1	Die königliche Hof-Musik-Intendanz	1
Herr Müller, E., Musikalienhandlung	1	Die königliche Hof- und Staatsbibliothek	1
<i>Kremsmünster.</i>		Herr Grenzebach, E., Musikdirector	1
Herr Kerschbaum, P. Maximilian, Capitular und Musikdirector	1	Herr Lachner, Fr., königl. General-Musikdirector	1
<i>Leipzig.</i>		Herr Levi, H., Hofkapellmeister	1
Der Bach-Verein	1	Herr Freiherr von Lilienkron	1
Die Concert-Direction	1	Herr Prof. Maier, J., Custos der musikal. Abtheilung der königl. Bibliothek	1
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Freiherr von Perfall, C.	1
Die Stadt-Bibliothek	1	Herr Professor Planck	1
Herr Becker, C. F.	1	Herr Prof. Dr. Riehl, W. H.	1
Herren Breitkopf und Härtel, Musikalienhandlung	1	Herr v. Sahr, H., Tonkünstler	1
Herr Brockhaus' Sortiment	1	Herr Freiherr von Tucher, q. Ober-Appellrath	1
Frau Prof. Czermak	1	Herr Wanner, Chr., Prof. am k. Conserv. d. Musik	1
Herr Dr. Engelmann, Wilh., Buchhändler	1	Herr Wöllner, Fr., Kapellmeister	1
Frau Prof. Dr. Frege, Livia	1	Herr von Zwehl, Regierungs-Präsident	1
Herr Grabau, A., Tonkünstler	1	<i>Münster.</i>	
Herr von Herzogenberg, Heinrich	1	Herr Barth, Richard, Concertmeister	1
Herr von Holstein, Franz	1	Herr Grimm, Julius O., Musikdirector	1
Herr Klemm, C. A., Musikalienhändler	1	<i>Naumburg.</i>	
Herr Dr. Klengel, J.	1	Frau Krug, Geheimrätin	1
Herr Köhler, K. F., Buchhandlung	1	<i>Neuburg a. d. Donau.</i>	
Herr von Kolatschewsky	1	Das königliche bayer. Seminar	1
Herr Dr. Lampe senior, C., Kaufmann	1	Herr Unterbirker, Schullehrer	1
Herr Naumann, Justus, Buchhandlung	1	<i>Neuwied.</i>	
Herr Dr. Papperitz, Lehrer am Conservatorium der Musik	1	Herr Steinhausen, F. C. W., Musikdirector	1
Herr Dr. Petschke, Advocat	1	<i>Niesky.</i>	
Herr Prof. Richter, E. F., Cantor u. Musikdirector	1	Herr Geller, A. F., Inspector	1
Herr Riedel, C., Professor und Musikdirector	1	<i>Nossen.</i>	
Herr Schuberth, Julius, Musikalienhandlung	1	Das königl. sächs. Seminar	1
Frau Dr. Seeburg	1	<i>Offenbach a/M</i>	
Herr Dr. Voigt, Woldem.	1	Herr Friese, E., Concertmeister	1
<i>Liegnitz.</i>		Herr Philips, Eugen	1
Herr Fritze, W.	1	<i>Oldenburg.</i>	
<i>Linz.</i>		Herr Dietrich, A., Hofkapellmeister	1
Der Musikverein	1	<i>Pest.</i>	
<i>Luxemburg.</i>		Herr Abbé Dr. Liszt, Franz	1
Herr von Scherff, Advokat	1	<i>Plauen im Voigtl.</i>	
<i>Ludwigshafen.</i>		Das königl. sächs. Seminar	1
Herr Jäger, A., Königl. Reg.-Rath und Director der pfälzischen Eisenbahn	1	<i>Posen.</i>	
<i>Lüneburg.</i>		Herr Gräbe, A., Appellations-Gerichtsrath	1
Herr Uellner, C., Organist	1	<i>Rheineck (Schloss).</i>	
<i>Magdeburg.</i>		Herr von Bethmann-Hollweg, Geh. Ober-Reg.-Rath	1
Herr Heinrichshofen, Musikalienhandlung	1		
Herr Rebling, G., Organist und Musikdirector	1		
<i>Mainz.</i>			
Die Liedertafel	1		

	Expl.		Expl.
<i>Rostock.</i>		<i>Tübingen.</i>	
Herr Zerck, Organist	1	Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
		Herr Scherzer, O., Universitäts-Musikdirector	1
<i>Rüdesheim.</i>		<i>Weimar.</i>	
Herr von Beckerath, Rud.	1	Herr Baron Walter von Goethe, Grossh. Kammerherr	1
<i>Salzburg.</i>		<i>Wernigerode.</i>	
Herr Esser, H., Hofkapellmeister †	1	Herr Trautermann, G., Musikdirector	1
<i>Schleswig.</i>		<i>Wien.</i>	
Herr Stange, H., Organist	1	Die Singakademie	1
<i>Schwerin.</i>		Herr Brahms, J., Tonkünstler	1
Herr Dr. Mettenheimer, Medizinalrath und Gross- herzogl. Leibarzt	1	Herr van Bruyck, C., Tonkünstler	1
Herr Trutschel, Anton, Musikalienhandlung	1	Herren Buchholz & Diebel, Buchhandlung	1
<i>Sondershausen.</i>		Herr Dr. Gehring, Franz	1
Die fürstliche Hofkapelle	1	Herr Jüllig, Franz	1
<i>Spandau.</i>		Herr Kiss, Akos, Privatier	1
Herr Schulz, Franz, Organist	1	Herr Graf Laurencin	1
<i>Stettin.</i>		Herr Nottebohm, Gustav, Tonkünstler	1
Herr Prof. Dr. Calo, F. F.	1	Herr Prof. Schenner, Wilhelm	1
Herr Dohrn, C. A.	1	Herr Schmidt, R.	1
Herr Flügel, G., königl. Musikdir. u. Schlossorganist	1	Herr Schreiber, Friedr., Musikalienhandlung	1
Herr Mayer, W., Apotheker	1	Frau Baronin Sina, Marie	1
<i>Strassburg im Elsass.</i>		Herr Freiherr von Vesque-Püttlingen, J., k. k. Hof- und Ministerialrath	1
Herr Stockhausen, Franz, Director am Conserv. der Musik	1	Herr Dr. Zeller, K.	1
<i>Stuttgart.</i>		<i>Wiesbaden.</i>	
Die königl. Hand-Bibliothek	1	Der Cäcilienverein	1
Der Verein für klassische Kirchenmusik	1	Herr Bogler, C., Collaborator	1
Herr Abert, J. J., Hofkapellmeister	1	Fräulein Zina v. Mansuroff	1
Herr Pruckner, Dionys, Hofpianist	1	Herr Marpur, F., Hofkapellmeister a. D.	1
Herr Zumsteeg, G. A., Musikalienhandlung	1	<i>Zehdenick.</i>	
<i>Tarna Eörs.</i>		Herr Saran, A., Superintendent	1
Herr Baron von Orzy, F.	1	<i>Zittau.</i>	
		Der Gymnasial-Chor	1
		<i>Zwickau.</i>	
		Der Musikverein	1

A U S L A N D.

BELGIEN.		Expl.	London.		Expl.
<i>Brügge.</i>			Das britische Museum		1
Herr Hoffmann, Musikalienhandlung		1	Die Sacred Harmonic Society		1
<i>Brüssel.</i>			Herr Barrow, S.		1
Die königliche Bibliothek		1	Herr Barry, C. A.		1
Das Conservatorium der Musik		1	Herr Benedict, Julius		1
Herr Gevaert, F. A.		1	Herr Dr. Bennett, W. St., Vors. d. Bachges. in London		1
Herr Guilmant		1	Herr Best, W. T.		1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort		1	Herr Cooper, G.		1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler		1	Herr Dannreuther, Ed.		1
Fräulein Reitz, Pauline		1	Herren Dulau & Co., Buchhandlung		1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung		1	Herr Ellissen, G.		1
<i>Gent.</i>			Herr Fowler, W. W.		1
Das Conservatorium der Musik		1	Herr Goldschmidt, Otto		1
<i>Mons.</i>			Herr Grove, George		1
Die Akademie der Musik		1	Frau Hamilton, Nisbet		1
DÄNEMARK.			Herr Hopkins, E. G.		1
<i>Copenhagen.</i>			Herr Hullah, J.		1
Die grosse königliche Bibliothek		1	Herr Jervis, Vincent		1
Der Musikverein		1	Herr Jones, George David		1
Herr Barneckow		1	Herr May, E. Collett		1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector		1	Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung		1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor		1	Herr Oakeley, H. S.		1
Herr Heise, P., Organist		1	Herr Pauer, Ernst		1
Herr Graf Lerche, C. A.		2	Herr Prout, Ebenezer		1
Herr Winding, August, Tonkünstler		1	Herr Quaritch, B.		1
ENGLAND.			Frau Stirling, E.		1
(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren <i>Novello, Ewer & Co., 1 Berners-Street, W. London.</i>)			Herr Dr. Suckermann		1
<i>Bristol.</i>			Herr Werner, L.		1
Herr Ames, G. A.		1	Herr Westbrook, W. J.		1
<i>Cambridge.</i>			<i>Manchester.</i>		
Die Universitäts-Bibliothek		1	Herr Foulkes, W.		1
Herr Lunn, J. R.		1	Herr Hallé, C.		1
Herr Power, Joseph		1	Herr Hecht, Eduard		1
Herr Stanford, C. Villiers		1	<i>Oxford.</i>		
<i>Chichester.</i>			Herr Dr. Hayne, L. G.		1
Herr Goddard, E.		1	Herr Prof. Ouseley, Gore		1
<i>Dover.</i>			<i>Slough.</i>		
Herr Herbert, George		1	Herr Ouseley, F., Baronet		1
<i>Edinburgh.</i>			<i>Uppingham.</i>		
Herr Dickson, Archibald		1	Herr David, Paul		1
Die Universitäts-Bibliothek		1	<i>York.</i>		
<i>Ely Cathedral.</i>			Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim.		1
Herr Dr. Chipp		1	<i>Whittingham</i>		
<i>Eton.</i>			Herr Balfour, A. T.		1
Herr Browning		1	FRANKREICH.		
<i>Exeter.</i>			(Subscriptionen für Frankreich werden stets angenommen bei Herrn <i>J. Moko, 25 rue du Faubourg St. Honoré, Paris.</i>)		
Herr Angel, Alfred		1	<i>Carcassonne.</i>		
Herr Hake, E.		1	Herr Charles de Rolland du Roquan		1
<i>Henley.</i>			<i>Havre.</i>		
Herr Thorne, E. H.		1	Herr Oechsner, A.		1
<i>Leeds.</i>			<i>Lyon.</i>		
Herr Atkinson, J. W.		1	Herr Rivet, Theodor		1
Herr Dr. Spark, W.		1	<i>Montpellier.</i>		
<i>Leicester.</i>			Herr Laurens, Secretair der medicinischen Facultät		1
Herr Löhr, George S. L.		1	<i>Nantes.</i>		
<i>Liverpool.</i>			Herr Crahay, L.		1
Herr Audsley, G. A.		1			

<i>Paris.</i>	Expl.		RUSSLAND.	Expl.
Die National-Bibliothek	1			
Das Conservatorium der Musik	1		<i>Helsingfors.</i>	
Der Prinz von Villafranca	1	Herr Faltin, R., Univ.-Musikdir.		1
Herr Professor Alkan	1		<i>Mitau.</i>	
Herr Baudouin, Tonkünstler	1		Herr Postel, Organist	1
Herr Behrens, Ad.	1			
Herr von Beriot, Sohn	1		<i>Moskau.</i>	
Frau Gräfin Branicka	2		Herr Jürgenson, P. J., Musikalienhandlung	1
Herr Busine, Professor	1			
Herr de Courcel	1		<i>St. Petersburg.</i>	
Herr Damcke, B.	1		Die russische Musikgesellschaft	1
Herren Durand, Schönewerck & Comp., Musikalienhandlung.	1		Herr Albrecht, Robert	1
Herr Franck A., Buchhandlung	1		Herr Becker, Carl, Staatsrath	1
Herr von Froberville, E.	1		Herr Bernard, M., Musikalienhandlung	1
Herr Gouvy, Th.	1		Herr Büttner, A., Musikalienhandlung	1
Herren Haar & Steinert, Buchhandlung	1			
Herr Kleinfelder	1		<i>Riga.</i>	
Herr Lamoureux, Charles	1		Die Stadtbibliothek	1
Madame de Lavergne	1		Herr Bergner, W., Organist	1
Herr Lenepveu	1		Herr Deubner, J., Buchhandlung	1
Fräulein Lewkowitz	1		Herr Pacht, Pastor	1
Herr Liepmannssohn, L., Buchhandlung	1		Herr von Rudnicki	1
Herr Maho, J., Musikalienhandlung	1			
Madame Marjolin-Scheffer	1		<i>Warschau.</i>	
Herr Pfeiffer, Georges J.	1		Herr Freyer, A., Organist	1
Herren Pleyel, Wolff & Co.	1			
Madame de Ridder	1		SCHWEDEN	
Herr Rodrique, E., Bankier	1		<i>Lund.</i>	
Herr Sainbris	1		Die musikalische Kapelle	1
Herr Saint Saëns, Camille, Tonkünstler	1			
Frau Szarvady, Wilhelmine	1		<i>Norköping.</i>	
Herr Tellefsen, T. D. A.	1		Herr Anjou, N. J., Just. u. Rathsherr	1
Frau Viardot-Garcia, Pauline	1			
Herr Wolff, A., Tonkünstler	1		<i>Stockholm.</i>	
<i>Pau.</i>			Die königliche Musik-Academie	1
Madame de St. Cricq Dartigaux	1		Herr Hüg, Jacob	1
			Herr Hallström, Ivar	1
ITALIEN.			Herr Lindblad, A. F.	1
<i>Mailand.</i>			Herr Rubenson, F. A.	1
Herr Hoeppli, U., Buchhandlung	1			
			<i>Upsala.</i>	
<i>Neapel.</i>			Die königliche akademische Kapelle	1
Herr Florimo, Fr., Bibliothekar	1			
			SCHWEIZ.	
NIEDERLANDE.			<i>Basel.</i>	
<i>H Haag.</i>			Der Gesangverein	1
Herr Nicolai, W. F. G., Musikdirector	1		Herr Bagge, Selmar, Director der Allgemeinen Musikschule	1
			Herr Löw, Rudolph, Tonkünstler	1
<i>Rotterdam.</i>			Herr Riggerbach Stehlin	1
Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst	1		Herr Thurneysen, E.	1
Herr de Jonge van Ellemeet	1		Herr Volkland, A., Kapellmeister	1
Herr v. Lange, S., Organist der wallonischen Kirche	1		Herr Walther, A., Musikdirector	1
Herr Serruys, Alex., Gen.-Consul.	1			
NORWEGEN.				
<i>Christiania.</i>				
Herr Lindemann, L. M., Organist	1			
Herr Stang, W. B., Dr. phil.	1			

	<i>Bern.</i>	Expl.		<i>Hartford.</i>	Expl.
Die Eidgenössische Musikgesellschaft		1	Herr Lyman, Christopher C., Deakon		1
	<i>Schaffhausen.</i>			<i>Montréal (Canada).</i>	
Herr Imhof, Pfarrer		1	Herr Warren, S. P.		1
	<i>Winterthur.</i>			<i>Ogdensburg.</i>	
Herr Rieter-Biedermann, J., Musikalienhandlung		1	Herr Dumouchel, Edouard A.		1
	<i>Zürich.</i>			<i>New-York.</i>	
Herr Kirchner, Th., Organist		1	Herren Jordens & Martens, Musikalienhandlung		1
Frau Schnyder von Wartensee		1	Herr Schirmer, G. Musikalienhandlung		1
	VEREINIGTE STAATEN.		Herr Dr. Ritter, Fr. L.		1
	<i>Boston.</i>		Herr Thomas, Theodor		1
Harvard, Musical Association		1		<i>Oberlin.</i>	
Herr Dresel, O.		1	Herr Cady, Calvin B.		1
Herr Leonhard, Hugo		1			

Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten.

Zehnter Band.

N^o 91—100.

- | | |
|--|---|
| 91. Gelobet seist du, Jesu Christ. | 98. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Erste Composition. B dur. |
| 92. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. | 99. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Zweite Composition. G dur. |
| 93. Wer nur den lieben Gott läßt walten. | 100. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Dritte Composition. G dur. |
| 94. Was frag' ich nach der Welt. | Anhang. |
| 95. Christus, der ist mein Leben. | |
| 96. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. | |
| 97. In allen meinen Thaten. | |

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

Top. Seb. Bach's

Airchencantata.

Lehrer Dank

1711-100

1. Die Welt ist ein Theater
2. Die Welt ist ein Theater
3. Die Welt ist ein Theater
4. Die Welt ist ein Theater
5. Die Welt ist ein Theater
6. Die Welt ist ein Theater
7. Die Welt ist ein Theater

1. Die Welt ist ein Theater
2. Die Welt ist ein Theater
3. Die Welt ist ein Theater
4. Die Welt ist ein Theater
5. Die Welt ist ein Theater
6. Die Welt ist ein Theater
7. Die Welt ist ein Theater

Verantwortlich für den Druck: ...

1711

VORWORT.

Allgemeines.

Die Autographe der vorliegenden Cantaten geben Veranlassung, mehrere Dinge von allgemeinerem Interesse vorweg zu besprechen. Sie betreffen folgende Punkte:

- A. Die Orgelbegleitung,
- B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten,
- C. Verzierungen,
- D. Schreibgebräuche.

A. Die Orgelbegleitung.

Es kann hier selbstverständlich nicht der Ort sein, auf wenigen Seiten ein Thema behandeln zu wollen, über das unsere Vorfahren, — die in praktischer Ausführung bezifferter Bässe lebten und webten, — umfangreiche, ausführliche Bücher zu verfassen für nöthig fanden. Wer sich über die Kunst des Accompagnements der alten Schule näher unterrichten will, muss sich die Mühe geben, Mattheson, Heinichen, C. Ph. E. Bach und andere damalige musikalische Schriftsteller zu studiren. Nur Das dürfte hier zu besprechen sein, wozu die Vorlagen Veranlassung geben; und so besteht denn meine Aufgabe für dies Mal darin: irrigen Ansichten und Auffassungen vorzubeugen, welche die kritiklose Mittheilung gewisser autographischer Vor- und Beischriften, denen wir hier zum ersten Male begegnen, hervorrufen könnten.

Nachdem mir, als Herausgeber Bach'scher Werke, wohl mehr, als irgend Jemandem in gegenwärtiger Zeit, bezifferte Clavier- und Orgelstimmen unseres Meisters in einer Weise durch die Hände gegangen sind, die die genaueste Prüfung jeder einzelnen Note und Ziffer erforderten, dürfte die Mittheilung meiner darüber gesammelten Kenntnisse und Erfahrungen sich auf Berechtigung wie Schuldigkeit zugleich begründen. Bezügliche Mittheilungen und Bemerkungen in den Vorworten der Jahrgänge V¹ Seite 16, IX Seite 15—17, XI² Seite 6, XVII Seite 15, XXI² Seite 6 und 7 haben überall die vollste Bestätigung gefunden. In aller Kürze kann deshalb das Resultat wiederholt werden: dass jede Kammermusik für zwei und mehrere Instrumente, die auf Vollständigkeit Anspruch machen wollte, eine Begleitung auf dem Flügel erforderte^{*)}, gleichwie bei jeder Kirchenmusik für Gesang und Orchester die Orgel diese durchaus nothwendige Begleitung zu übernehmen hatte.

Ohne den harmonischen Hintergrund, den der alte Flügel in gleicher Ruhe wie die Orgel herzustellen vermochte, wäre die bis zur charaktervollsten Persönlichkeit ausgeprägte Stimmenführung Bach's in den genannten Werken ein Ding ohne Halt, wie etwa die schwebenden pompejanischen

^{*)} Vergleiche Quantz (Breslau 1789 dritte Auflage) Seite 185 §. 16: »den Clavicymbal verstehe ich bei allen Musiken, sie seyn kleine oder grosse, mit dabey«. Siehe auch ebendasselbst Seite 224 §. 6 und 7.

Figuren, und C. v. Winterfeld, der von der Art damaliger Begleitung kein klares Bild gewinnen konnte, hätte Recht, wenn er schreibt: «in vielen Stücken Bach's fehle die klar ausgesprochene Harmonie, und oft geschehe es, dass dieselbe ausserhalb der zusammenwirkenden Stimmen liegend, in deren Nebeneinandergehen mehr geahnt, als vernommen wird, so dass man wohl sagen dürfe, sie ruhe zwischen den Zeilen»^{*)}. Aber wie in der historischen Malerei selbst der einfachste Hintergrund eine unabweisliche Nothwendigkeit ist für Gruppierung der Gestalten, so ist es auch der harmonische Hintergrund, auf dem die polyphonen Stimmen Bach's, handelnden Personen gleich, in grösster Freiheit sich bewegen. Und wie Figuren, aus einem malerischen Hintergrunde herausgehoben, die Gesamtwirkung verlieren, wenn auch Zeichnung, Colorit und Charaktere bleiben, ebenso wird in Bach'schen Kirchenwerken, wenn sie ihres harmonischen Hintergrundes entkleidet werden, die volle Wirkung verloren gehen.

Unter Umständen hat ja Vieles seine Berechtigung. Wer wollte unsere heutigen Clavierauszüge und Arrangements aller Art im Kleinen und Grossen, in dürftiger oder reicherer Wiedergabe verdammen? Selbst Meister wie Beethoven, Weber, Mendelssohn u. A. haben für Verbreitung ihrer grösseren Werke durch Clavierauszüge und Arrangements gesorgt, und wenn Bach in seiner Weise und nach damaligem Gebrauche Ähnliches that, so liegt es auf der Hand, dass er damit ebenso wenig wie jene Meister vollen Ersatz für das Urbild zu bieten beabsichtigte. Ein schlagendes Beispiel dazu bietet der vorliegende Band Seite 87. Nimmermehr wird man von Bach's Arrangement für Orgel, das er mit fünf anderen bei Schübler in Zella herausgab, erwarten dürfen, dass die Orgelwirkung derjenigen gleichkäme, zu der sich hier Violinen, Sopran, Alt, Violoncell, Contrabass und Orgel vereinigen. In gleichem Verhältnisse stehen: Jahrgang IX, die Sonate für Clavier und Viola da gamba in G dur zu der Sonate für zwei Flöten und Cembalo (Seite 175 und 260); Jahrgang XV Seite 40 *Adagio* und *Vivace* der Orgelsonate Nr. 4 zu der Sinfonie in Jahrgang XVIII Seite 221. Es hiesse demnach die Sache auf den Kopf stellen, wollte man aus Arrangements den Beweis von der Überflüssigkeit des Urbildes liefern. Wo Bach beim Arrangement eigener Werke von der in Ziffern geschriebenen Begleitung des Originals absah, lag es in der Natur der Sache. Es war und blieb ein Nothbehelf, der niemals rückwirkende Kraft haben kann.

Was nun die Ausführung dieser in Ziffersprache überlieferten Begleitung betrifft, so handelt es sich für uns um zwei wichtige Fragen:

nach welchem Grundsatz ward sie ausgeführt? und
wer führte sie aus?

Was die erste Frage betrifft, «nach welchem Grundsatz begleitet wurde», so kann dieselbe kurz und bündig dahin beantwortet werden:

mit möglichster Einfachheit bei vollstimmigen Sätzen, dagegen mit zunehmender Freiheit bei abnehmender Stimmenzahl.

Einer eingehenderen Erörterung bedarf dagegen die zweite Frage. Nach Beantwortung der ersten sind es also jedenfalls die Chöre, Choräle und vollstimmigeren Arien, welche die einfachste Begleitung und geringere Kunst des Begleiters beanspruchen. Um so schwieriger, aber auch um so bedeutungsvoller und dankbarer stellt sich dagegen die Aufgabe, je geringer die Zahl der theilnehmenden Stimmen ist.

Von den Überlieferungen, wie ein Kirchencomponist damaliger Zeit bei Aufführung seiner Werke theils als Dirigent, theils als ausübender Künstler thätig war, mögen vor Allem zwei

^{*)} Siehe C. v. Winterfeld's evangelischen Kirchengesang Band III Seite 350, 351, 358, 425 und anderwärts.

Erwähnung finden, die Jedem, den es interessirt, nicht allzu schwer zugänglich sind. Was Professor Gessner zu Göttingen, Bach's ehemaliger College, über dessen kirchlich-künstlerische Thätigkeit schrieb, darf als bekannt vorausgesetzt werden*). Es ist eine begeisterte, aber ziemlich dilettantisch und unklar gehaltene Apostrophe, aus der jedoch die Thatsache unzweifelhaft hervorgeht, dass Bach bei Aufführung seiner Kirchenwerke die Begleitung auf der Orgel sehr oft persönlich ausgeführt hat. Ein anderes Bild entwirft das Titelblatt zu Walther's musikalischem Lexicon vom Jahre 1732, wo der Dirigent neben dem Organisten steht. Beide Überlieferungen ergänzen und berichtigen sich gegenseitig. Mag immerhin der Fall vorgekommen sein, dass Bach, wie Gessner erzählt, nicht allein Orgel gespielt, sondern auch zu gleicher Zeit**) 30—40 andere Musiker in Ordnung zu halten gewusst habe: solche Vorkommnisse gehörten sicher zu den Ausnahmen. Bach war «Musikdirector und Cantor» an der Thomana, nicht Organist. Als solcher fungirte ihm zur Seite zunächst bis 1730 Christian Gräbner, von da ab Johann Gottlieb Görner***), der sich auch gern als Componist geltend machte. Schwerlich hätten sich beide Männer in Ausübung ihres Amtes auf die Dauer beiseit schieben und damit ihren künstlerischen Ruf untergraben lassen. Zudem müsste das mühsame, zeitraubende Anfertigen der bezifferten Orgelstimmen geradezu überflüssig und zwecklos genannt werden, wäre das Bild im Allgemeinen zutreffend, was Gessner entwirft. Sollte Bach seine eigenen Sachen nicht haben transponiren können, dass er zum Begleiten sich einer transponirten Stimme bediente, statt seiner Partitur? Die Sache dürfte anders liegen. In der Regel — (vollständig erhaltene Originalstimmen bestätigen dies) — wurden zwei bezifferte Stimmen angefertigt, die eine im Kammer-, die andere im Chortone. Die Stimme im Kammertone diente dabei sehr verschiedenen Zwecken, und wurde deshalb ganz willkürlich bald *Continuo*, bald *Cembalo*, *Bassono* oder *Violoncello* überschrieben. In St. Nikolai wurde sie dem Organisten vorgelegt, in St. Thomä aber je nach Umständen dem Spieler des Contrabasses, des Violoncell's oder des Fagott's. Bis dahin jedoch diente diese «nicht» transponirte Stimme vor Allem dem Organisten zu den Chor- und Soloproben in dem Schulsaal, wo derselbe unter Leitung des Componisten seine Aufgabe mit dem Sängerpersonal zugleich am Cembalo einzustudiren hatte. Die zweite, transponirte Stimme war dagegen für die Aufführungen in der Thomaskirche bestimmt.

Das war die Regel, das die Ordnung. Allein, welche Regel hätte nicht Ausnahmen? welcher Dienst hätte nicht Unterbrechungen? Möge vorübergehend nur an Krankheitsfälle, Reisen und dergleichen Abhaltungen erinnert sein, die den einen oder den andern der beiden Collegen, den Cantor oder den Organist zu gegenseitiger Vertretung nöthigten, öfters noch war es Mangel an Zeit, welcher einerseits die Fertigstellung der Orgelstimme, andererseits die Einübung derselben hinderte, und freundschaftliches Hand-in-Hand-gehen für Componist wie Organist anempfahl. Und war hierdurch ein *modus vivendi* gefunden, so konnte beim Ausschreiben der Stimmen, — wie es denn auch wirklich geschah, — die Bezifferung der Orgelstimme stets hintenan gestellt werden. Waren hier Lücken geblieben, so griff der Componist ein, für den es selbstverständlich keiner Bezifferung bedurfte; auch mag sich Bach die Ausführung der Begleitung in schwierigen Fällen, namentlich in schwach besetzten Arien, absichtlich vorbehalten haben. Der Umstand, dass in sehr vielen Cantaten, — wie unsere Ausgabe zeigt, — oft nur die stärker besetzten Chöre und Arien beziffert sind, während die schwä-

*) Ursprünglich lateinisch geschrieben als Anmerkung zum Quintilian (1738), giebt sie in deutscher Übersetzung C. v. Winterfeld in seinem evangelischen Kirchengesänge Band III Seite 261. Eine unvollständige Verdeutschung hat Bitter in seinem «Johann Sebastian Bach» Band I Seite 303, während Siebig's Bachbiographie (Breslau, bei Aug. Schall 1801) mit der deutschen Übersetzung zugleich das lateinische Original enthält (Seite 21—22).

**) *dam illud agit.*

***) Siehe Winterfeld's evangelischen Kirchengesänge III Seite 261, desgleichen Walther's musikalisches Lexicon vom Jahre 1732 Seite 286, wo Johann Valentin Görner ein Bruder des Organisten zu St. Thomä in Leipzig genannt wird; endlich auch Bitter Band I Seite 172, der aber Gräbert nicht Gräbner liest.

cher instrumentirten, häufig nur zweistimmigen Sätze, leer ausgehen, beleuchtet jenes collegiale Verhältniss des Weiteren, so dass nun als Gesamtergebniss des Gesagten die Beantwortung der oben gestellten zweiten Frage:

wer die Begleitung ausführte?

sich von selbst ergibt. Componist und Organist (öfters wohl auch die Söhne und Schüler Bach's) theilten sich wechselseitig daran. Letztere begleiteten die bezifferten Theile, Bach dagegen Alles, was unbeziffert und besonders schwierig war.

Wenn nun Adlung in seiner musikalischen Gelahrtheit (Seite 511, Anmerkung *h*) sagt: «es sei gut, wenn der Musikdirektor und Organist bisweilen mit einander unter der Musik sprechen können, zumal, wenn im Nothfall ein Anderer spielen muss», so ist damit, — wie auch das erwähnte Walther'sche Kupfer zeigt, — der Ort genau angegeben, von wo aus Bach dirigierte. Er hatte in der Thomana seinen Platz im Rücken des Organisten, zwischen der Orgel und dem sehr ansehnlichen Rückpositiv, das Erker-ähnlich über die Brüstung des Chores in die Kirche hineinragte, und nach der inneren Seite zu in ovaler Linie abzugrenzen pflegte. Hier mag Bach nach einem Gebrauche, der sich bis heutigen Tages erhalten hat, gleich wie in der Nikolai- und Pauliner-Kirche*) längere Zeit vom Flügel aus dirigirt haben**). Allein trotz der Grösse des Orgelchores in der St. Thomaskirche und der Schmalheit des alten Cembali musste dasselbe, — das Rückpositiv in Rechnung gezogen, — dennoch den Raum unnöthiger Weise beschränken, da es ja nur wenige Umstände und Kosten verursachen konnte, das stark disponirte Rückpositiv durch eine besondere Claviatur am Schranke desselben für den Dirigenten spielbar zu machen. Letzteres zählte schon 1670 zwölf Stimmen, darunter ein lieblich Gedackt 8 Fuss, ein für zarte Begleitungen trefflich geeignetes Register. Durch eine im Jahre 1720 stattgehabte Reparatur scheint das Werk noch verstärkt worden zu sein, denn wir finden in der transponirten Orgelstimme zum ersten Chore der Matthäuspassion die autographe Beischrift: *Rückpositiv, Sesquialtera*, ein Register, das 1670 noch fehlte***). Es muss betont werden, dass in den beiden Orgelstimmen zur Matthäuspassion: «Rückpositiv» für den ersten Chor und «Organo» für den zweiten Chor in Gegensatz stehen, woraus folgt, dass Bach jene nach Belieben zu bewerkstelligende Nutzbarmachung des Rückpositives für einen zweiten Spieler hatte anbringen lassen. Die Zeit, wann dies geschehen, verlege ich in die Jahre 1730 oder 1731, denn die erste Bearbeitung der Matthäuspassion (nach welcher dieses Meisterwerk evangelischer Kunst 1729 aufgeführt ward) enthält nach Kirnberger's Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin durchgehend nur «eine» Orgel- und Continuo-Stimme. Dagegen bemerken wir unter den Originalstimmen zur Rathswahl-Cantate «*Wir danken dir Gott*» vom Jahre 1731 (Jahrgang V¹ Nr. 29), die getheilte Orgel; nämlich eine Stimme für den obligaten Theil, eine zweite für die Begleitung. Fast scheint es, als habe die ebenso brillante, als mit sich fortreissende Einleitungs-Sinfonie dieser Cantate den Nebenzweck zu verfolgen gehabt, die Väter der Stadt von der Zweckmässigkeit der Neuerung zu überzeugen. Und in der That! nach aller Vorstellung muss die Wirkung eine mächtige, überzeugende gewesen sein, namentlich später, als Bach seine Matthäuspassion in der zweiten Bearbeitung, wie wir sie kennen, vorführte.

*) Siehe Bitter's Bachbiographie Band I, Seite 282 und 429, die Berichte alter, authentischer Urkunden.

***) Friedrich Schneider, der rühmlichst bekannte Componist des Weltgerichtes, dirigierte nie anders; desgleichen Professor Julius Schneider zu Berlin, wenn er in der Garnisonkirche daselbst Oratorien leitete. Auch die Berliner Singakademie ist diesem alten Gebrauche bis heutigen Tages treu geblieben. Hasse, Graun u. A. hatten deshalb «in der Oper» zwei Flügel; den einen für die Direction, den zweiten für das Accompagnement. Siehe Quantz (dritte Auflage) Seite 183; ferner den Grundriss und die Einrichtung des Dresdener Orchesters unter Hasse vom Jahre 1754 im *Dictionnaire de Musique* von Rousseau (Planche G, Fig. 1 der Notenbeilagen). Hoffentlich wird nichts im Wege stehen, um im nächsten Bande der Kammermusik für Gesang eine Copie dieser wichtigen Zeichnung mitzutheilen.

***). Siehe den berichtigen Nachtrag des Vorwortes zu Jahrgang VI, Seite 28 der ersten Ausgabe; desgleichen Bitter, Band I, Seite 177 und 444.

Das Rückpositiv, das damals allgemein im Gebrauche stand*), war der natürliche Schöpfer der doppelhörigen Motette. Die nur für den Zuhörer bemerkbare Zweitheilung des Chor-Raumes war dazu wie geschaffen, unter einheitlicher Direction und einheitlichem Zusammenwirken eine Doppelwirkung zu erzielen, einestheils durch plastische Gegensätze, anderentheils durch Zusammenfluss der Tonwellen aus zwei scheinbar entgegengesetzten Quellen in einen einzigen, grossen Hauptstrom. Das Grossartige, Monumentale doppelhöriger Motetten, das aus diesen örtlichen Verhältnissen entsprang, musste natürlich mit Entfernung der Rückpositive aus den Kirchen für unsere Gegenwart verloren gehen. Wir hören und bemerken wohl die Vielstimmigkeit, nicht aber klar und entschieden genug die doch so nothwendige Gliederung der Masse.

Die Grösse des Orgelchores der Thomana liess aber auf beiden Flügeln, hinter und neben der Sängerschaar, auch die Aufstellung zweier Orchester zu, deren Betheiligung in der Matthäuspassion um so bedeutungsvoller wurde, als Orgel und Rückpositiv in einer Weise mit ihnen verbunden ward, welche die letzteren im Einleitungs- und Schlusschore des ersten Theiles zum Haupt und Mittelpunkt des Ganzen erhob. Gewissermassen das Sprachrohr oder die Kanzel des Organisten, stellte das Rückpositiv, unterstützt von einem besonders aufgestellten dritten Chore**), den Cantus firmus: «*O Lamm Gottes unschuldig*», und mit ihm das erhabene, erschütternde Bild des am Stamme des Kreuzes erhöhten Heilandes im wahren Sinne des Wortes mitten unter die Gemeinde, während die Chöre der Töchter Zions und der Gläubigen rechts und links sich gruppirten, um ihre von Herzen kommenden und zu Herzen gehenden Fragen, Antworten und Wehklagen aus voller Brust auszutönen. Welch ein Gegensatz zu dem, was uns heutigen Tages von dieser gewaltigen Tonschöpfung

*) Bach fand u. A. Rückpositive in Mühlhausen (siehe Spitta Band I Seite 352 unter 9); desgleichen in Köthen in der Lutherischen und Reformirten Kirche. Die Orgel in der Lutherischen Kirche hatte damals im Pedal 8 Stimmen, im Hauptmanual 10, im Rückpositiv ebenfalls 10, im Ganzen 28 klingende Stimmen mit 4 Bälgen. Der Umfang beider Manuale reichte von C bis c; der des Pedales von C—f. Die Scala fand ich überall vollständig, nur im Pedale fehlte das eingestrichene *dis*. (Siehe Hartmann, Geschichte der evangelisch-lutherischen St. Agnus-Kirche in Köthen. Köthen, in der Aueschen Buchhandlung 1803.) Grösser noch war die Orgel der Reformirten Kirche. Ich berichte nach eigenem Augensehein vom Jahre 1865. «Die Orgel ist sehr alt, das Rückpositiv noch erhalten. In der Kirche ist die Fürstengruft, in der auch Fürst Leopold, Bach's treuer Freund, 1729 beigesetzt wurde. Der Chor ist der einzige in Köthen, der sich zur Aufstellung eines grösseren Sängerchores und Orchesters eignet, namentlich für Doppelchöre. Aus beiden Ursachen wird also hier die Aufführung der Trauermusik für Fürst Leopold stattgefunden haben. Die Orgel hat 2 Manuale, das untere für das Rückpositiv, das obere für das Hauptwerk. Umfang der Manuale von C—c, des Pedales von C—c, mit Auslassung des tiefen Cis.

Stimmen des Hauptwerkes.			Stimmen des Pedales.			Stimmen des Rückpositives.				
Links.		Rechts.	Links.		Rechts.	Links.		Rechts.		
Trompete	8 Fuss.	Manual-Coppel.	2 vernagelte Register.		2 vernagelte Register.	Bordun	16 Fuss.	Prinzipal	4 Fuss.	
Octav	2 "	Mixtur 4 fach.				Gedaekt	8 "	Quintatön	8 "	
Octav	4 "	Quinte 3 Fuss.	Posaune	16 Fuss.	Trompete	8 Fuss.	Gedaekt	4 "	1 Register ohne Angabe.	
Gedaekt	8 "	Gedaekt 4 "	Violon	8 "	Mixtur.		Octave	2 "	Nasat	3 Fuss.
Quintatön	16 "	Gemshorn 8 "			Violon	16 Fuss.	Mixtur.		Flöte	8 "
2 vernagelte Register.		Prinzipal 8 "							Vox humana	8 "
		1 vernagelt.								

In den vernagelten Stimmen ist allmählich die Mehrzahl der Pfeifen in Verlust gerathen. Ursprünglich zählte die Orgel 33 klingende Stimmen. — Seit Erneuerung der Kirche, des Chores und der Orgel, die vor wenigen Jahren stattfand, ist nun freilich Alles anders geworden.

**) Wo Bach diesen dritten Chor, sowie das Echo im Weihnachts-Oratorium aufgestellt habe, darüber fehlt jede schriftliche, wie mündliche Überlieferung. Wer aber einmal daraufhin die Räume der Thomaskirche aufmerksam betrachtet hat, dem kann es nicht entgehen, dass sich hier ein ähnlicher Raum findet, wie in dem Kuppelgewölbe der Frauenkirche zu Dresden, den im Jahre 1843 Richard Wagner bei Aufführung seines Liebesmahles der Apostel so trefflich zu benutzen verstand, und damit, man möchte sagen, überirdische Wirkung erzielte. Ich meine also jene kleine Reihe von Logen, die hoch oben im Hauptschiffe der Thomana da angebracht sind, wo das Kreuzschiff das Gewölbe des ersteren begränzt und durchschneidet. Diese Logen gestatten, da sie nicht allzufern, und doch höher als der Orgelchor liegen, einen freien Einblick in letzteren und auf Alles, was dort vorgeht. Bedenkt man, wie mächtig der vereinigte Klang von Orgel und Rückpositiv dort oben angeschlagen haben muss, so war es wohl ein Leichtes, diesen dritten Chor, der ja nur den Cantus firmus zu verstärken hatte, vom Hauptchore aus zu leiten und im Takt zu halten. So mag die Gesamtwirkung um so mehr eine überwältigende gewesen sein, als sämtliche Zuhörer in den Seitenschiffen, unter dem Kreuzgewölbe und auf dem hohen Chore von diesem dritten Chor nichts sahen, und unerklärliche Klänge von Oben vernahmen, die hernieder tönten wie Stimmen mittrauernder Engel.

in modernen Concertsälen geboten wird! Verschwommene Massen, ein süßliches *mezza voce* und ein nach Klarheit ringender Kern!

Nach all' diesen eingehenden, ausführlichen Erörterungen kann schliesslich das Resultat in aller Kürze zusammengezogen und in Anwendung gebracht werden.

War in älteren Stimmen die fehlende Bezifferung dem Organisten das selbst redende Zeichen: wann und wo er dem Componisten den Platz an der Orgel einzuräumen hatte, so genügte in späteren Jahren (1730—1750), als das Rückpositiv wie eine zweite Orgel zu gebrauchen war, ein einfaches *tacet*, auch wohl ein *«senza l'Organo»*, um Ersterem, dem Organisten, die Stücke zu bezeichnen, die Bach persönlich zu begleiten wünschte. Zugleich hörte damit der allezeit umständliche und unbequeme Wechsel der Plätze auf. Und fand sich später, bei vorkommender Gelegenheit, Zeit und Musse, lückenhafte Bezifferungen zu ergänzen und den Organisten für seine Aufgabe vorzubereiten: so geschah es durch Nachträge und Einlagen, wie man weiter unten bei näherer Besprechung der Cantaten 97 und 100 unter dem Titel *«Besonderes»* nachlesen kann*). Beide Cantaten enthalten für die Orgelstimmen nicht weniger als sechs Nachträge und ebenso viele Striche durch die ursprünglichen *tacet*. Beides — Erscheinung und Widerruf dieser *tacet* — stellt deren Bedeutung auch in den Cantaten 92, 94, 95 und 99, wo sich die Lücken der Bezifferung nicht ausgefüllt finden, in das hellste Licht, und dürfte, vereint mit allen übrigen äusseren wie inneren Gründen, keine andere Auslegung als diese zulassen:

dass jene *tacet* niemals dem Wesen der Sache, der Begleitung, gegolten haben, sondern ausschliesslich der Person, dem Begleiter.

Indem die Anmerkungen zu den angezogenen Cantaten die näheren bibliographischen Berichte bringen werden, hat die Redaction, ihrer Überzeugung gemäss, diese durch Bach selbst von 15 auf 9 verringerte *tacet*, um — wie anfänglich gesagt wurde —

irrigen Ansichten und Auffassungen vorzubeugen, im Notentexte der vorliegenden Ausgabe unterdrückt.

B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten.

Obwohl schon öfters behandelt, — siehe die Vorworte zu Jahrgang I 14, II 14, VII 21, VIII 18, — werden beide Thema, die eigentlich nur ein und denselben Gegenstand entweder in Ziffern, oder in Notenschrift betreffen, so lange neuen Stoff zur Besprechung herbeitragen, so lange noch unbekannte Werke unseres Meisters zu Tage treten. Bach ist darin eben unerschöpflich, und die stete Neuheit ihres Entgegnetretens bereitet dem Redacteur seiner unbekannteten Werke ebenso oft neue Schwierigkeiten. Es gehört das Eintragen der Bezifferungen in die Partituren zu jenen Arbeiten, die Schritt für Schritt zur Vorsicht mahnen, reifliches Hin- und Her-erwägen erfordern, und dadurch ganz ungewöhnliche Zeitopfer beanspruchen. Vieles, was beim ersten Anblick falsch erscheint, ist es bei näherer Prüfung nicht; andererseits ist aber auch die Zahl der wirklichen Schreibfehler keine geringe. Oft haben sich Bezifferung und Partitur einander zu ergänzen. Intervalle und melodische Gänge, die dem einen Theile fehlen, sind dem andern gegeben. Allein, dies sind gewöhnliche Dinge. Anders verhält es sich, wenn Bach seinen unendlichen Reichthum durchgehender Töne, durchgehender Harmonieen, Anticipationen, Wechselnoten, Orgelpunkte in allen möglichen Stimmen, und Dissonanz-Auflösungen seltener Art erschliesst, so dass Bezifferung und Notentext in offenem Widerspruch mit einander zu stehen scheinen. Da hat denn der Redacteur oft den dringenden Wunsch, sich rückenfrei zu machen, da Niemandem zugemuthet werden kann, jede Note seiner Ausgabe unbedingt für richtig zu halten. Vor Allem möchte ich deshalb beim Aufschlagen des vorliegenden

*) Seite XXXIII und XXXIX.

Bandes auf eine ganz besonders auffallende Stelle verweisen, die sich in der Cantate 93 — *«Wer nur den lieben Gott lässt walten»* — vorfindet, woran sich dann die Hinweise auf andere interessante Punkte anschliessen sollen. Man findet jene Stelle

Seite 74, Takt 4 in nachstehender Gestalt:

Violine I. 

Bass. 

Die letzten drei Achtel *«e d c»* des Basses halte ich trotz meines über *d* gesetzten tr und trotz des herben Klanges mit der Violine I. für richtig, das heisst, aus den Intentionen Bach's hervorgegangen*). Auch heute würden wir Ähnliches schreiben, z. B.



also einen Triller *e des* zu einem Bassgange *e d c*. Daraus dürfte sich ergeben, wie Bach sein Instrumental-Thema, — das bei der Durchführung scheinbar die grössten Härten im Gefolge hat, — verstanden haben will. Der Trostgesang des Chores: *«Wer nur den lieben Gott lässt walten»* findet Veranlassung und Begründung durch eine in einem Instrumentalsatze sich offenbarende Gemüthsstimmung, die Goethe so treffend in die Worte kleidete: *«hangen und bangen in schwebender Pein»*. Daher dies fortwährende Sich-heben und -senken in Tönen klingender Seufzer, die durch Tonzeichen nicht anders anzudeuten waren, als durch den Wechsel hinaufdrängender und zurücksinkender kleiner Secunden. Nenne man es nun einen langsamen Triller, oder ein in zwei enge Nebentöne ausgeprägtes Tremulando, — gleichviel! — über solche oder ähnliche Tonfiguren herrscht unter Umständen das musikalische Beharrungsgesetz, der Orgelpunkt, dessen Tonwellen, bestimmt oder unbestimmt ausgeprägt, mit der Führung der anderen Stimmen in begränztem Sinne nichts zu schaffen haben. Kann doch sogar die diatonische Tonleiter — um die Sache auf die Spitze zu treiben — diesem Gesetze verfallen. Z. B.



Auf Grund dieses ewigen Gesetzes, das den Gebieten der Harmonie und Stimmenführung unaufhörlich neue Erscheinungen zuführt und ihnen neues Interesse erweckt, wird es keiner weiteren Erläuterung bedürfen, wenn die Nebennote des in Rede stehenden Instrumentalthema's anderweitige, ungewöhnliche Tonverbindungen erzeugt; so z. B.

Seite 73, Takt 6, zwischen Oboe I. und Sopran.

Auch die merkwürdige Stelle der Oboe:

Seite 93, im sechsten zum siebenten Takte:



steht, wie obige Tonleiter, unter dem Beharrungsgesetze, das den mit einem Kreuzchen bezeichneten Noten gebietet, keine Rücksicht auf die Durchgangsharmonie der übrigen Stimmen zu nehmen.

*) Die harmonische Molltonleiter, — hier also *e des e*, — kommt auch bei Bach so oft vor, dass derjenige nicht gegen ihn verstösst, der nach Belieben *des* statt *d* lesen möchte; allein er schafft sich durch die entstehenden reinen Octaven mit Violino I. nur neue Bedenken.

Was Bach in dieser Beziehung wagte, und welch' mächtige Wirkungen er damit zu Stande brachte, davon findet sich eins der glänzendsten Beispiele in der Sinfonie zur 31^{ten} Cantate, «*Der Himmel lacht, die Erde jubiliret*», Jahrgang 7, Seite 13 und 14. Der Durchbruch, den Trompeten und Pauken durch ihr einstimmiges, gewaltiges Beharren beim Cdur Accorde, trotz allem Harmonie-Reichthum der übrigen, gleichsam im tausendstimmigen Jubel dahin brausenden Instrumental-Stimmen sich erzwingen, um sie, mit sich fortreissend, Alle zu einem einzigen grossen Gedanken, — «Sieg! Sieg!» rufend, — im Einklange zu vereinigen, wird für alle Zeit beredtes Zeugniß ablegen für Bach's Genie von Gottes Gnaden. Doch kehren wir zu dem Inhalte des vorliegenden Bandes zurück. Eine Fülle hochinteressanter, origineller Erfindungen auf dem Gebiete der Harmonie in Note und Bezifferung bieten die drei Cantaten über das Lied «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*», namentlich in den Eingangschören. Einige Hinweise darauf findet man unter dem Abschnitt «*Besonderes*» zur Cantate Nr. 98. Für den hier verfolgten Zweck dürften indess, — ausser dem bereits Gesagten, — noch nachstehende drei Fälle vollkommen ausreichen, die in den Cantaten Nr. 96, «*Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*», und Nr. 94, «*Was frag ich nach der Welt*», vorliegen.

Zunächst noch zwei schöne Beispiele, wo bei durchgehender Orgelharmonie sich das Beharrungsgesetz bei den übrigen Instrumenten geltend macht:

a) durch einen einzelnen Ton als Orgelpunkt in der Oberstimme; Seite 175, Takt 1—4.

The musical score for example a) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It features a single, sustained note (G) in the upper voice, which acts as a pedal point. The lower staff is in bass clef and contains a complex harmonic accompaniment with various chords and intervals. The piece concludes with a double bar line.

b) durch einen vollen Accord; Seite 159, Takt 4.

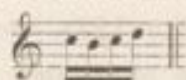
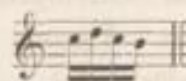
The musical score for example b) consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 9/8 time signature. It features a full chord (G major) in the upper voice, which acts as a pedal point. The lower staff is in bass clef and contains a complex harmonic accompaniment with various chords and intervals. The piece concludes with a double bar line.

Nicht minder verdienen die in der 94^{ten} Cantate vorkommenden beiden Undecimen-Accorde in Violine I. Erwähnung, von denen der letzte seine Auflösung nicht in der Violine, sondern in der Singstimme und Orgel findet; Seite 118, Takt 9—10.

The musical score for example c) consists of three staves. The top staff is labeled 'Violine I.' and is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle staff is labeled 'Tenor.' and is in bass clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is labeled 'Orgel.' and is in bass clef with a 3/4 time signature. The score shows undecime chords in the Violin I and Organ parts, with the final undecime chord resolving in the Tenor and Organ parts. The piece concludes with a double bar line.

C. Verzierungen.

Im dritten und siebenten Jahrgange ausführlich besprochen, begegnen wir hier zum ersten Male einer Verzierung, von der Walther in seinem musikalischen Lexicon vom Jahre 1732 sagt:

«*Gropo*, oder *Gruppo* ist in der Musik eine Diminutions-Gattung grosser und langer Noten, und bestehet ordinairement aus vier Achteln oder Sechszehnthteilen, deren erstes und drittes in einerlei Tone, das zweite und vierte aber in verschiedenen Tönen sich befinden. Steiget die vierte Note in die Höhe, so ist's ein *Gropo ascendente*, ; steiget sie aber abwärts, so ist's ein *Gropo descendente*, . Diese Diminution wird öfters auf der *penultima* einer *Cadenz*, um das *trillo* zu endigen, gebraucht.»

Im vorliegenden Bande findet sich dies *Gropo*, vereint mit einem voranstehenden Trillerzeichen, in Cantate 99, «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*» Seite 257. Beide Verzierungen, die als alleiniges Eigenthum der Originalpartitur in den darnach gefertigten Originalstimmen «nicht» vorkommen, müssen in ihrer Verbindung als ein höchst interessanter und werthvoller Nachtrag zu den Vorworten obiger Jahrgänge begrüsst werden, und zwar namentlich für Alles, was über die wechselnde Bedeutung des Trillerzeichens in Jahrgang VII, Seite 16—17 des Vorwortes gesagt worden. Aus dem Fehlen beider Zeichen in der Stimme muss die mündliche Unterweisung von Seiten des Componisten dem Spieler gegenüber unbedingt zugegeben werden, und bestätigt klar und eben C. Ph. E. Bach's Aussprüche, die des Beweises halber aus seiner Clavierschule angezogen wurden. Frage bleibt freilich, wie jene mündliche Anweisung gelautet haben mag, ob ein *Gropo ascendente* oder *descendente* den Triller schliessen und den Übergang in den Contrapunkt des Hauptthema's vermitteln sollte, der selbst mit einem *Gropo descendente* beginnt. Allein, auch bei dieser Frage steht uns C. Ph. E. Bach's Autorität zur Seite, der, «ohne dem guten Geschmacke Gewalt thun zu wollen», den vorgeschriebenen Manieren niemals eine slavische Bedeutung beilegte, sondern je nach Umständen und mit Discretion eine freie, künstlerische Auffassung und Ausführung anempfahl.

D. Schreibgebräuche.

Veranlassung zu diesem Abschnitt bieten die Cantaten:

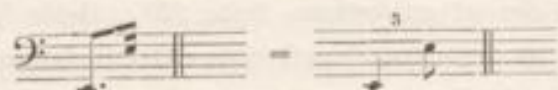
- Nr. 94, *Was frag' ich nach der Welt*,
- Nr. 96, *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*,
- Nr. 97, *In allen meinen Thaten*

in der Arie Seite 117, dem Chore Seite 157, sowie in dem *Grave* Seite 187.

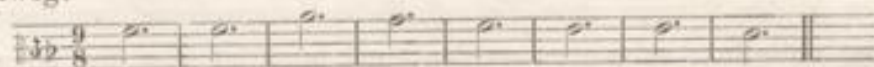
Die Gebräuche, zu deren Besprechung die dies Mal vorliegenden Originale das nothwendige, beweisführende Material liefern, sind zweifacher Art, und beziehen sich zunächst im $\frac{12}{8}$ und $\frac{9}{8}$ Takte auf die wichtige Frage der Eintheilung; sodann auf die Bedeutung des durchstrichenen oder nicht durchstrichenen Viervierteltaktzeichens (C oder C).

Seite 117 ff. giebt unsere Ausgabe die von Bach sehr sorgfältig und schön geschriebene Orgelstimme wieder, und zwar auf einem besonderen Systeme, das die Originalpartitur nicht aufweist. Beiläufig gesagt, bringt diese authentische Vorlage Seite 122 eine Kürzung, die der Composition nur zum Vortheil gereichen kann. Wichtiger aber als dieses ist die thatsächliche Feststellung damaligen Schreibgebrauches im $\frac{12}{8}$ Takte und seiner Ausführung. Bekannt ist bei Bach die Anwendung der Semiolen in den dreitheiligen Taktarten, die er, der Abwechslung im Rhythmus halber, besonders

bei Schlüssen häufig anwendet^{*)}. Ähnlichen Grund haben die Verbindungen und Übergänge aus dem $\frac{3}{4}$ in den $\frac{3}{8}$, desgleichen aus dem $\frac{3}{8}$ in den $\frac{3}{4}$ Takt. Als Bestätigung des Gesagten findet man hier den seltenen Fall, dass Bach schon durch die Taktvorzeichnung in der autographen Orgelstimme — $\text{C } \frac{3}{8}$ — auf diese Verbindung aufmerksam macht. Der Vergleich mit der Originalpartitur belehrt des Weiteren. Obwohl sich der Rhythmus der Arie grösstentheils im $\frac{3}{8}$ Takt bewegt, schreiben die Originale dennoch nur vorübergehend darin; z. B. Seite 120 im letzten Takte, Seite 121 Takt 1 und 2, sowie Seite 123 Takt 7. Den entscheidenden Spruch für Schreibart und Ausführung thun endlich «Takt 3 und 4 auf Seite 123», wo der Componist ein und dieselbe Grundstimme in doppelter Schrift verzeichnet. Die autographe Stimme notirt dem Schreibgebrauche gemäss $\frac{3}{4}$ Takt; die Originalpartitur giebt dazu die Ausführung im $\frac{3}{8}$ Takt. Figuren punktirter Achtel sind demnach im $\frac{3}{8}$ Takte, — so lange er nicht vom $\frac{3}{4}$ Takte abgelöst wird, — gewissermassen abzustumpfen und aus dem viertheiligen in den dreitheiligen Takt zu übertragen, wie dort Figura zeigt:

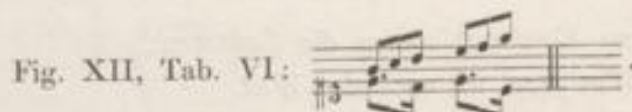


Ähnlich verhält es sich mit dem Cantus firmus des im $\frac{3}{4}$ Takte geschriebenen Hauptchores der Cantate 96, Seite 157. Sowohl die Originalpartitur als auch die Originalstimmen für Alt und Horn notiren durchweg:



und nur die von Bach eigenhändig geschriebene Stimme der Posaune schreibt genauer und zwar so, wie es vorliegende Partitur wiedergiebt. Alles dies bestätigend schreibt C. Ph. E. Bach in seiner Clavierschule (dritte Auflage vom Jahre 1787) auf Seite 98:

«§ 27. Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bei dem sogenannten schlechten oder Viertheil-Takte, ingleichen bei dem Zwei- oder Dreiviertel-Takte findet man viele Stücke, die statt dieser Takt-Arten oft bequemer mit dem Zwölf, Neun oder Sechs-Achttheil-Takte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bei Fig. XII (Tab. VI) befindlichen Noten wegen der andern Stimmen so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.»



Was nun den andern, oben erwähnten Schreibgebrauch betrifft, so ist bekannt, dass bei älteren Meistern das durchstrichene C ein *Allabreve* anzudeuten pflegt. Bach scheint darauf wenig, oder gar keinen Werth gelegt zu haben, denn seine «durchschnittenen Halbkreise» — (wie sie ur-

^{*)} Berühmt sind die trefflich wirkenden Semiolen im Scherzo von Beethoven's *Eroica*. Welch' grosser Reichthum aber auch in rhythmischer Beziehung bei Bach sich vorfindet, ist bis jetzt noch wenig beachtet worden. Um nur Weniges anzuführen: wie gewaltig und tief sind die Wirkungen in der Alt-Arie der 20^{ten} Cantate, «*O Ewigkeit, du Donnerwort*», — Jahrgang II, Seite 314, — wo $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt im krampfhaften Flehen mit einander ringen:



Ein Gegenstück, nicht minder schön, liefert Cantate 48, «*Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen*» — Jahrgang X Seite 292 — in der Tenor-Arie: «*Vergibet mir Jesus meine Sünden*». In einem andern kirchlichen Werke — «*Unser Mund sei voll Lachens*» — das im nächsten Cantatenbände unter Nr. 110 erscheinen soll, verbindet die ergreifende, wunderbar schöne Alt-Arie «*Ach Herr, was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerzlich suchest*» die Taktarten $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ in ebenfalls meisterlicher Weise.

sprünglich heissen) — stehen in den meisten Fällen in geradem Widerspruch mit jener althergebrachten Bedeutung. So findet man nicht allein Band XV Seite 3, 13 und 74, ferner in Band XVII Seite 3, 81 und 109 dieses Zeichen an ungehöriger Stelle, sondern Band III sogar bei einleitenden *Grave*-Sätzen zu Clavierstücken in der alten, französischen Ouverturenform. Und doch sind alle diese Sätze theils nach wohl erhaltenen, schön geschriebenen Autographen, theils nach alten Ausgaben redigirt, die Bach entweder selbst gestochen, oder doch zum Wenigsten revidirt hat! In den Originalen zum vorliegenden Bande finden wir diese Ungültigkeits-Erklärung wenn möglich noch stärker ausgeprägt, und lässt darin, — wenigstens von Seiten Bach's, — kaum eine andere Bedeutung erkennen, als die einer kalligraphischen Verzierung oder Gewohnheit. Getreu, wie unsere Ausgabe wiedergibt, finden sich die Halbkreise in der Arie aus Cantate 94 Seite 117 allein in der schönen autographen Orgelstimme durchstrichen, sonst weder in der Originalpartitur, noch in den übrigen Originalstimmen. Ferner. In Cantate 97 Seite 187 finden sich in der Originalpartitur trotz der Überschrift *Grave* die *C* sämtlicher Stimmen durchstrichen, jedoch: — mit alleiniger Ausnahme des Continuo! In den dazu gehörigen Stimmen setzen sich diese Widersprüche fort. Das schöne Autograph zur Violine I. schreibt *C*, die übrigen Stimmen *C*; Seite 218 lesen *C* sämtliche autographen Theile der Stimmen, *C* dagegen die Originalpartitur, sowie die vom Copisten darnach gefertigten Stimmen. Einem solchen wirren Durcheinander, wie diese letzten Fälle bieten, konnte denn doch vorliegende Partitur unmöglich gerecht werden. Das Eingreifen der Redaction war geboten. Um Missverständnissen vorzubeugen, sind die durchschnittenen Halbkreise *C* überall vermieden worden, wo die Originale einen Anhalt dafür boten, den bedeutungslosen Zierrath über Bord zu werfen.

Besonderes.

Cantate XCI. (Seite 3.)

Vorlagen:

- a) Die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.
- b) Eine Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin von der Hand Kirnberger's, dessen Name auf der ersten Seite unten verzeichnet steht. Sie wird dort fälschlich als Autographon bezeichnet.
- c) Eine alte, sauber gefertigte Partiturabschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Nr. 88 des dortigen Bach-Archives.

Der Titel auf dem alten Umschlage der Originalstimmen lautet:

„*Fer. 1. Nativ. Christi*
Gelobet seistu Jesu Christ p
a 4 Voci | 2 Corni | Tamburi | 3 Hautbois | 2 Violini | Viola | con | Continuo
d Sig. Joh. Seb. Bach.“

Mit diesem Titel stimmen die äusseren Titel wie die inneren Überschriften der unter b) und c) verzeichneten Partituren in allem Wesentlichen überein. Doppelt vorhanden ist unter sämtlichen Stimmen allein der Continuo; die übrigen haben sich dagegen nur einfach erhalten. Der durchgän-


gig bezifferte Continuo steht in Fdur. Autographe Theile sind folgende: in den Pauken der Schlusschoral und in dem transponirten Continuo die Bezifferung. Im Übrigen finden sich überall zahlreiche Beweise von Bach's genauer Revision, die namentlich in dem Duette Seite 26 von wesentlichster Bedeutung für diesen herrlichen Satz geworden ist. Die älteren Lesarten, wie sie nach den Partituren unter b) und c) der Anhang Seite 333 mittheilt, sind zwar auch in den Stimmen noch als das Ursprüngliche erkennbar, finden sich aber hier mit grossem Fleisse auf das Sorgfältigste verbessert. Der interessante und lehrreiche Vergleich zwischen Originalpartitur und Originalstimmen dürfte hier wieder einmal recht augenscheinlich den hohen Werth der letzteren bezeugen. Ganz abgesehen von der Bezifferung, die sich bekanntlich nur in den Stimmen findet, enthalten dieselben auch für authentische Herstellung des Notentextes, sowie für Art und Weise der Ausführung die wichtigsten Zusätze und Verbesserungen.

Als Wasserzeichen führt das Papier der Originalstimmen einen Halbmond.

Das nach dem Lateinischen «*Grates nunc omnes*» gedichtete Lied Dr. M. Luther's ist wörtlich beibehalten: in Vers 1 und 7, Seite 3 und 32; desgleichen, jedoch mit eingeflochtenen Sätzen für Recitativ: in Vers 2, Seite 21; umgedichtet dagegen: in Vers 3 und 4 (Seite 22), Vers 5 (Seite 25) und Vers 6 (Seite 26).

Melodie und Tonsatz des Schlusschorales finden sich Jahrgang XVI, Seite 371 wieder. Es stellt sich jetzt heraus, dass, — wie nach den Originalstimmen zu der Cantate Nr. 64, «*Sehet, welch eine Liebe*», anzunehmen war, — der daselbst mitgetheilte Tonsatz zur Melodie: «*Gelobet seist du Jesu Christ*» in der betreffenden Handschrift der Amalienbibliothek auf dem Joachimsthal zu Berlin falsche Stellung hat, und ausserdem, — was besonders hervorgehoben werden muss, — mit Hinweglassung der durchaus nothwendigen Füllstimme des zweiten Hornes fehlerhaft wiedergegeben ist.

Der Componist der Melodie, die schon vor 1519 vorkommt, ist unbekannt.

- Seite 7, Takt 3 lesen die Vorlagen die letzte Note der Viola *d* (statt des canonisch bedingten *f*).
 Seite 8, Takt 4. Letzte Note des zweiten Hornes *d*, statt *c*, dem Klange nach also *a*, statt *g*.
 Seite 15, Takt 3 finden sich Octaven zwischen Oboe II. und Continuo.
 Seite 16, Takt 3. Viertes Achtel im zweiten Horne *c*, statt *g* (oder dem Klange nach *g*, statt *d*).
 Seite 23, Takt 3, Violine I. erstes Viertel:  statt Triole. Vergleiche Seite 22 Takt 8, 16, u. s. w.
 Seite 24, Takt 7, Violine II. drittes Viertel *c* in Quinten mit der Singstimme. Siehe Bezifferung.
 Seite 26 u. s. f. Die wichtigsten Verschiedenheiten zwischen Partitur und Stimmen finden sich hauptsächlich im Mittelsatze (Vergleiche Seite 29—31 mit dem Anhang Seite 333), während die übrigen, geringeren Abweichungen mit Stillschweigen übergangen werden können.
 Seite 27, Takt 8, 9 und 10. Die kleinen Noten in Sopran und Alt sind autographe Nachträge der Originalstimmen.
 Seite 32, Takt 1, viertes Viertel im Alt *d*, statt *e*.
 Seite 32, Takt 8, schreiten drittes und viertes Viertel des Altes mit dem Basse in Octaven fort.

Cantate XCII. (Seite 35.)

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Dominica Septuagesim.*“

Ich hab' in Gottes Hertz und Sinn

d

4 Voci | 2 Hautbois *d'Amour* | 2 Violini | Viola | *e* | Continuo *di* | J. S. Bach.“

Von den beiden vorhandenen Stimmen des Continuo steht die unbezifferte in Hmoll, die zweite, nicht durchweg bezifferte in Amoll. Sämmtliche übrige Stimmen finden sich nur noch in einfachen Exemplaren vor. Autograph ist im Alt: Choral und Recitativ Seite 61; in den Stimmen für Sopran, Oboe I., Violine II. und Viola: die Arie Seite 64; endlich im transponirten Continuo die Bezifferung. Die übrigen Theile der Stimmen lassen überall sorgsame Durchsicht von der Hand des Componisten erkennen.

Wasserzeichen: ein Halbmond.

Von den zwölf Versen des Paul Gerhardt'schen Liedes finden sich im Ganzen fünf benutzt; davon

wortgetreu: Vers 1, 5 und 12, — Seite 35, 54 und 68; —

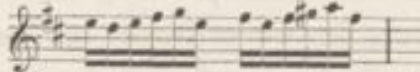
desgleichen, jedoch mit Zusätzen für Recitativ: Vers 2 und 10, — Seite 47 und 61. —

Dem Gedankengange dieser fünf Hauptverse schliessen sich endlich vier frei erfundene Dichtungen an, welche die Texte geliefert haben zu:

Arie Seite 49, Recitativ Seite 57, Arie Seite 58, und Arie Seite 64.

Der Componist der Melodie ist unbekannt. Als ursprünglich französische Weise: *Il me suffit de tous mes maux* erscheint sie zuerst im Jahre 1529. In deutschen Choral- und Gesangbüchern führt sie allgemein die bekannten Anfangsworte des Liedes: «Was mein Gott will, gescheh' allzeit» als stehende Bezeichnung.

Seite 43, Takt 2 liest Oboe II. im Original *ais*, statt *a*.

Seite 44, Takt 10, Oboe II.:  Siehe dagegen die vorhergehenden

Takte (6 und 8), sowie auch unzählige andere Stellen ähnlicher Art.

Seite 49, Takt 5. Continuo «c» durch ein autographes \sharp ; Orgel *cis*.

Seite 49, Takt 4 der Arie, Viola. Die drei Sechszehnteile des dritten Viertels stehen um einen Ton zu hoch.

Seite 52, Takt 7, drittes Viertel im Tenore: *c cis*, statt *e h*.

Seite 54, Takt 9, letzte Note in Oboe II. *a*, statt *gis*. Siehe ebendasselbst Takt 14, Seite 55 Takt 7 und anderwärts.

Seite 54, Takt 13, Bezifferung: 

Seite 56, Takt 12, erstes Viertel in Oboe I.: *cis d* — (Octaven mit dem Continuo) —, statt *cis h*. Siehe Seite 54, Takt 8, sowie Seite 55, Takt 6.

Seite 57, Takt 2 und 3. An Stelle der eingeklammerten Bezifferung ist im Originale eine Lücke. Möglicher Weise könnte auch die Bezeichnung «*tasto solo*» fehlen.

Seite 58. Die ersten Worte der Singstimme lauten ursprünglich: «Das Stürmen von den rauhen Winden». Correctur des Componisten.

Seite 64, Takt 5 der Arie in Viola *d a*, statt *cis a*. Vergleiche Seite 65, Takt 20, wo das Vorspiel in Adur wiederkehrt.

Seite 58 und 64 fehlt in den beiden Arien, sowie Seite 68 im Chorale die Bezifferung. Die Arie Seite 64 trägt dafür, — natürlich nur in der Orgelstimme, — die Überschrift «*Senza accompagnem.*» Bedeutung und Beziehung dieser Anmerkung siehe oben unter «Allgemeines» A., Seite XVIII.

Seite 68. Seinem Copisten zu viel zutrauend, hat Bach, — den Instrumentalstimmen gegenüber, — die hier einmal recht nothwendige Revision leider unterlassen. Die Viola geht aus Versehen mit der Violine II.; die beiden Oboen nebst Violine I. lesen den Auftakt: *fis gis*, statt *fis g*, und die Violine II. schliesst im fünften Takt mit *dis*. Unsere Ausgabe folgt den auch an dieser Stelle von Bach revidirten Singstimmen.

Cantate XCIII. (Seite 71.)

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der alte Umschlag trägt nachstehenden Titel:

„*Dominica 5 post Trinit.*“

Wer nur den lieben Gott lässt walten

d

4 Voc. | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di Sig. | J. S. Bach.“

Dreifach vorhanden ist der Continuo. Von den beiden guten Stimmen steht die unbezifferte in Cmoll, die bezifferte in Bmoll. Weniger werthvoll ist die dritte Stimme, die wie die erste in Cmoll steht und ebenfalls Bezifferung trägt. Violine I. und II. finden sich doppelt, der Rest der Stimmen dagegen nur einfach. Sämmtliche Stimmen erweisen sich als vom Componisten sorgfältig revidirte Handschriften, und die Bezifferung der transponirten Stimme ist durchgängig autograph.

Wasserzeichen: M. A.

Als Bach in der Zeit seiner höchsten Meisterschaft sechs Choralbearbeitungen aus seinen Cantaten wählte, dieselben für Orgel arrangirte und bei Schübler in Zella durch den Druck veröffentlichte, entnahm er vorliegender Cantate den herrlichen Tonsatz, den er zu Vers 4 — Seite 87 — erfunden hatte. Jedoch, das Arrangement einer viel- und vollstimmigen Musik kann niemals Alles wiedergeben. Indem vor Allem die Stimmenführung getreu beibehalten werden musste, kam die harmonisch-rhythmische Begleitung des Generalbasses in Wegfall*). Ausserdem wurden einige Verzierungen unterdrückt, die Bach für den Geschmack der Sänger und Instrumentalisten in den ausgeschrieben Stimmen, nicht aber in seinen Partituren anzudeuten pflegte und in unserer Ausgabe schon seit längerer Zeit durch besondere Zeichen markirt werden.

In sehr verschiedener Gestalt findet sich Georg Neumark's allbekanntes Lied behandelt.

Wortgetreu: Vers 1, 4 und 7, — Seite 71, 87 und 94;

mit neuen Gedanken durchflochten: Vers 2 und 5, — Seite 83 und 90;


umgedichtet: Vers 3 und 6, — Seite 84 und 91.

Neben der Entstehungszeit 1657 für Lied und Melodie — von letzterer ist Georg Neumark ebenfalls der Verfasser — wird auch das Jahr 1652 genannt, obwohl mit weniger Wahrscheinlichkeit.

Seite 73, Takt 4, 5 und 6, sowie

Seite 77, Takt 2, 3 und 4. Die kleinen keilförmigen Zeichen über einzelnen Noten der Singstimmen sind eigenhändige Zusätze Bach's. Ihre Bedeutung dürfte Betonung sein. (Vergleiche Jahrgang 12, Johannespassion, Seite 70, Takt 4 und 7, desgleichen Seite 77, Takt 11.)

Seite 77, auf dem zweiten und dritten Achtel finden sich Quinten zwischen Oboe II. und Violine II.

Seite 80, Takt 4, zweite Hälfte des Taktes in Viola:  Siehe Tenor.

Seite 87. In den meisten Stimmen trägt der Satz die Überschrift: *Arie*, im Cmoll-Continuo dagegen: *Duett*.

Seite 88, Takt 7. Alle drei Continuo stimmen lesen im dritten Viertel *b*, die gedruckten «sechs Choräle» dagegen *h*.

Seite 90, Takt 2. Tempobezeichnung verschieden; «*Furioso*» im Continuo, «*Allegro*» in der Singstimme.

* Vergleichs «Allgemeines» .A., Seite XIV.

Seite 90 liest C. von Winterfeld in seinem Evangelischen Kirchengesange Band III Seite 144 der Notenbeilagen: du darfst nicht meinen, dass dieser Gott im Schoosse sitze u. s. w., der sich mit stetem Glücke speist, bei lauter guten Tagen muss oft zuletzt, nachdem er sich an eitler Lust ergötzt, *«der Tod dem Tropfen sagen»*. Die theils fehlende, theils ungenaue Interpunction des Originals erschwert allerdings das Verständniss. Die Deutlichkeit der Worte: *«Der Tod in Töpfen!»* ist jedoch über jeden Zweifel erhaben, und nimmt, sehr sinnig, seine Beziehung auf die bekannte Erzählung vom Propheten Elisa, Könige 2, Cap. 4, Vers 49. Hiernach, sowie nach den musikalischen Einschnitten und Schlüssen war auch die Unordnung der Interpunction zu berichtigen.

Über die harmonischen Eigenthümlichkeiten von zwei auffallenden Stellen, die sich Seite 74, Takt 4, sowie Seite 93, Takt 6 und 7 finden, siehe den Abschnitt B. unter *«Allgemeines»*, Seite XIX.

Cantate XCIV. (Seite 97.)

Vorlagen:

- a) Die Originalpartitur auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
- b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Mit dem Umschlage fehlt auch der Titel. Die innere autographe Überschrift lautet:

„J. J. Concerto Doña 9 post Trinit. Was frag ich nach der Welt.“

Die Schrift kennzeichnet sich durchweg als Concept, das stellenweis an grosser Unleserlichkeit leidet. Am Schlusse fehlt das übliche *S. D. Gl.*

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„Dominica 9 post Trinit.“

Was frag ich nach der Welt

á

4 Voc. | Travers. | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | con Continuo | di Sig. | J. S. Bach.“

Unter den Stimmen findet sich Violine I. und II. doppelt; dreifach der Continuo, einfach der übrige Theil. Der bezifferte, *Organo* überschriebene Continuo steht in Cdur und ist durchgängig ein schön geschriebenes Autograph, das jedoch nicht alle Nummern der Partitur enthält. In den drei Arien Seite 104, 111 und 124, die hinsichtlich einer wirksamen Orgelbegleitung unstreitig als die bedürftigsten und schwierigsten bezeichnet werden müssen, finden sich ebenso oft wiederholte *«tacet»*, durch die sich Bach die persönliche Lösung und Ausführung dieser wichtigen Aufgabe vorbehielt*). Ausser dieser Stimme rührt noch Folgendes von der Hand des Componisten her: in der Flöte der Schlusschoral, und in der Oboe I., sowie im Soprano die grössere Hälfte der Arie Seite 124. Im Ganzen scheinen die Stimmen aus sehr verschiedener Zeit zu stammen. Sie zeigen wenigstens sehr verschiedene Schrift und keinesweges einheitliche Wasserzeichen. Den heraldischen Adler führen die älteren Theile: Oboe I. und II., Violine I. und II., Viola, die vier Singstimmen und der bessere D-Continuo. Dagegen ist das Zeichen in der autographen Orgelstimme **M A**; in der Flöte eine

* Siehe *«Allgemeines» A.*, Seite XV unten; dergleichen Seite XVIII.

Eiche mit einigen Blättern und Eckern (wie auf deutschen Karten); und in den wenig werthvollen Doubletten der beiden Violinen und des Continuo in *D*: **I W I**.

Von dem Liede, das Georg Michael Pfefferkorn zum Verfasser hat und im Jahre 1667 entstand, hat Bach's Dichter nur drei Verse wortgetreu beibehalten, nämlich:

Vers 1 (Seite 97) und Vers 7—8 (Seite 127).

Einschaltungen — für Recitativ — begegnen wir im 3. und 5. Verse (Seite 107 und 115);

Umdichtungen in Vers 2, 4 und 6 (Seite 104, 111 und 117);

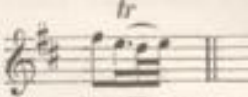
endlich einer eigenen Dichtung in der Arie für Sopran (Seite 124).

Der Name des Componisten der Melodie ist unbekannt. Als Quelle derselben gilt das Darmstädter Gesangbuch vom Jahre 1698.

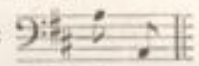
Seite 97, Takt 1. Die von Bach eigenhändig geschriebene Stimme für Orgel hat hier Pause, und ich bin der Ansicht, dass sich damit eine dem Componisten wohlbewusste Absicht verbindet.

Seite 97, Takt 4. Letztes Achtel der Flöte in der Stimme: *g e*, statt *g fis e*, wie die Originalpartitur liest. Vergleiche Seite 100, Takt 3.

Seite 98, Takt 3. Der Eintritt des *c* ist in den verschiedenen Originalstimmen der Flöte, Oboe und Violine I. schwankend, d. h. bald hier, bald dort. Es erklärt sich aus der Undeutlichkeit der Originalpartitur, die das Richtige nur mit Mühe erkennen lässt.

Seite 98, Takt 4, zweites Viertel in der Stimme der Flöte:  Es ist der Lesart der Originalpartitur, — wie oben Seite 97 Takt 4, — der Vorzug gegeben worden.

Seite 102, Takt 1, erste Hälfte. Continuo nach der Originalpartitur: *e fis g dis*, statt *e h g dis*. Autographe Correctur in den Stimmen, der Octaven mit der Flöte halber.

Seite 106, Takt 12. Letztes Viertel der Singstimme nach der Originalpartitur:  Die Originalstimme enthält die von Bach selbst verbesserte Lesart unserer Partitur.

Seite 108, Takt 19. Lesart des Textes nach der verbesserten Stimme. Die Originalpartitur liest: *«Oft bläst uns eine schale Luft»*. Ähnliche Varianten zwischen Partitur und Stimme finden sich noch einige Male, sind aber nicht minder kleinlich als diese.

Seite 115 und 116, Recitativ. Nach der Originalpartitur lange Noten im Continuo, die jedoch in der autographen Orgelstimme in Viertelnoten umgeschrieben sind.

Seite 115, Takt 9—10. Siehe darüber *B*. «Allgemeines», Seite XX.

Seite 123, Takt 3—4. Siehe darüber *D*. «Allgemeines», Seite XXII.

Cantate XCV. (Seite 131.)

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Der von einem der Copisten Bach's verfasste Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Domin: 16 post Trinit:*

Christus der ist mein Leben, sterben ist p

a

4 *Voci* | *Cornio* | 2 *Hautbois d'Amour* | 2 *Violini* | *Viola* | *con* | *Continuo* | *di Sign:*

J. S. Bach.“

Die Handschrift stammt aus der ehemals Gräflich Voss'schen Sammlung. Doppelt vorhanden ist der Continuo. Die unvollständig bezifferte Stimme steht in *F*dur, doch ist bei den Recitativen

die Singstimme mit notirt, so dass nöthigenfalls der Spieler des Generalbasses die Harmonien auch ohne Bezifferung richtig anschlagen konnte. Alle übrigen Stimmen haben sich nur in einfachen Exemplaren erhalten. Bach's Revision erweist sich hinsichtlich der Vortragszeichen als ziemlich sorgfältig, lässt aber im Notentexte selbst vielfach zu wünschen übrig. Augenscheinlich mangelte die Zeit dazu, weshalb auch Bezifferung und Revision der Orgelstimme so unvollständig blieb. Hier ist die Arie Seite 145 nicht allein unbeziffert, sondern auch hinsichtlich des Notentextes geradezu unbrauchbar. Grund genug, den Organisten von dem Versuch, eine Begleitung ohne Bezifferung zu wagen, durch die beigefügte Bemerkung: «*senza l'Organo*» abzuhalten. (Siehe darüber des Näheren unter «Allgemeines» A., Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.)

Wasserzeichen der Originalstimmen: unkenntlich.

Der Text der Cantate ist aus vier verschiedenen Kirchenliedern durch verbindende Worte zusammengestellt, und entlehnt:

- (Seite 131) aus: «*Christus, der ist mein Leben*» Vers 1 (gedichtet von Simon Graf, componirt von Vulpius);
 (Seite 138) aus: «*Mit Fried und Freud ich fahr' dahin*» Vers 1 (gedichtet und componirt von Dr. Martin Luther 1524);
 (Seite 142) aus: «*Valet will ich dir geben*» Vers 1 (gedichtet von Valerius Herberger 1613, componirt von Melchior Teschner 1613); endlich
 (Seite 153) aus: «*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*» Vers 4 (gedichtet von Nicolaus Hermann 1560 nach dem Lateinischen des Augustinus: *Turbabor, sed non pertubabor*. Die Melodie stammt aus dem Frankfurter Gesangbuch vom Jahre 1569).

- Seite 131 liest die Viola auf dem letzten Achtel *fa*, statt *d*. Vergleiche Seite 135, Takt 5.
 Seite 132, Takt 10. Das *e* der Viola erscheint zum *f* des Altus sehr befremdlich und bleibt fraglich.
 Seite 132, Takt 14, Violine II.: *g*, statt *fa*.
 Seite 133, Takt 4, Oboe II. (dem Klange nach): *ac* «*h*» *fa*, statt *aca* *fa*.
 Seite 134, Takt 14, Viola: *ce* «*g*» *e*, statt «*a*». Vergleiche Seite 131, Takt 6.
 Seite 135, Takt 5, Oboe I. Die drei letzten Noten stehen um einen Ton zu hoch.
 Seite 135, Takt 11, Viola: *h* «*c*» *f* *h* *e*, statt «*d*».
 Seite 136, Takt 7, Viola auf dem dritten Viertel: *g* *d*, statt *a* *d*. Vergleiche Seite 131, Takt 2.
 Seite 143, Takt 7, beide Oboen auf dem zweiten Viertel: «*fa*» *cis* *d*, statt «*e*».
 Seite 143, Takt 7 in beiden Continuostimmen: *gis* *h* «*d*» *g*.
 Seite 146, Takt 2 und 3, Violine II. Der ganze Takt um eine Terz zu hoch. Siehe Seite 150, Takt 9 und 10.
 Seite 147, Takt 3, Viola: statt der Pause auf dem zweiten Viertel eine Wiederholung der beiden vorhergehenden Achtelnoten: *g* *e*.
 Seite 148, Takt 10, Viola *fa* *d*, statt *d* *d*.
 Seite 151, letzter Takt in Viola: *fa* *e*, dreimal, statt *fa* *fa*.
 Seite 154, Takt 2 in Viola und Tenor letztes Viertel: *h*, statt *g*.

Cantate XCVI. (Seite 157.)

Vorlagen:

- a) Die Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
 b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Ein alter Umschlag trägt die Aufschrift:

„Concerto | *Dominica 18 post Trinit:*
Herr Christ der einge Gottes Sohn p

a

Traversiere | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | Canto, Alto, Tenor, Basso e Continuo
di J. S. Bach.“

Die Partitur selbst führt die innere Überschrift:

„J. J. Doica 18 post Trinitatis Herr Christ der einge Gottes Sohn“

sowie am Schlusse das Zeichen:

„S. D. G. Fine.“

Ihrem äusseren Erscheinen nach ist die Schrift zwar keine Reinschrift des Meisters, aber dennoch im Ganzen ziemlich klar und deutlich. Auf der Rückseite des Umschlages geklebt findet sich noch der Rest einer bezifferten Orgelstimme in *Es*, deren Benutzung für die Bassarie Seite 180 besonders deshalb sehr erwünscht war, da die bezifferte Stimme der Thomana gerade an dieser Stelle durch Schreibversehen verunglückt ist.

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel des Umschlages stimmt mit jenem der Originalpartitur fast buchstäblich überein. Unter den dort verzeichneten Stimmen findet sich nur der Continuo doppelt. Beide Stimmen, auch die bezifferte, stehen in *F*. Sämtliche Stimmen sind vom Componisten genau revidirt, auch in einigen Lesarten, — worüber weiter unten nachzusehen ist, — wesentlich verbessert. Was denselben aber im vorliegenden Falle wieder einmal ganz besondern Werth verleiht, das sind die Aufklärungen hinsichtlich der Instrumentirung, welche weder die Partitur, noch die verschiedenen Titel erschöpfend angeben.

Die Partitur verzeichnet die Flöte im ersten Chore mit dem *G*-Schlüssel auf der ersten Linie, was mit der *Flauto traverso* niemals geschieht. Man müsste also, anderweitig vorkommenden, gleichen Fällen gemäss, auf die beabsichtigte Mitwirkung einer Schnabelflöte (*Flüte à bec*) schliessen; allein die Originalstimme trägt im ersten Chore die Überschrift: „*Flauto piccolo*“, in der Arie Seite 175 dagegen: „*Traverso Solo*“. Auch ihr Schweigen im Schlusschorale, das ebenfalls aus der Originalstimme hervorgeht, dürfte wohlüberlegte Absicht sein, indem dadurch der Gedanke eines allmählichen Sich-hinab-senkens der Töne aus höchster Höhe in tiefere Lagen poetischen Ausdruck findet. Allein, noch heutigen Tages wird man schwerlich — besondere theatrale Effecte abgerechnet*) — die Pickelflöte ohne achtfüssige Unterlage benutzen. In den meisten Fällen geschieht es durch eine gewöhnliche Flöte (*Flauto traverso*), doch kann der 8 Fussston auch in anderer Weise ergänzt werden. So lässt Bach in der Cantate: „*Ihr werdet weinen und heulen*“, einer Cantate, die demnächst veröffentlicht werden wird, die Pickelflöte durch das Solo einer gewöhnlichen Violine (oder Flöte) unterstützen. Im vorliegenden Falle geschieht es, der Originalstimme nach, durch eine in *Ddur* stehende

*) wie z. B. in Weber's Freischütz und Meyerbeer's Hugenottenlied.

Violino piccolo. Sowohl diese letztgenannte Stimme, als auch die gemeinschaftlich auf einem Blatte niedergeschriebenen »autographen» Zusätze für »Corno» und »Trombona» vervollständigen die Zahl der durch die Titelblätter genannten Stimmen als Ergänzungen wesentlichster Art. Autograph ist noch in sämtlichen Stimmen der Schlusschoral, und in dem unbezifferten Continuo Alles von Seite 172 Takt 2 bis zu Ende des Werkes.

Das Wasserzeichen der Originalstimmen ist ebenfalls ein Halbmond.

Noch ist zu bemerken, dass vorliegende Cantate auch in unvollständigen Abschriften vorkommt; so z. B. auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal's zu Berlin, desgleichen in der Bibliothek des Königlichen Institutes für Kirchenmusik ebendasselbst. In beiden Fällen beginnt das Werk mit dem Recitative Seite 174: »*O Wunderkraft der Liebe*», und hat denn auch unter diesem Namen allgemeinere Verbreitung in Catalogen gefunden. Eine selbstständige Cantate »*O Wunderkraft der Liebe*» von Bach giebt es demnach nicht. Dagegen begegnet man auf beiden letztgenannten Bibliotheken einer zweiten Composition des Textes: »*Herr Christ, der einge Gottessohn*», die mit einem sehr einfach gesetzten Chorale in G dur zu jenem Liede beginnt. Sie scheint ganz und gar unecht zu sein, und hat mit unserer Cantate, die durchweg den Stempel von Bach's Meisterschaft an sich trägt, nicht das Geringste gemein*).

Von dem im Jahre 1524 gedichteten Liede der frommen Sängerin Elisabeth Creutziger erscheinen hier

in wörtlicher Wiedergabe: Vers 1 und 5, Seite 157 und 184; und

in umgedichteter Form: Vers 2 und 3, Seite 174 und 175.

Der Text zu Recitativ und Arie Seite 180 ist freier Zusatz.

Als Componist der Melodie wird Andreas Knöpken (*Cnophius*) angegeben. Sie findet sich zuerst in Joh. Walther's Gesangbuch vom Jahre 1524.

Seite 159, Takt 4, sowie

Seite 175, Takt 1—4 sind bereits früher unter B. »Allgemeines» Seite XX besprochen worden.

Seite 175, Takt 15. Letzte Note der Flöte *e* (statt *d*). Vergleiche Seite 176, Takt 4, sowie Seite 177, Takt 10. Der Orgelpunkt — das beharrende *e* des Flöten-thema's — ist in diesen Parallelen aufgegeben. Die beabsichtigte Abweichung wird durch Seite 177, Takt 2, wo sich die Stelle in Dmoll wiederholt, durch den buchstäblichen, autographen Zusatz »*es*» in der Originalpartitur ausdrücklich bekräftigt.

Seite 176, Takt 16. Die Originale lesen die vier Noten des zweiten Viertels in der Flöte einen Ton tiefer.

Seite 180, Takt 9 der Arie, sowie Seite 181, Takt 5 und 11 folgt unsere Ausgabe den Lesarten der von Bach verbesserten Stimmen. Die Originalpartitur notirt in den angezogenen Takten die betreffenden ersten Viertel nicht als punktirte Achtel und Sechszehnteile, sondern, — dem Thema der Violinen entgegen, — in gleichen Achtelnoten.

Seite 184, Takt 3. Der autographe Theil der Bassstimme liest die Stelle, — abweichend von der Originalpartitur, — eine Octave tiefer; mit dem Continuo also im Einklange. Ein offenes Versehen.

Cantate XCVII. (Seite 187.)

Vorlagen:

- a) Die Originalpartitur im Besitze des Herrn Locker zu London;
- b) die Originalstimmen auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

* Ph. Spitta ist in seinem grossen, ausführlichen Werke über Bach derselben Meinung (Siehe Band 1, Seite 800—801).

a) Die Originalpartitur.

Dieselbe wanderte im Jahre 1820 aus Leipzig in den Besitz eines Herrn Stumpff. Der gegenwärtige Besitzer ist, wie schon oben erwähnt, Herr Locker zu London. Bedenken wir, wie so viele werthvolle Autographe Bach's, — von deren Existenz man weiss, — in unserm deutschen Vaterlande theils verborgen, theils zur Benutzung verweigert werden, so verpflichtet die freundliche Bereitwilligkeit eines Ausländers, dem deutschen Namen ein Ehrendenkmal setzen zu helfen, die Mitglieder unserer Gesellschaft zu um so grösserem Danke. Dem schwierigen Geschäft einer bis in's Kleinste gehenden Collation unterzog sich Herr Eduard Dannreuther in London, und durch gütige Vermittelung des Herrn Professor Dr. Spitta in Berlin konnte der Redaction in letzter Stunde noch die mit grosser Sorgfalt und Treue gefertigte Arbeit mühsamen, zeitraubenden Fleisses zur Benutzung überlassen werden. Möge dem Redacteur hiermit verstatet sein, im Namen der Gesellschaft den genannten Herren vollste Anerkennung in öffentlichem Danke aussprechen zu dürfen. Doch zur Sache!

Der Titel des alten Umschlages enthält Folgendes von Bach's Hand:

„Nr. 71 (in schwarzer Dinte) $\frac{6}{20}$ (in rother Dinte).
(Schwarz) *In allen meinen Thaten p*

a

4 *Voci* | 2 *Hautb.* | 2 *Violini* | *Viola* | *Continuo*“;
von fremder Hand (roth)
„ $\frac{6}{20}$ di J. S. Bach.“

Am Schlusse der Partitur findet sich das übliche *S. D. Gl.* des Componisten und die Jahreszahl 1734.

In dem bibliographischen Berichte des Herrn Dannreuther, den er über das Autograph gegenüber einer nach den Berliner Originalstimmen gefertigten Abschrift ertheilt, heisst es wörtlich: «Einige offenbare Schreibfehler ausgenommen, beziehen sich die Abweichungen meistens auf, beim Ausschreiben der Stimmen, beigefügte Triller, Vortrags- und Tempobezeichnungen, — so dass also die Stimmen als maassgebend anzunehmen sind. Bemerkenswerth ist das *Allabreve* der Partitur Seite 187 und 218*». Der Handschrift nach rührt die Bezeichnung Trauungs-Cantate, resp. «nach der Trauung» über Vers 7 gewiss nicht von Bach her.»

b) Die Originalstimmen.

Auf einem Umschlage tragen sie in flüchtigen Schriftzügen nachstehenden autographen Titel:

„*In allen meinen Thaten*

a

4 *Voc.* | 2 *Hautb.* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo*
di J. S. Bach.“

In dem Verzeichniss des musikalischen Nachlasses von C. Ph. E. Bach sind nur diese Stimmen, — nicht die Partitur, — Seite 71 erwähnt.

Einfach vorhanden sind: Hautbois I., II., Viola, Canto, Alto, Tenore und Basso; doppelt: Violine I. und II. Alle diese Stimmen sind von Bach auf das Sorgfältigste revidirt, und Folgendes von

*] Siehe darüber «Allgemeines» D., Seite XXII und XXIII.

ihm selbst geschrieben: in Oboe I. und II. Vers 8 und 9; in Violine II. Vers 9, und in Viola 5, 6 und 9. Ein durchgängig schönes Autograph ist ausserdem die Stimme der Violine I., die das Solo zu Vers 4 enthält. (NB. Das letztere fehlt in der Doublette.)

Ausführlicher aber, als von den bereits besprochenen Stimmen, muss von den 4 Grundstimmen berichtet werden. Ursprünglich bestanden sie aus Folgendem: 1) *Continuo pro Bassono e Violoncello* (sehr genau revidirt), 2) *Continuo (pro Violone)*, 3) *Organo in As*, beziffert.

Von diesen Stimmen muss die letztere, die Orgelstimme in *As*, als die bei Weitem wichtigste und interessanteste bezeichnet werden. In ältester Lesart enthielt sie nur Vers 1, 2, 5, 6, 8 und 9, während sich Vers 3, 4 und 7 mit «*tacet*» bezeichnet finden. Bei irgend einer Wiederholung des Werkes trat nun für diese Lücken die erste Ergänzung ein. Bach fand die nöthige Zeit, auf einer von ihm eigenhändig geschriebenen Einlage die für Vers 3 und 4 fehlende Bezifferung nachzutragen, so dass nun die darauf sich beziehenden «*tacet*» gestrichen werden konnten. Allein Vers 7 blieb auch diesmal noch unbeziffert. Endlich suchte der Meister bei einer dritten Gelegenheit Zeit zu finden, diese Lücke ebenfalls zu tilgen. Die Aufführung muss jedoch in einer Kirche stattgefunden haben, deren Chorton sehr hoch stand, denn Bach sah sich genöthigt, seine Absicht mit Anfertigung einer neuen, nach *G* zu transponirenden Orgelstimme zu verbinden. Er musste die Arbeit selbst thun. Das Transponiren war des Tonumfanges wegen mit vielen Schwierigkeiten und nothwendigen Änderungen verknüpft, und wir verdanken diesem Umstande

die vierte Grundstimme,

ein durchweg schönes, auf festem Notenpapier geschriebenes Autograph. Leider wurde die Arbeit aber auch bei dieser letzten Gelegenheit unterbrochen, und wir finden die neue, sehr sorgfältig behandelte Bezifferung nur bis Seite 223 unserer Ausgabe gediehen.

Nach Klarlegung dieser Verhältnisse liegt es auf der Hand, dass, so weit die Bezifferung der neuen Orgelstimme reicht, diese als die letztwillige des Componisten wiederzugeben war, die ältere Orgelstimme in *As* dagegen nur zur Aushilfe gebraucht werden durfte. Diese Aushilfe beschränkte sich in Vers 1—7 auf wenige Fälle. Als Beleg dafür sei Vers 4 erwähnt, wo nach der älteren Stimme folgende unzweifelhafte Lücken ausgefüllt wurden:

Seite 213, Takt 4, auf dem dritten Viertel mit 4 und $\frac{2}{4}$; im folgenden Takte auf dem letzten Achtel mit 6; in Takt 6 ebendasselbst auf dem zweiten Achtel mit 6; endlich Seite 214, Takt 4, auf dem vierten bis sechsten Achtel mit 8 7 4 3.

Dagegen lieferte die ältere Stimme für die Bezifferung zu Vers 8 und 9 das einzige Material, da, wie schon gesagt, die neuere Stimme die Bezifferung mitten in Vers 7 abbricht.

Was nun die Änderungen in der Stimmenführung betrifft, denen wir in der neuen Orgelstimme begegnen, so fanden die Ursachen dazu bereits oben Erwähnung. Die Redaction musste von ihrer Benutzung gänzlich absehen. Jedenfalls würde es zu grober Entstellung des Urbildes, wie es in der Originalpartitur vorliegt, geführt haben, hätten diese «durch Noth gebotenen Änderungen» hier Aufnahme gefunden. Nur die Abweichungen der in *As* stehenden Orgelstimme wurden benutzt, da ihre Mittheilung zwar nicht für unsere heutigen Orgeln, wohl aber für unsere Contrabässe von Werth sind.

Nach diesen Bemerkungen, die sächlich genommen mehr bibliographischer und redactioneller Art sind, wenden wir uns noch einmal zurück, um auf die Bezifferung als solche etwas näher einzugehen.

Vergleicht man die in Ziffern übersetzte Orgelbegleitung der Verse 2 und 6 (Seite 210 und 218 ff.) mit jener auf Seite 336 und 339 zu denselben Tonstücken, so bietet dieser Vergleich das

Bild reicher Veränderung. Es sei darum betont, dass sämtliche Bezifferungen der in Rede stehenden Cantate Autographien sind. Sie bestätigen meine Erfahrung, dass unter den Meistern der Blüthezeit evangelischer Kunst auch Bach inbetreff der nach Ziffern auszuführenden Begleitungen dem damals künstlerischen Brauche huldigte: *variatio delectat**). Bei näherem Eingehen bieten jedoch beide Orgelstimmen noch ein Mehreres und zugleich Interessantes für die Wandlungen, welche die meisterliche Composition erfahren hat. Wichtiger nämlich, als die oben erwähnten, eigentlich selbstverständlichen Ergänzungen sind jene Bezifferungen, die mit den darüber liegenden Harmonieen des Tonsatzes selbst im Widerspruch stehen, und sich nicht in die Abtheilung der Schreibfehler verweisen lassen. Indem diese Widersprüche sowohl in der älteren als neueren Stimme vorkommen, lassen sie ein Doppeltes erkennen:

- 1) dass unsere Vorlagen nicht den ältesten Notentext überliefern, sondern in Verbesserungen;
- 2) dass unsere Vorlagen nicht alle Verbesserungen enthalten, die Bach beabsichtigt haben mag. (Siehe die Hinweise weiter unten.)

Möglich, sogar wahrscheinlich, dass eine tief eingreifende Umarbeitung des vorliegenden Werkes niemals stattgefunden hat; aber summiren wir die aufgezählten Erscheinungen — wiederholte Aufführungen, allmähliges Ergänzen der Orgelstimme, Hinweise der Bezifferung auf ältere, verloren gegangene Lesarten des Notentextes —, so dürften sie in ihrer Gesamtheit zu der nahe liegenden Annahme berechtigen, dass die Zeitangabe der Originalpartitur $\frac{1}{20}$ 1734 sich weniger auf die Entstehung der Composition beziehen mag, als vielmehr auf das Datum der Schrift, oder auf eine besondere Begebenheit. Die Cantate hat bei ihrem sehr allgemeinen Inhalte ohne Zweifel viele Aufführungen erlebt. Gleichwie Cantate Nr. 100 *«Was Gott thut, das ist wohlgethan»*, mag sie manchem Hauptgottesdienst, mancher Hochzeit und feierlichen Gelegenheit zum heiligen Schmucke gedient haben. Aber, nachdem es dem so hochverdienten Biographen Bach's, Professor Spitta, gelungen ist, die Entstehungszeit der Cantate Nr. 70 *«Wachet, betet»* für das Jahr 1716 festzustellen, bin ich der Ansicht, dass die Composition vorliegender Cantate in dieselbe Zeit fällt. Sequenzen solcher Art, ich meine so unverhüllt, gleichsam so frisch, fromm, fröhlich, frei, wie sie Seite 198 Takt 2 bis Seite 199 Takt 1 eingeschlossen vorkommen, deuten schon ziemlich bestimmt auf eine frühere Periode; mehr aber noch der Schlusschoral, der siebenstimmig gesetzt, sein gleichzeitiges Pendant in dem siebenstimmigen Chorale der oben angeführten Cantate nicht verleugnen kann, ihn aber in technischer Vollendung kaum erreicht. In welcher Weise Bach dagegen in späterer Zeit den siebenstimmigen Satz für den Choral verwandte, davon giebt die Cantate 69 *«Lobe den Herrn»* — Jahrgang XVI Seite 325 — ein ebenso glänzendes als beredtes Zeugniß, das schon rein äusserlich genommen ein ganz anderes Bild darbietet. Die Wasserzeichen im Papiere, die im vorliegenden Falle ein **M A** erkennen lassen, sind zwar stets willkommene Anhaltspunkte für Ort und Zeit der Entstehung, aber dennoch nur berathende Stimmen. Leipzig war schon damals der Sitz des deutschen Binnenhandels und vertrieb seine Produkte nach allen Himmelsgegenden. Öfters aber hat Bach die Stimmen zu seinen Werken auch gänzlich erneuert, wie z. B. zur Matthäuspassion. Unter allen dazu gehörigen, so zahlreich erhaltenen Stimmen findet sich auch nicht eine, aus der man auf eine

*) Friedrich II. hatte einst, wie erzählt wird, ein Flötensolo componirt, worin der bezifferte Bass an einer Stelle die versteckte Gelegenheit bot, die Hauptstimme so zu begleiten, dass daraus ein zweistimmiger Canon entstand. Fasch errieth sofort die verschwiegene Absicht des Componisten, übertraf sie aber, indem er durch seine Begleitung den Canon wider Erwarten zu einem dreistimmigen machte. Höchlichst erstaunt und erfreut schenkte der grosse König der improvisirten, kunstreichen Variatio seines Meisters vollste Anerkennung. (Karl Friedrich Christian Fasch von Zelter. Berlin 1801, Seite 45.)

frühere Bearbeitung schliessen könnte, und doch ist dem so, wie Kirnberger's Partitur beweist. Ein ähnlicher Fall dürfte hier vorliegen, da Alles, was bisher berichtet wurde, zusammenstimmt, und äussere wie innere Gründe auf eine frühere Entstehung hindeuten.

1) Hinweise der Bezifferung auf ältere Lesarten, entnommen der Orgelstimme in *As*.

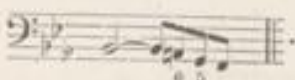
Seite 193, Takt 1 } viertes Viertel: $\frac{7}{7}$
Seite 201, Takt 2 }

Seite 218, Takt 5 und 8. Vergleiche den Notentext daselbst mit der Bezifferung, wie sie der Abdruck nach der älteren Orgelstimme Seite 339 Takt 5 und 8 mittheilt.

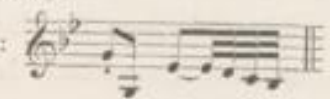
2) Hinweise der neueren Bezifferung auf unausgeführte Änderungen und Verbesserungen.

Seite 196, Takt 4, zweite Hälfte: $\frac{6}{4}$ 5 6 (statt $\frac{6}{4}$ 6).

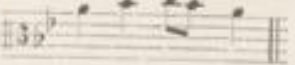
Seite 218, Takt 7, viertes Achtel *d*, beziffert mit $\frac{7}{2}$.


Seite 218, letzter Takt: 

3) Ältere Lesarten der Stimmen (die durch spätere autographe Nachträge in der Originalpartitur Verbesserungen erfahren haben).

Seite 217, drittes Viertel:  Die Originalpartitur liest dafür besser:



Seite 230, Takt 9, Alt:  NB. *a b* verdeckte Octaven mit dem Bass.


Seite 230, Takt 8 und 9, Tenor: 

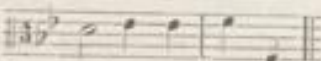
4) Ältere Lesarten der Originalpartitur (verbessert und verdrängt durch neuere in den Originalstimmen).

Seite 198, Takt 2 bis Seite 199, Takt 4; ferner

Seite 207, Takt 3 bis Seite 208, Takt 4 schliesst sich die Orgel nicht dem Fagott, sondern dem Violoncell und Contrabass im Einklange an.

Seite 212, Vers 3. Mit der Partitur lesen auch die drei älteren Grundstimmen lang gehaltene Töne. Bach pflegte dagegen in späteren Jahren — (weniger zwar in den Partituren als in den Stimmen) — die *Accorde* beim *Recitativo secco* als kurze Schläge zu notiren, wie in früheren Jahrgängen wiederholt bemerkt worden ist. (Matthäuspension Seite 22 des Vorwortes, Jahrgang VI Seite 35 des Vorwortes unter *D.*, und anderwärts.) Auch dieser Umstand deutet auf die neuere Entstehung der Orgelstimme in *G*, die allein die wiedergegebene kurze Notirung enthält.

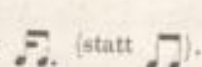
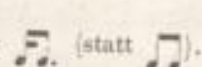
Seite 214, letzter Takt nach Partitur und älterer Stimme: 

Seite 217, Takt 6 des *Recitatives*. Viola: 

Seite 223, Takt 5, Continuo. Die älteren Stimmen lesen mit der Partitur das erste Achtel eine Octave tiefer.

Seite 224, Takt 18, Continuo. Einige ältere Stimmen lesen mit der Originalpartitur übereinstimmend *ges* auf dem fünften Achtel.

Seite 226, Takt 3, desgleichen

Seite 227, Takt 2 liest Oboe I., beide Male auf dem zweiten Viertel,  (statt .

5) Fragliches.

Seite 195, Takt 2, desgleichen

Seite 203, Takt 2 finden sich auf dem letzten Viertel zwischen Viola und Orgel Octavenfortschreitungen.

Seite 202, Takt 1, viertes Achtel in Viola *c*, statt *d*. Vergleiche Seite 194, Takt 1.
Seite 215, Takt 8, erstes Achtel in der Violine *a*, statt *as*. Siehe dagegen die Bezifferung, nach welcher das *p* vor *a* als selbstverständlich hinzugefügt worden ist.

Die Redaction könnte hier abschliessen. Allein, wie schon anfänglich bemerkt wurde, ging die Collation nach der Originalpartitur erst in letzter Stunde ein. Da der Druck bereits begonnen hatte, so konnte die verbesserte Lesart der Originalpartitur zur Seite 217 (siehe oben unter 3) in einige Exemplare der Auflage nicht mehr eingetragen werden. Auch etliche Vorschläge — sechs an Zahl —, die als Accente markirt sind, erwiesen sich nachträglich als Eigenthum der Originalpartitur. Man findet dieselben Seite 223, Takt 2 und 4, sowie Seite 224, Takt 14, 16, 22 und 23.

Cantate XCVIII. (Seite 233.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Nachstehend der autographe Titel auf dem Umschlage der Originalpartitur:

„*Dominica 21 post Trinit.*
Was Gott thut, das ist wohlgethan

à

4 *Voci* | 2 *Hautbois* | *Taille* | 2 *Violini* | *Viola* | *c* | *Continuo* | *di*
Joh: Sebast: Bach.“

Innere Überschrift:

„*J. J. Doica 21 post Trinitatis Concerto.*“

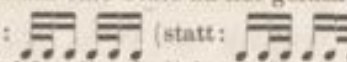
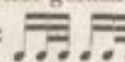
Am Schlusse — nach der Arie «*Meinen Jesum lass ich nicht*» — finden sich die üblichen Zeichen: «*Fine S. D. G.*», welche die Vollständigkeit des Werkes, trotz seines auffallenden Abschlusses, verbürgen. Auch in den meisten Stimmen findet sich ein ausdrückliches, bei Stimmen anderer Werke nicht allzu häufig vorkommendes «*Fine*» angemerkt, um wahrscheinlich die Musiker in diesem besonderen Falle nicht im Ungewissen zu lassen. Offene Frage bleibt freilich die Veranlassung dazu, für deren Beantwortung manche Vermuthung nahe liegen dürfte, ohne dass ich indess darauf eingehen möchte. Der sehr flüchtig hingeworfenen, oft sehr unleserlichen, durchcorrigirten Handschrift gegenüber war die Benutzung der Originalstimmen sehr willkommen. Letztere tragen auf dem Umschlage einen von C. Ph. E. Bach geschriebenen Titel, der in allem Wesentlichen mit dem vom Componisten zur Originalpartitur gefertigten übereinstimmt. In einfachen Exemplaren haben sich erhalten: die vier Singstimmen, die drei Oboen und Viola; doppelt: die beiden Violinen. Der Continuo, dreifach vorhanden, steht zweimal in *B*, und einmal mit unvollständiger Bezifferung in *As*, jedoch ist hier bei den Recitativen die Singstimme als Ergänzung eingetragen. Autographe Theile sind: in Violine I. die Arie Seite 246, die auch, nebst einigen Takten des vorangehenden Recitatives, in einer der unbezifferten Continuoostimmen als Bach'sche Handschrift vorkommt; endlich in dem zweiten *B*-Continuo die letzten 29 Takte.

Die Wasserzeichen sind in Partitur wie Stimmen unklar.

Was den Text betrifft, so ist von dem schönen, allbekannten Liede Samuel Rodigast's nur der

erste Vers benutzt. Die Melodie stammt gleichwie das Lied aus dem Jahre 1675 und hat Severus Gastorius zum Verfasser.

Seite 241, im 6ten Takte des Recitatives lesen Partitur und Stimme *g* (Septime) zu dem Worte: «kein». Die Note mag bei der Eile des Niederschreibens um eine Stufe zu tief gerathen sein.

Seite 244, Takt 17 ist die Eintheilung in der Oboe originaliter:  (statt: ) und verursacht dadurch Quinten mit dem Sopran. Vergleiche die ähnliche Stelle Seite 245, Takt 2.

Als Nachtrag zu dem Abschnitte «Allgemeines» *B.* sei noch bemerkt, dass sich auch hier, in vorliegender Cantate, manche Eigenthümlichkeit im Notentexte und in der Bezifferung findet. Dahin gehören z. B.

Seite 234, Takt 2 das letzte Achtel *a* in der Viola. Die an sich deutliche Note ist in der Originalpartitur ausserdem noch durch ein beigefügtes, buchstäbliches *a* bekräftigt. Vergleiche auch Seite 236 Takt 4, Seite 239 Takt 5 u. s. f.

Seite 234, Takt 5 das erste Achtel *a* in der Viola. Vergleiche Seite 236 Takt 7, und Seite 241 Takt 3.

Seite 237, Takt 2 die durchgehenden Harmonien der Orgel auf dem dritten Viertel. (Siehe Ähnliches in der Cantate 96, Seite 159 Takt 4 auf dem neunten Achtel.)

Seite 240, Takt 7 das erste Achtel *g* in der Viola als Nebennote.

Cantate XCIX. (Seite 253.)

Vorlagen:

a) die Originalpartitur der Königl. Bibliothek zu Berlin;

b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Nach manchem Wechsel ihres Besitzers ward sie vor Kurzem von Seiten des Herrn Dr. Wagener, Professor an der Universität Marburg, nebst anderen höchst werthvollen Originalen, — darunter das sogenannte Volkmann'sche Autograph des Wohltemperirten Clavieres, — der Königl. Bibliothek zu Berlin zum Geschenk gemacht. Ein Umschlag verzeichnet nachstehenden autographen Titel:

„*Dominica 15 post Trinit:*

Was Gott thut, das ist wohlgethan

a

4 *Voci* | 1 *Traversière* | 1 *Hautbois* | 2 *Violini* | 1 *Viola* | *e Continuo* | *di* |

Joh: Sebast: Bach.“

Innere Überschrift:

„*J. J. Do ca 15 post Trinit. Was Gott thut das ist wohlgethan.*“

Abschluss:

„*Fine. S. D. G.*“

Wasserzeichen: ein heraldischer Adler.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel auf dem alten Umschlage trifft mit jenem der Originalpartitur überein. Doppelt vorhanden ist nur der Continuo, einmal in *G*, einmal unvollständig beziffert in *F*. Die übrigen Stimmen, — zu denen sich eine «autographe» Stimme für Horn gesellt, — finden sich nur einfach vor. Ausser dieser autographen Hornstimme erweist sich — mit Ausnahme des *F*-Continuo —

alles Das als Handschrift des Meisters, was «nach» dem ersten Chore folgt. Der transponirte Continuo dagegen zeigt in den Theilen nach dem ersten Chore keine Spur einer Revision, und ist deshalb sehr fehlerhaft. Dem Meister war offenbar die Zeit ausgegangen. Wiederholte «*tacet*» am Kopfe der einzelnen, unbezifferten Nummern deuten darauf hin, dass es unter solchen Umständen Bach's Wunsch und Wille sein musste, diese sämtlichen Stücke, — also Alles, was dem Eingangs-Chore folgt, — selbst zu begleiten. (Siehe «Allgemeines» A., Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.)

Wasserzeichen: ein heraldischer Adler.

Von dem Original-Wortlaut des Gedichtes erscheint nur Vers 1 im ersten Chore (Seite 253) und Vers 6 im Schlusschorale (Seite 276) in unveränderter Sprache. Die übrigen Verse mag Bach selbst, oder einer seiner Dichter umgedichtet haben.

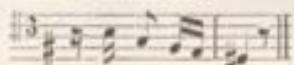
Seite 257, Takt 2, Flöte. Beide Verzierungen, Triller wie *grosso*, finden sich ausschliesslich in der Originalpartitur. Näheres darüber siehe in dem Abschnitte C. unter «Allgemeines».



Seite 259, Takt 5, fünftes Achtel in Viola *d*, statt *g*; ein Schreibfehler, den Seite 253 Takt 2 berichtigt.

Seite 261, Takt 4 und 7. Die Originalpartitur enthält hier einige Verbesserungen angedeutet, die sich Bach für die spätere Umarbeitung des Werkes angemerkt haben mag. Unsere Ausgabe folgt jedoch um so mehr den älteren, in den Originalstimmen beibehaltenen Lesarten, da die neueren in endgiltiger Gestalt in Cantate 100, Seite 297—298 zu finden sind.

Seite 267, Takt 14, Tenor. Lesart nach der hier von Bach eigenhändig ausgeschriebenen Stimme, während die Originalpartitur die drei Noten als drei gleiche Achtel notirt. Takt 22, desgleichen auch später bei Wiederkehr des Thema stimmen dagegen die Originale wieder überein, und zwar im Sinne der bevorzugten Lesart.

Seite 270, Takt 4, Tenor. Lesart nach der Stimme. Partitur ein Triller ohne Nachschlag.

Seite 271, Takt 11, Tenor. Lesart nach der Stimme. Die Partitur liest: 

Seite 272, Takt 9, Sopran. Autographe Stimme: , Partitur: .

Cantate C. (Seite 279.)

Sämtliche nachstehend verzeichnete Vorlagen, die wir der Übersicht halber in drei Gruppen theilen und aufzählen wollen, sind Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

- a) Die Originalpartitur;
- b) die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen;
- c) die von ihm revidirten Stimmen seiner Copisten.

a) Die Originalpartitur.

Wir lesen auf einem besonderen Umschlage den autographen Titel:

„*Was Gott thut, das ist wohlgethan.*“

a

4 *Voci* | 2 *Corni da Caccia* | *Tympalles* | 1 *Traversa* | 1 *Oboe d'Amore* |
2 *Violini* | *Viola* | *c* | *Continuo* | *di*
J. S. Bach.“

Ebendasselbst findet man von C. Ph. E. Bach folgende Zusätze, resp. Erläuterungen, die für Jemand niedergeschrieben zu sein scheinen, der das Werk behufs einer Aufführung geborgt hatte.

„NB. Kan nicht wohl parodirt werden.

V. 1 Tutti | V. 2 Duetto, Alto und Tenore mit einem Bass-Thema. | V. 3, Canto und Flauto solo (wird, wie die ganze Stimme mit der concertirenden Violin gespielt; alle 32 Theile werden gezogen.) | V. 4, Basso mit 2 Violinen und Viola. | V. 5, Alto, mit Hautb. d'amour (NB. muss zur ordin. Hautb. gemacht werden.) | V. 6 Tutti.“

Innere Überschrift (wieder autograph):

„J. J. Was Gott thut, das ist wohlgethan, a 2 Corni, Tymbal, 1 Trav. 1 Hautb. 2 Violini, 1 Viola, 4 Voci e Cont.“

Abschluss: „Fine. S. D. Gl.“

Wasserzeichen: **M A.**

b) Die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen.

Dieselben bekunden durchweg äusserste Sorgfalt. Die Note ist schön, gross und deutlich, das Papier fest und stark. Je einfach vorhanden, sind es im Ganzen 14 an Zahl, nämlich: „Corne I, Corne II, Tym-pales, Traversière, Hautbois d'Amour (in A), Violino I, Violino II, Viola, Continuo pro Violoncello, Continuo pro Violone, Soprano, Alto, Tenore und Basso“. Leider sind zwei dieser Stimmen, Alt und Tenor, in dem Duetto Seite 307 durch Veränderungen in der Textunterlage verunziert, die ihren Urheber — C. Ph. E. Bach — leicht erkennen lassen.

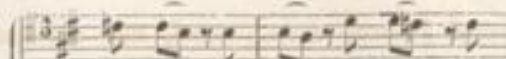

c) Die vom Componisten revidirten Stimmen seiner Copisten.

Die Anzahl dieser Stimmen beträgt ebenfalls vierzehn, doch fehlen hier die Singstimmen, während die Violinen doppelt vorliegen und der Continuo sogar vierfach vertreten ist. Einen besondern Werth haben jedoch nur die zuletzt genannten vier Grundstimmen, da sie auf verschiedene Wiederholungen des Werkes hinweisen, und — gleichwie Cantate 97 — die Nothbehelfe so mancher ersten Aufführung hinsichtlich der Orgelbegleitung, sowie die spätere Abstellung derselben deutlich erkennen lassen. Zu den älteren Grundstimmen gehören der Continuo in G, sowie eine „Organo“ überschriebene, bezifferte Stimme in F, in der nicht allein die Bezifferung, sondern auch der Anfang der Notenschrift, dreizehn Takte lang, von Bach's Hand herrührt. In dieser Stimme sind noch Vers 2, 3 und 5 mit „*tacet*“ bezeichnet, während der Continuo in G bei Vers 3 und 5 die Schattirung von 8 und 16 Fusston, oder anders ausgedrückt, zwischen Violoncell und Contrabass nicht kennt. Die beiden neueren „Organo“ überschriebenen, „durchgängig“ bezifferten Grundstimmen lehnen sich dagegen den unter b) verzeichneten autographen Stimmen aufs engste an, und stehen ebenfalls in F. Den Vorzug unter beiden verdient jedenfalls die auf starkem, vergilbtem Papier geschriebene Stimme, welche Bach's Revision nicht allein in der Bezifferung, sondern auch in den Vortragszeichen bekundet. So ist z. B. das „*piano sempre*“ im dritten Verse (Seite 310) allein ihr autographes Eigenthum u. s. f.

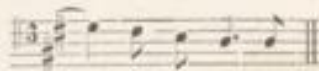
Wasserzeichen: ein Doppeladler, der jedoch in dem dicken Papier der autographen Stimmen kaum zu erkennen ist. Auch das Zeichen **M A** kommt vor.

Das Gedicht von Samuel Rodigast hat Bach in dieser letzten und bedeutendsten Composition unter den drei Cantaten gleichen Namens vollständig, und im Wortlaute unverändert beibehalten.

1) Ältere Lesarten der unter *b*) und *c*) verzeichneten Stimmen (die durch neuere, unverkennbar autographe Nachträge in der Originalpartitur Verbesserungen erfahren haben).


Tenor. 
 Orgel. 

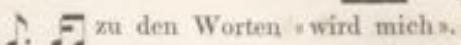
Seite 309, Takt 3 und 4.

Seite 309, Takt 17, Tenor: 

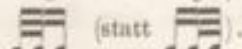

2) Ältere Lesarten der Originalpartitur (verbessert und verdrängt durch neuere in den autographen Stimmen).

Seite 309, Takt 14, Continuo. Die Achtel 4, 5, 6 und 7 stehen eine Octave tiefer.

Seite 309, Schluss: 

Seite 311, Takt 11. Eintheilung im Sopran  zu den Worten »wird mich«.

Seite 313, Takt 5. Sechstes Achtel der Flöte absteigend: *c h a g* (statt *cis h ais h*).

Seite 313, Takt 6. Letztes Achtel des Sopranes  (statt .

Seite 327, Takt 3 und 4. Oboe ohne Pausen im Einklange mit Flöte und Violine.

3) Fragliches.

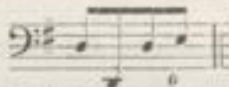
Seite 289, Takt 4, sowie Seite 288, Takt 5, drittes Viertel. Die falschen Quinten zwischen Violine I. und Viola finden sich Seite 305, Takt 1 vermieden.


Seite 307, Takt 18. Die zweite der neueren, auf hellerem, dünnerem Papier geschriebene Orgelstimme, die im Ganzen wenig Bach'sche Revision zeigt und manches Fehlerhafte enthält, beziffert hier (wie auch drei Takte später im Nachspiel) die ersten drei Achtel *cis h ais* mit dem sentimentalen Gang $\begin{matrix} 6 & 6 & 6 \\ 4 & 4 & 4 \end{matrix}$.


Seite 325. Bei der Wiederholung finden sich in der Originalpartitur (in den Stimmen dagegen nicht) folgende kleine Abweichungen: Violine II., Takt 1 erstes Achtel *g*, statt *fis*; Horn II. Takt 3 zweites Viertel *e d e*, statt *e h e*; Continuo, Takt 3 fünftes Achtel *cis*, statt *c*.

4) Hinweise auf ältere, nicht mehr erhaltene Lesarten aus der Bezifferung der älteren Orgelstimme.

Seite 316, Takt 6, 7 und 8: 

Seite 316, Takt 21: 

Seite 318, Takt 20: 

Seite 328, Takt 1: 

Berlin, im September 1875.

Wilhelm Rust.

EINNAHME UND AUSGABE
DER
BACH-GESELLSCHAFT ZU LEIPZIG

vom 4. December 1874 bis 4. December 1875.

Einnahme.

Ausgabe.

			Mark	Pr.				Mark	Pr.		
An	Cassa-Vortrag		474	19	An	verschiedene Buchhandlungen für 5 durch dieselben					
*	6 eingezahlten Beiträgen auf das Jahr 1850		90	—		gezeichneten Beitrag auf das Jahr 1850. 10 %					
*	5 " " " " " 1851		75	—		Provision	Mark 7 50				
*	6 " " " " " 1852		90	—		dergl. für 5 Beiträge auf das Jahr 1851		7 50			
*	5 " " " " " 1853		75	—		" " " 5 " " " " 1852		7 50			
*	5 " " " " " 1854		75	—		" " " 4 " " " " 1853		6 —			
*	5 " " " " " 1855		75	—		" " " 4 " " " " 1854		6 —			
*	6 " " " " " 1856		90	—		" " " 4 " " " " 1855		6 —			
*	6 " " " " " 1857		90	—		" " " 5 " " " " 1856		7 50			
*	4 " " " " " 1858		60	—		" " " 5 " " " " 1857		7 50			
*	5 " " " " " 1859		75	—		" " " 3 " " " " 1858		4 50			
*	4 " " " " " 1860		60	—		" " " 4 " " " " 1859		6 —			
*	3 " " " " " 1861		45	—		" " " 4 " " " " 1860		6 —			
*	5 " " " " " 1862		75	—		" " " 3 " " " " 1861		4 50			
*	5 " " " " " 1863		75	—		" " " 4 " " " " 1862		6 —			
*	6 " " " " " 1864		90	—		" " " 4 " " " " 1863		6 —			
*	15 " " " " " 1865		225	—		" " " 4 " " " " 1864		6 —			
*	13 " " " " " 1866		195	—		" " " 3 " " " " 1865		4 50			
*	14 " " " " " 1867		210	—		" " " 3 " " " " 1866		4 50			
*	14 " " " " " 1868		210	—		" " " 4 " " " " 1867		6 —			
*	20 " " " " " 1869		300	—		" " " 5 " " " " 1868		7 50			
*	357 " " " " " 1870		5355	—		" " " 9 " " " " 1869		13 50			
*	15 " " " " " 1871		225	—		" " " 211 " " " " 1870		316 50			
*	4 " " " " " 1872		60	—		" " " 9 Einzelbände 20 % Provision		54 —			
*	9 Jahrgänge Einzel-Verkauf à 30 Mark		270	—				501	—		
An	Vorschuss der Kassirer		738	17							
					Allgemeine Kosten:						
					Für Drucksachen, Porti, Feuerversicherung etc.					386	79
					Druckkosten für Bach's Werke:						
					1. Jahrgang 13. Abdruck 25 Exemplare					200	82
					5. " 1. Lfrg. 8. " 25 "					279	25
					16. " 2. " 25 "					207	50
					Zur Herstellung und Versendung des zweiundzwanzigsten Jahrganges von Bach's Werken 500 Exemplare					7827	—
			9402	36				9402	36		
					An Vorschuss des Kassirer					738	17

LEIPZIG, am 5. December 1875.

Das Directorium der Bach-Gesellschaft.

Indem wir den zweiundzwanzigsten Jahrgang von Joh. Seb. Bach's Werken hierbei übersenden, bitten wir zugleich, den dreiundzwanzigsten Jahresbeitrag zur Bach-Gesellschaft, für 1872, wofür der dreiundzwanzigste Jahrgang von Bach's Werken geliefert werden wird, an uns gelangen zu lassen.

Leipzig, am 5. December 1875.

Breitkopf & Härtel

d. Z. Kassirer der Bach-Gesellschaft.

Cantate

Am ersten Weihnachtstage

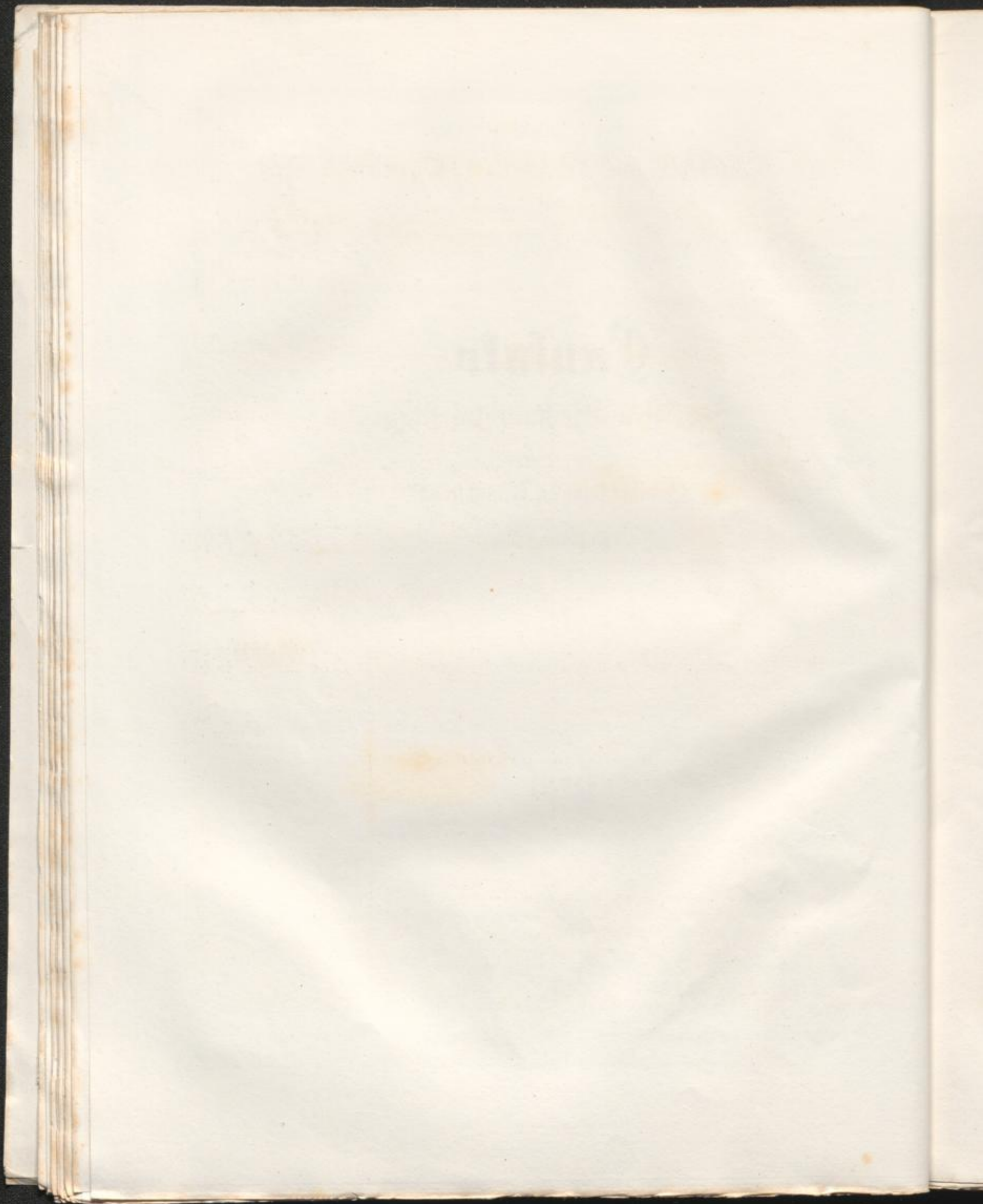
über das Lied:

„Gelobet seist du, Jesu Christ“

von

Dr. Martin Luther.

№ 91.



Feria I Nativitatis Christi.

„Gelobet seist du, Jesu Christ.“

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the parts are:

- Corno I. (Horn I): Treble clef, common time, with a long note and a slur.
- Corno II. (Horn II): Treble clef, common time, with a long note and a slur.
- Timpani. (Tympani): Bass clef, common time, with a dotted quarter note and a rest.
- Oboe I.: Treble clef, common time, with a melodic line.
- Oboe II.: Treble clef, common time, with a melodic line.
- Oboe III.: Treble clef, common time, with a melodic line.
- Violino I. (Violin I): Treble clef, common time, with a melodic line.
- Violino II. (Violin II): Treble clef, common time, with a melodic line.
- Viola.: Alto clef, common time, with a melodic line.
- Soprano.: Alto clef, common time, with a rest. A note above the staff reads: "(NB. Der Cantus firmus: „Gelobet seist du, Jesu Christ“ im Sopran.)"
- Alto.: Alto clef, common time, with a rest.
- Tenore.: Alto clef, common time, with a rest.
- Basso.: Bass clef, common time, with a rest.
- Continuo.: Bass clef, common time, with a dotted quarter note and a rest.

4

B.W. XXII.

A handwritten musical score on aged paper, consisting of 14 staves. The top two staves are for a grand staff (treble and bass clefs). The next six staves are for various instruments, including two treble clefs, two alto clefs, and one bass clef. The bottom two staves are for a basso continuo line, with figured bass notation (7, 6, 5, 4, 3, 2, 1) written below the notes. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The notation includes various note values, rests, and ornaments.

B. W. XXII.

Ge - lo - bet seist du,
 Ge.lo.bet, ge.lo - bet, ge -
 Ge.lo.bet, ge.lo.bet, ge.lo - bet, ge -
 Ge.lo - bet seist du, Je - su Christ, ge.lo

B. W. XXII.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of ten staves: two grand staves (treble and bass clef) at the top, followed by three treble clef staves, and four bass clef staves. The second system consists of five staves: a vocal line with lyrics, followed by three bass clef staves, and a grand staff at the bottom. The lyrics are: "Je - su Christ! lo - bet seist du, Je - su Christ!". The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

B. W. XXII.

Musical score for a piano and voice piece. The score consists of 12 staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a complex, rapid sixteenth-note pattern and the left hand playing a simpler accompaniment. The next six staves are for the voice, with lyrics in German: "dass du", "dass du Mensch ge -", "dass du Mensch ge -", "dass du Mensch ge -". The bottom two staves are for the piano accompaniment, with the left hand playing a simple bass line and the right hand playing a simple accompaniment. The score is in G major and 3/4 time.

B.W. XXII.

von ei - ner
 von ei - ner Jung - frau,
 von ei - ner Jung - frau, das ist

B.W. XXII.

Handwritten musical score for a multi-stemmed instrument, likely a harpsichord or spinet. The score consists of 13 staves. The top two staves are treble clefs, the third is a bass clef, and the remaining ten are grouped in pairs of three, each with a different clef (treble, alto, and bass). The music is written in a single system with four measures. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear.

B. W. XXII.

Musical score for a piece with vocal lines and piano accompaniment. The score consists of 13 staves. The top two staves are vocal lines (soprano and alto). The next six staves are piano accompaniment for the right hand. The bottom three staves are piano accompaniment for the left hand. The lyrics "dess freu et" and "dess freu" are written under the vocal lines.

B. W. XXII.

B¹ sich der En - gel Schaar.
 B² et sich der En -
 B³ et sich der En - gel Schaar.
 B⁴ et sich der En -
 B⁵

R. W. XXII.

The musical score consists of several systems. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional treble clef staves. The piano accompaniment is intricate, with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal lines are in a soprano or alto range, with lyrics in German. The lyrics are:

- gel Schaar, der Engel Schaar.
 der En gel Schaar.
 - gel Schaar.

The score concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

B. W. XXII.

The musical score consists of several staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes and the left hand providing a steady bass line. Below these are the vocal parts, including a soprano, alto, tenor, and bass. The lyrics are 'Kyrie eleison' repeated across the vocal lines. The score is written in G major and 4/4 time.

B. W. XXII.

leis, Ky - ri - e e - - - leisl

leis, Ky - ri - e e - - - leisl

leis, Ky - ri - e e - - - leisl

B.W. XXII.

The musical score consists of 12 staves. The top two staves are grouped together with a brace. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The next six staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and complex syncopations. The bottom-most staff contains some numerical markings: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

B.W. XXII.

B. W. XXII.

RECITATIV und CHORAL. (Melodie: „Gelobet seist du, Jesu Christ.“)

Soprano.
 Continuo.

Der Glanz der höch-sten Herr-lich-keit, das E-ben-bild von Got-tes

We-sen, hat in be-stimm-ter Zeit sich ei-nen Wohn-platz aus-er-

Choral.
 Recitativ.

le-sen. Des ew'-gen Va-ters ei-nig's Kind, das ew'-ge-Licht von Licht ge-

Choral.
 Recitativ.

bo-ren, jetzt man in der Krip-pe find't. O Menschen, schauet

Choral.

an, was hier der Lie-be Kraft ge-than. In un-ser ar-mes Fleisch und Blut-

Recitativ.
 Choral.

(und war denn die-ses nicht ver-flucht, ver-dammt, ver-lo-ren?)— ver-klei-det sich das

Recitativ.

ew'-ge Gut, so wie es ja zum Se-gen aus-er-ko-ren.

ARIE.

Oboe I.

Oboe II.

Oboe III.

Tenore.

Continuo.

piano

forte

piano

forte

piano

forte

piano

Gott, dem der Erdenkreis zu klein, den we- der Welt noch Him- mel fas- sen,

piano

forte

piano

piano

piano

Gott, dem der Erdenkreis zu klein, Gott, dem der Erdenkreis zu klein, den weder Welt noch Himmel fas- sen,

piano

forte

forte

forte

will in der en- gen Krippe sein.

forte

B. W. XXII.

piano
piano
piano
Erscheinet uns dies ew'ge Licht, dies ew'

forte
forte
forte
ge Licht, so wird hinführo Gott uns nicht als dieses Lichtes Kinder has - sen.

piano
piano
piano
Erscheinet uns dies ew'ge Licht, so wird hinführo Gott uns nicht als dieses Lichtes Kin.

forte
forte
forte
- der has - sen.

B.W. XXII.

piano
piano
piano
Gott, dem der Erden kreis zu klein, Gott, dem der Erden kreis zu klein, den we - der
(piano)

forte
forte
forte
piano
piano
Welt noch Him - mel fas sen, Gott, dem der Erden kreis zu klein,
(forte) *piano*

den weder Welt noch Himmel fas sen, will in der en - gen Krippe

forte
forte
forte
sein.
(forte)

RECITATIV.

Violino I. *piano*

Violino II. *piano*

Viola. *piano*

Basso.

Continuo. *(piano)*

O Christenheit! Wohl an, so mache dich bereit, bei dir den Schöpfer zu empfangen. Der

gro_sse Got_tes-Sohn kommt als ein Gast zu dir ge_gan-gen. Ach, lass dein Herz durch

die-se Lie-be rüh-ren; er kommt zu dir, um dich vor sei-nen Thron durch die-ses Jam-

Adagio.

piano

piano

pianissimo

piano

mer-thal zu füh-ren.

B. W. XXII.

ARIE.

Violino I. II.

Soprano.

Alto.

Continuo.

Die Ar - muth, so Gott auf sich

Die Ar - muth, so Gott auf sich

piano

nimmt, die Ar - muth, so Gott auf sich

nimmt, die Ar - muth, so Gott auf sich

forte *piano*

piano *piano*

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e -

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e -

B.W. XXII.

piano

wig Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Himmels Schä

wig Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Himmels Schä

forte

tzen.

tzen. *forte*

piano

Die Ar - muth, die Ar - muth,

Die Ar - muth, die Ar - muth,

piano

muth, die Ar - muth, so Gott auf sich

die Ar - muth, die Ar - muth, so Gott auf sich

B. W. XXII.

forte

nimmt, die Ar - - muth, so Gott auf sich

nimmt, die Ar - - muth, so Gott auf sich

forte *piano*

forte *piano* *piano*

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - wig

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - wig

Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Him - mels Schü - tzen.

- wig Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Him - mels Schü - tzen.

forte *forte*

piano

Sein menschlich We - sen, sein menschlich

Sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den

piano

We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet euch, sein menschlich We -

En - gels-Herr - lich - kei - ten gleich, den En -

sen ma - chet euch den En - gels-

- gels-Herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor,

piano

Herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel Chor zu se -

- euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel Chor zu se -

B. W. XXII.

First system of musical notation with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen." and "tzen, zu der En - gel Chor zu se - tzen." The piano part includes dynamic markings *forte* and *forte*.

Second system of musical notation. The lyrics are: "Sein mensch - lich We - sen ma - - chet" and "Sein mensch - lich We - sen ma - - chet". The piano part includes dynamic markings *piano* and *piano*.

Third system of musical notation. The lyrics are: "euch den En - - gels - - Herr - lich." and "euch den En - - gels - Herrlich". The piano part includes dynamic markings *forte* and *piano*.

Fourth system of musical notation. The lyrics are: "kei - - ten gleich;" and "kein mensch - lich We - sen" and "kei - - ten gleich; sein menschlich We - - - -". The piano part includes dynamic markings *forte* and *piano*.

B.W. XXII.

piano

ma - chet euch, sein menschlich We - sen ma - chet

sen, sein menschlich We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet

piano

euch den En - gels-Herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En -

euch, sein menschlich We - sen ma - chet euch den En -

piano

gel Chor, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel

gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der

Chor zu se - tzen, zu der En - gel Chor zu se - tzen.

En - gel Chor zu se - tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.

Da Capo.

B.W. XXII.

CHORAL. (Melodie: „Gelobet seist du, Jesu Christ.“)*

Corno I.

Corno II.

Timpani.

Soprano.
Oboe I, II, III, Violino I
col Soprano.

Alto.
Violino II. coll' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess'

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess'

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess'

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess'

6 8 7 5 3 4 4 6 5 4

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank' ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank' ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank' ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

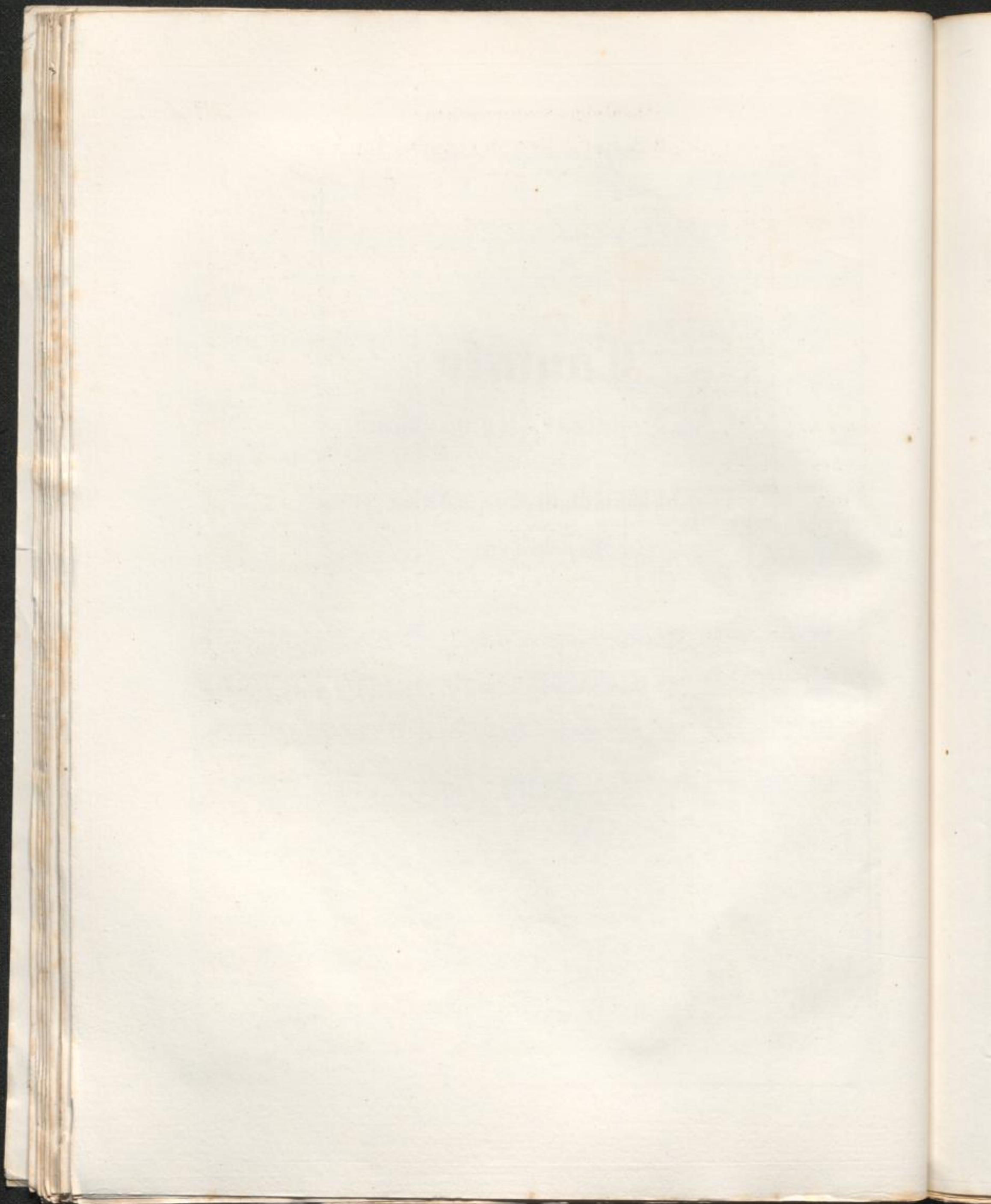
freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank' ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

6 6 6 5 4 6 5 4 6 6 6 6 6 7

* Vergleiche Jahrgang 16, Seite 371.

Cantate
Am Sonntage Septuagesimä
über das Lied:
„Ich hab in Gottes Herz und Sinn“
von
Paul Gerhardt.

N^o 92.



Dominica Septuagesimae.
„Ich hab' in Gottes Herz und Sinn.“

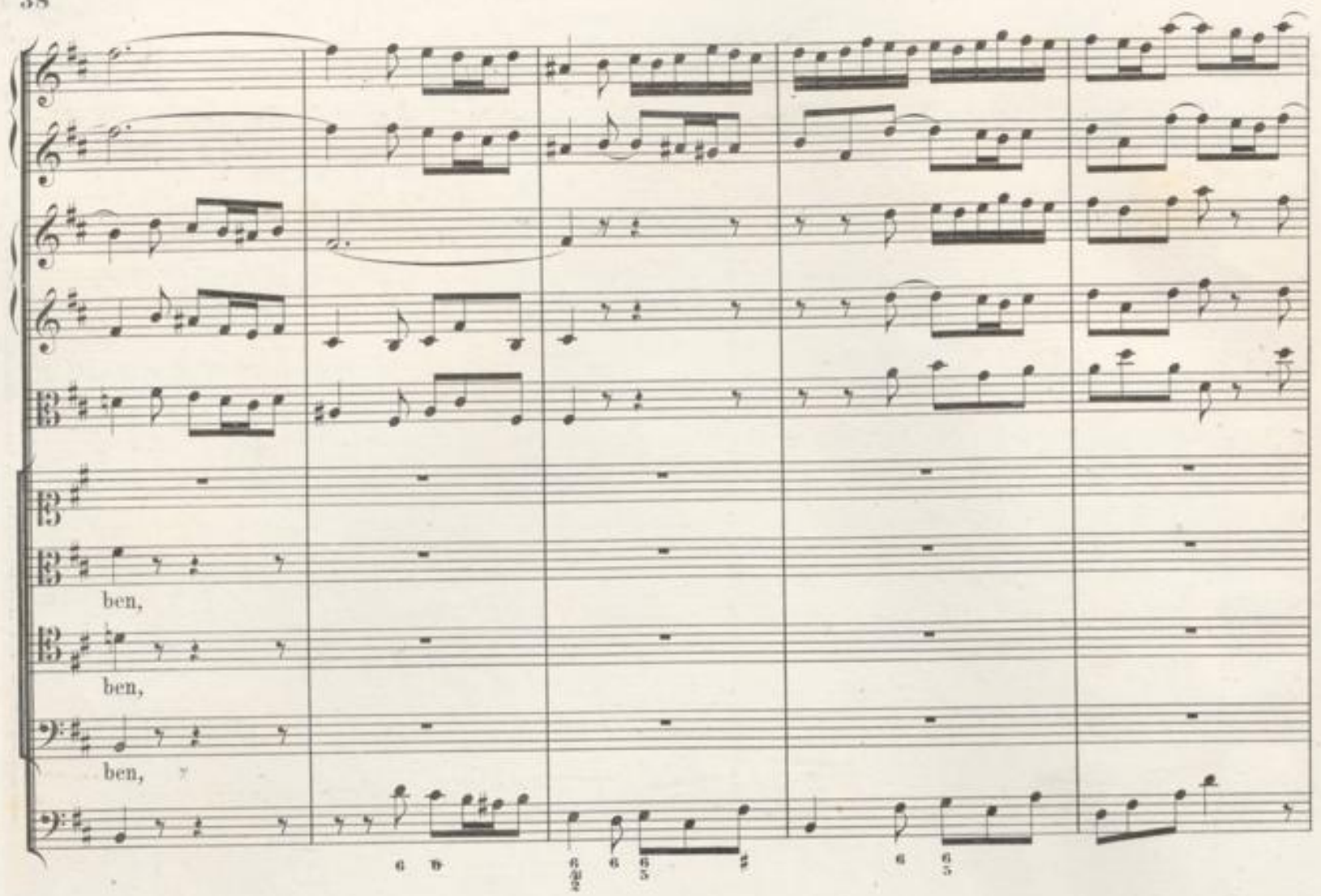
Oboe d'amore I.
Oboe d'amore II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Continuo.

B. W. XXII.

meine Herz und
 Got - tes Herz und Sinn
 Herz, Got,tes Herz und Sinn
 Sinn
 mein Herz und
 mein

Sinn er - ge - ben,
 Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge -
 mein Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - geben, er - ge -
 Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge -

B.W. XXII.



ben,
ben,
ben,

6 6 6 6 6 6 6 6

Detailed description: This system contains the first five staves of a musical score. The top two staves are grand staff notation (treble and alto clefs). The next two staves are also grand staff notation (treble and bass clefs). The fifth staff is a bass clef staff with the lyrics 'ben,' written below it. The sixth staff is a bass clef staff with the lyrics 'ben,' below it. The seventh staff is a bass clef staff with the lyrics 'ben,' below it. The eighth staff is a bass clef staff with the lyrics '6 6 6 6 6 6 6 6' below it. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



B.W. XXII.

Detailed description: This system contains the next five staves of the musical score. The top two staves are grand staff notation (treble and alto clefs). The next two staves are also grand staff notation (treble and bass clefs). The fifth staff is a bass clef staff. The sixth staff is a bass clef staff. The seventh staff is a bass clef staff. The eighth staff is a bass clef staff with the lyrics 'B.W. XXII.' below it. The music continues with various rhythmic patterns and rests.

winn, der
 winn, was bö - se scheint, ist mein Ge - winn,
 winn, was bö - se scheint, ist mein Ge - winn,
 scheint, ist mein Ge - winn,

5 (6) 5 6 5 7 7 6 6 5 6

Tod selbst ist mein Le - ben.
 der Tod selbst ist mein Le - ben, der Tod selbst
 der Tod selbst ist mein Le - ben, der Tod selbst ist mein
 der Tod selbst ist mein Le - ben, der Tod selbst

6 5 4 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6

B.W. XXII.

Ich bin ein
 Ich bin ein Sohn dess;
 Ich
 Ich bin ein

Sohn dess; der den Thron
 der den Thron,
 bin ein Sohn dess; der den Thron, den Thron,
 Sohn dess; der den Thron, der den Thron

B. W. XXII.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains piano accompaniment for the first four measures. The second system contains piano accompaniment and vocal lines for the next four measures. The piano part features intricate textures with sixteenth-note patterns and arpeggiated chords. The vocal lines are in a soprano, alto, and tenor/bass arrangement, with lyrics in German. The lyrics are: "des Him - mels auf - ge -", "des Him - mels auf - ge -", "des Him - mels auf - ge - zo -", and "des Him - mels auf - ge - zo -".

B. W. XXII.

zo - gen;
zo - gen, auf ge - zo - gen;
gen, des Him - mels auf - ge - zo - gen;
gen, des Him - mels auf - ge - zo - gen;

B. W. XXII.

ob er gleich

ob er gleich

7 5 4 (6) 5 4 7 5 (4) 5 4 3

schlägt und Kreuz auf legt,

ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt, ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt,

schlägt und Kreuz auf legt, und Kreuz auf legt, ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt,

ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt,

6 6 5 6 7 5 (6) 5 6 5 5

B.W. XXII.

RECITATIV und CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will“ in veränderter Weise.)

Basso. Continuo.

Es kann mir

piano

Recitativ.

feh - len nim - mer - mehr! Es müssen chr. wie selbst der treu.e Zeu.ge spricht, mit Prasseln

und mit grau - sem Knal - len die Ber - ge und die Hü - gel fal - len:

Choral.

mein Hei.land a_ber trü.get nicht, mein Va - ter muss mich lie - - - ben. Durch

Recitativ. Choral.

Je_su ro.thes Blut bin ich in sei.ne Hand ge.schrieben; er schützt mich doch! Wenn er mich

Recitativ a tempo.

auch gleich wirft in's Meer, so lebt der Herr auf grossen Wassern noch, der hat mir selbst mein

Le-ben zu-ge-theilt, d'rum werden sie mich nicht ersäu-fen. Wenn mich die Wel-len schon er-

Choral.
grei-fen, und ih-re Wuth mit mir zum Abgrund eilt, so will er mich nur

Recitativ.
ü-ben, ob ich an Jo-nas wer-de den-ken, ob ich den Sinn mit Pe-trus

auf ihn wer-de len-ken. Er will mich stark im Glau-ben ma-chen, er will für mei-ne See-le

Choral. wachen und mein Ge-müth, das immer wankt und **Choral.** weicht, in sei-ner **Recitativ.** Güt, der an Beständigkeit nichts

Choral. gleicht, ge-wöh-nen **Choral.** fest zu ste- **Recitativ.** hen. Mein Fuss soll fest, bis

Choral.

an der Ta.ge letz.ten Rest sich hier auf die_sen Fel_sen gründen. Halt' ich dann Stand,

Recitativ.

Choral.

Recitativ.

und las_se mich im fel_sen fe_ssten Glau_ben fin_den: weiss sei_ne Hand, die er mir

Choral.

schon vom Himmel beut, zu rechter Zeit mich wie_der zu er_hö_hen.

ARIE.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Continuo.

B. W. XXII.

Seht, seht! wie bricht, wie reisst, wie fällt,

piano

piano

piano

piano

seht, seht! wie bricht, wie reisst, wie fällt,

piano

was Got - tes star - ker Arm nicht

hält, was Got - tes star - ker Arm nicht hält, seht, seht! wie bricht, wie reisst, wie fällt, was Gottes star - ker Arm nicht

forte

forte

forte

hält.

forte

Seht a - ber, fest und un - be - weg -

piano

- lich pran - gen, was un - ser Held mit sei - ner Macht um - fan - gen, seht a - ber,

piano

fest und un - be - weg - lich prangen, was un - ser Held

mit seiner Macht um - fan - gen.

forte

B. W. XXII.

The first system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including *piano* and *forte*, and various articulation marks like slurs and accents.

The second system continues the musical piece. It includes the same four-staff structure. The lyrics "Lasst Sa...tan wü...then, ra...sen," are written below the bottom staff. The music continues with intricate rhythmic figures and dynamic changes.

The third system of music features the same four-staff layout. The lyrics "kra" are positioned below the bottom staff. The musical notation remains highly detailed with many fast-moving passages.

The fourth system concludes the page's musical content. It follows the same four-staff format. The lyrics "- chen, lasst Sa - tan wü - then, ra - sen," are written below the bottom staff. The piece ends with a final cadence.

kra - chen, lasst Sa - tan wü - then, ra - sen,

krachen, der star - ke Gott wird uns un - ü - berwind - lich ma - chen, der star - ke Gott wird uns

un - ü - berwindlich, un - ü - berwindlich ma - chen, der star - ke

Gott wird uns un - ü - berwindlich machen, un - ü - berwindlich ma - chen.

B. W. XXII.

Dal Segno.

CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will.“)

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Alto.

Continuo.

Zu - dem ist
piano

Weis - heit und Ver - stand *forte* bei ihm ohn' *piano*

al - le Ma - ssen, *forte*

B. W. XXII.

6 9 (8) 6 (5) 7 6 9 (8) 6 (5) 7 6 6 2 6 7 6 9 6 6 2

Zeit, Ort und Stund' ist ihm be - kannt, *piano* *forte*

6 (7) (6) 6 6 5 2

zu thun und auch zu las - sen, *piano* *forte*

6 6 5 6 5 6 6 5 6 6 5 4 3 6 7 6

Er weiss, wenn Freud', er weiss, wenn *piano*

9 (8) 6 5 2 6 5 (4) (3) 7 7 6 6 5 4

B.W. XXII.

Leid *forte* uns, *piano* sei - nen Kin - dern,

6 5 2 6 5 2 6 7 6 7 6 2 6 7 6

die - - ne, *forte*

7 6 5 4 3 7 6 5 (4) 3 2 7 6 5 (4) 3 2

und was er thut, ist *(piano)*

7 6 5 4 3 2 7 6 5 4 3 2 5 4 3 2 5

al - les gut, *forte* obs *piano* noch so trau -

6 7 6 5 2 6 5 2 7 6 5 (4) 3

rig schie - ne.

forte

Dal Segno.

RECITATIV.

Tenore. Wir wol - len nun nicht län - ger za - gen und uns mit Fleisch und

Continuo.

Blut, weil wir in Got - tes Hut, so furchtsam wie bis - her be - fra - gen. Ich den - ke dran, wie Je - sus nicht ge -

fürcht' das tau - send - fa - che Lei - den. Er sah es an, als ei - ne Quel - le ew' - ger Freuden. Und dir, mein

Christ, wird dei - ne Angst und Qual, dein bit - ter Kreuz und Pein, um Je - su wil - len Heil und Zu - cker sein.

Adagio.

Ver - traue Got - tes Huld und mer - ke noch, was nö - thig ist: Ge - duld! Ge - duld!

ARIE.

Basso.

Continuo.

Das Brau -
sen von den rau - hen
Win - den, — das Brau -
sen von den rau - hen Win - den — macht,
dass wir vol - le Äh - ren fin - den, das Brau - sen von den rau - hen Win - den
macht, dass wir vol - le Äh - ren fin - den. *forte*

Das Brau -

piano

- sen von den rau - hen Win - den, - das Brau -

- sen von den rau - hen Win - den - macht, dass wir vol - le Äh - ren

fin - den, macht, dass wir vol - le Äh - ren fin - den; das Brau -

- sen von den rau - hen Win - den macht, dass wir vol - le Äh - ren fin -

den.

forte

Des Kren - zes Un - ge -

piano

B. W. XXII.

stüm — schafft bei den Chri — — — sten Frucht, des Kreuzes Un — ge — stüm schafft bei den

Chri — sten Frucht, des Kreuzes Un — ge — stüm schafft bei den Christen Frucht, drum lasst uns Al —

— le un — ser Le — ben dem wei — sen Herr —

— scher ganz er — ge — — — — — ben. *forte*

Küsst seines Soh — nes Hand, ver — ehrt die treu — e Zucht, küsst *piano*

sei — nes Soh — nes Hand, ver — ehrt die treu — e Zucht. *Dal Segno.*

CHORAL und RECITATIV. (Melodie: „Was mein Gott will.“)

Soprano. *Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in*

Alto. *Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in*

Tenore. *Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in*

Basso. *Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in*

Continuo. *Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in dei - ne*

dei - - ne Hän - - de,

dei - - ne Hän - - de,

dei - - ne Hän - - de,

Hän - de, ge - trost in dei - ne Hän - - de! So spricht der Gott ge - lass' - ne Geist, wenn er des

nimm mich, und ma - che es mit

nimm mich, und ma - che es mit

nimm mich, und ma - che es mit

Heilands Bru - dersinn und Gottes Treu - e gläu - big preist. Nimm mich, und ma - che es mit

mir bis an mein letz - - - tes En - - de,
 mir bis an mein letz - tes En - - de,
 mir bis an - - mein letz - - - tes En - de. Ich weiss gewiss, dass ich un -
 mir bis an mein letz - tes En.de, bis an mein letz - tes En - de,

fehl_bar se_lig bin, wenn mei.ne Noth, und mein Be.küem.mer.niss von dir so wird ge.en.digt wer.den:
 fehl_bar se_lig bin, wenn mei.ne Noth, und mein Be.küem.mer.niss von dir so wird ge.en.digt wer.den:
 fehl_bar se_lig bin, wenn mei.ne Noth, und mein Be.küem.mer.niss von dir so wird ge.en.digt wer.den:
 fehl_bar se_lig bin, wenn mei.ne Noth, und mein Be.küem.mer.niss von dir so wird ge.en.digt wer.den:

wie du wohl weisst, dass mei_nem Geist da_durch sein
 wie du wohl weisst, dass mei_nem Geist da_durch sein
 wie du wohl weisst, dass mei_nem Geist da_durch sein
 wie du wohl weisst, dass mei_nem Geist da_durch sein Nutz ent -

Nutz ent - ste - he,
 Nutz ent - ste - he, dass schon auf die - ser Er - den, dem Sa - tan zum Ver - druss, dein Himmelreich sich
 Nutz ent - ste - he,
 ste - he,

und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr
 in mir zei - gen muss, und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr
 und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr
 und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr selbst er -

selbst er - hö - he. So kann mein Herz nach deinem Wil - len sich, o mein
 selbst er - hö - he.
 selbst er - hö - he.
 hö - he, sich in ihr selbst er - hö - he.

B. W. XXII.

Je-su, se-lig stillen, und ich kann bei gedämpften Sai-ten dem Friedensfürst ein neu-es Lied be-rei-ten.

7 5 (6 6) 3

ARIE.
Andante.

Oboe d'amore I.

Violino I. pizzicato

Violino II. pizzicato

Viola. pizzicato

Soprano.

Continuo. pizzicato

Mei-nem Hirten bleib ich treu, mei-nem



Hirten bleib' ich treu. Will er mir den Kreuz-Kelch fül - len, ruh' ich ganz in



sei - nem Willen, er steht mir im Lei - den bei.



Es wird

B.W. XXII.

den - noch, nach dem Weinen, Je - su Son - - ne wie - der scheinen, Je - su Son - ne wie -

- der schei - nen. Mei - nem Hirten bleib' ich treu!

Mei - nem Hirten bleib' ich treu, mei - nem

Hir-ten bleib ich treu! Je - su leb ich, der wird wal - ten, freu'dich, Herz, du

sollst er - kal - ten, freu'dich, Herz, du sollst er - kal - ten, Je - sus hat ge - nug ge-

than. A - - men, A - - - men, A - men; Va - ter, nimm - mich an!

B.W. XXII.

Dal Segno.

CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will.“)

Soprano.
Oboe d'amore I. II.
Violino I. col Soprano.

Alto.
Violino II. coll' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Soll ich denn auch des To - des Weg und fin - stre Stra - - sse rei - - sen.
wohl an! ich tret' auf Bahn und Steg, den mir dein' Au - - gen wei - - sen.

Soll ich denn auch des To - des Weg und fin - stre Stra - - sse rei - - sen.
wohl an! ich tret' auf Bahn und Steg, den mir dein' Au - - gen wei - - sen.

Soll ich denn auch des To - des Weg und fin - stre Stra - sse rei - - sen.
wohl an! ich tret' auf Bahn und Steg, den mir dein' Au - gen wei - - sen.

Soll ich denn auch des To - des Weg und fin - stre Stra - - sse rei - - sen.
wohl an! ich tret' auf Bahn und Steg, den mir dein' Au - - gen wei - - sen.

Soll ich denn auch des To - des Weg und fin - stre Stra - - sse rei - - sen.
wohl an! ich tret' auf Bahn und Steg, den mir dein' Au - - gen wei - - sen.

Du bist mein Hirt, der Al - les wird zu sol - chem En - de keh - - ren, dass

Du bist mein Hirt, der Al - les wird zu sol - chem En - de keh - - ren, dass

Du bist mein Hirt, der Al - les wird zu sol - chem En - de keh - - ren, dass

Du bist mein Hirt, der Al - les wird zu sol - chem En - de keh - - ren, dass

Du bist mein Hirt, der Al - les wird zu sol - chem En - de keh - - ren, dass

ich ein - mal in dei - nem Saal dich e - wig mö - - - ge eh - - ren!

ich ein - mal in dei - nem Saal dich e - wig mö - - - ge eh - - ren!

ich ein - mal in dei - nem Saal dich e - wig mö - ge eh - - ren!

ich ein - mal in dei - nem Saal dich e - wig mö - - - ge eh - - ren!

ich ein - mal in dei - nem Saal dich e - wig mö - - - ge eh - - ren!

B. W. XXII.

Canzale

Am fünften Sonntage nach Trinitatis

über das Lied

„Wer nur den lieben Gott läßt walten“

von
Henry Preumack.

№ 93.

Dominica 5 post Trinitatis.
„Wer nur den lieben Gott lässt walten.“

CHOR.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano. (NB. Der Cantus firmus: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ im Sopran.)

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

B.W. XXII.

piano

Wer nur den lie - ben Gott lässt wal -

Wer nur den lie - ben Gott lässt wal -

forte

forte

forte

forte

forte

Cantus firmus.

- ten. wer nur den lie - ben

- ten. wer nur den lie - ben Gott lässt

Wer nur den lie - ben Gott lässt

Wer nur den lie - ben

forte

forte

forte

forte

forte

auf ihn al-le-zeit, und hof-fet auf ihn al-le-

auf ihn al-le-zeit, und hof-fet auf ihn al-le-

und hof-fet auf ihn al-le-

und hof-fet auf ihn al-le-

forte

3 4 6 4 3 6 5 7 6 5 6 5 5 6 5 4 3

zeit,

zeit, und hof-fet auf ihn al-le-zeit, al-le-zeit,

zeit, und hof-fet auf ihn al-le-zeit, al-le-zeit,

zeit, und hof-fet auf ihn al-le-zeit, al-le-zeit,

3 4 6 4 3 6 5 7 6 5 6 5 5 6 5 4 3

B.W. XXII.

The first system of the musical score consists of nine staves. The top two staves are for the right hand of the piano, showing intricate arpeggiated patterns. The next two staves are for the left hand, with a more rhythmic accompaniment. Below these are three empty staves, likely for other instruments. The bottom staff is the vocal line, with lyrics 'a a a a a a' written below it.

The second system of the musical score also consists of nine staves. The piano accompaniment continues with similar textures. The vocal line has lyrics 'den wird er wun . der . lich er -' and 'den wird er'. The word 'piano' is written above the vocal line in several places. At the bottom of the system, there are figured bass notations: 6 5, 6 4 3, 6 5 7 6 6 4, and 7 4.

B.W. XXII.

Musical score for the first system, featuring piano and vocal parts. The piano part includes a complex texture with multiple staves, including a prominent sixteenth-note pattern in the lower register. The vocal part consists of two staves with lyrics: "wun-der-lich er-hal-ten, den". The word "den" appears on both vocal staves. The piano part is marked with "forte" in several places.

Musical score for the second system, featuring piano and vocal parts. The piano part continues with the sixteenth-note texture. The vocal part consists of two staves with lyrics: "wird er wun-der-lich er-hal-ten". The piano part is marked with "forte".

B.W. XXII.

piano

piano

piano

piano

piano

ten

ten

in al - lem Kreuz und Traurig - keit, in al - lem

in al - lem Kreuz und Traurig - keit, in al - lem Kreuz und Traurig -

piano

forte

forte

forte

forte

forte

in al - lem

in al - lem

Kreuz und Traurig - keit, in al - lem Kreuz und Traurigkeit,

keit, in al - - - lem Kreuz und Trau - - - rigkeit,

forte in - - - al - - - lem

B.W.XXII.

Kreuz und Trau - rig - keit.

Kreuz und Trau - - - rig - keit, in al - lem Kreuz und Trau - rig - keit, Trau - - - rig -

Kreuz und Trau - - - rig - keit, in al - lem Kreuz und Trau - rig - keit, Trau - - - rig -

Kreuz - und Trau - rig - keit, in al - lem Kreuz und Trau - rig - keit, al - - - lem Kreuz und Trau - rig -

keit.

keit.

keit.

B.W.XXII.

höch - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
 - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
 - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
 - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,

forte *forte* *forte* *forte* *forte*

traut,
 traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, dem Al - ler - höch - sten,
 traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, dem Al - ler - höch - sten,
 traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, dem Al - ler - höch - sten,

(4) 5 6 5 7 6 5 4

B.W.XXII.

piano

traut,
traut,
traut,

der hat auf
der hat auf kei - nen Sand ge -

piano

6 5 6 4 3 6 5 4 3 2 6 5 6 4 3 6 5

der hat auf kei - nen Sand ge - baut.

kei - nen Sand ge - baut.

baut,

der hat auf

der hat auf kei - nen Sand ge -

piano

6 4 6 7 4 6 5 4 3 6 5 4 3 2 6 5 6 4 3 6 5

H.W.XXII.

RECITATIV und CHORAL.

Adagio. (Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“)

Recitativ.

Basso. Was hel-fen uns die schwe-ren Sor-gen? Sie drücken nur das Herz mit Centner-

Continuo.

Adagio. Recitativ.

Pein, mit tausend Angst und Schmerz. Was hilft uns un-ser Weh und Ach? Es bringt nur bitteres Un-ge-

Adagio. Recitativ.

mach. Was hilft es, dass wir al-le Mor-gen mit Seuf-zen

Adagio.

von dem Schlaf aufstehn, und mit be-thrüntem An-ge-sicht des Nachts zu Bet-te gehn? Wir

Recitativ.

ma-chen un-ser Kreuz und Leid durch ban-ge Trau-rig-keit nur grö-sser. Drum

Adagio.

thut ein Christ viel besser, er trägt sein Kreuz mit christ-li-cher Ge-las-sen-heit.

B. W. XXII.

ver. lässt uns nie mit Rath und That.

forte

forte

forte

forte

forte

Gott, der die Aus - er - wähl. ten kennt, Gott, der sich

piano

piano

piano

piano

piano

uns ein Va - ter nennt, wird endlich al - len Kum - mer wen - den, und sei - nen

piano

piano

piano

piano

piano

B.W. XXII.

Kin - dern Hül - fe sen - den, Hül - fe sen -

7 6 5 6 6 4 3 6 5 6 5 3 6 5 3

7 6 7 5 4 7 5 6 7 5 6 5 6 5 4 3

- den, und sei - nen Kin - dern Hül - fe sen - den.

6 3 5 6 7 4 6 6 5 5 3 3

B. W. XXII.

Dal Segno.

ARIE (DUETT) und CHORAL.

Violino I. II.
Viola.

Soprano.

Alto.

Continuo.

piano sempre

Er kennt die rech-ten Freu- den-stun- den, er treu- er-fun- den und Er Wenn

(Melodie: „Wer nur weiss wohl, wenn es nütz-lich sei, er kennt die rech-ten Freu- den- mer- ket kei- ne Heu- che- lei, wenn er uns nur hat treu- er- fun- den und mer- ket“)

weiss wohl, wenn es nütz-lich sei, er kennt die rech-ten Freu- den- mer- ket kei- ne Heu- che- lei, wenn er uns nur hat treu- er- fun- den und mer- ket

den lieben Gott lässt walten:“)

stun- den, er weiss wohl, fun- den, wenn er uns nur hat treu- er- fun- den und mer- ket

wenn es nütz-lich sei, er kennt die rech-ten Freu- den- mer- ket kei- ne Heu- che- lei, wenn er uns nur hat

B. W. XXII.

wenn es nützlich sei, er
kei - ne Heu - che - lei, und
Freu - den - stun - den, er
treu - er - fun - den und

weiss wohl,
mer - ket
weiss wohl,
mer - ket

wenn es
kei - ne
wenn es
kei - ne

nüt - lich sei, er
Heu - che - lei, und
nüt - lich sei, er weiss
Heu - che - lei, und mer -

weiss wohl, er weiss wohl, wenn
mer - ket, und mer - ket kei -
ne Heu - che - lei, und mer -
ket, und mer - ket kei - ne

nüt - lich, nüt - lich
Heu - che - lei, und mer -
ket, und mer - ket kei - ne

sei. Wenn er uns nur hat
sei.

ma

lei: so kommt
lei: so kommt Gott, eh wir's uns ver -
sehn, und lässet uns viel Gut's ge -

so kommt
so kommt

da

Gott, eh wir's uns ver -
sehn, und lässet uns viel Gut's ge -
sehn, viel Gut's, viel Gut's ge -
sehn, und lässet uns viel Gut's,
und lässet uns viel Gut's ge -

sehn, so kommt Gott, eh' wir's uns ver - sehn, und lässet uns viel Gut's ge -
 sehn, viel Gut's ge - sehn, so kommt

sehn, viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, und lässet uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's, viel Gut's ge -
 - Gott, eh' wir's uns ver - sehn, und lässet uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's ge - sehn, und lässet

sehn, und lässet uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, viel Gut's ge - sehn, und
 uns viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, und lässet uns viel Gut's, viel Gut's ge - sehn,

lässet uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's ge - sehn.
 und lässet uns viel Gut's ge - sehn.

B.W. XXII.

RECITATIV und CHORAL.

Adagio. (Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten?“)

Allegro.

Tenore. Denk nicht in dei - ner Drang - sals - Hi - tze, wenn Blitz und Don - ner

Continuo.

kracht, und dir ein schwü - les Wet - ter ban - ge macht, dass du von

Andante. Adagio.

Gott ver - las - sen seist. Gott bleibt auch in der grössten Noth, ja gar bis in den Tod mit sei - ner

Recitativ.

Gnade bei den Seinen. Du darfst nicht meinen, dass dieser Gott im Schoosse sitze, der täglich, wie der reiche

Adagio. Recitativ.

Mann, in Lust und Freuden le - ben kann. Der sich mit ste - tem Glü - cke speist, bei lau - ter gu - ten

Adagio. Recitativ.

Ta - gen, muss oft zu - letzt, nach - dem er sich an eit - ler Lust er - götzt: „der Tod in Tö - pfen!“

* Rönige 2, Cap. 4, Vers 40.

Adagio. Recitativ.

sa-gen. Die Fol-ge-zeit ver-än-dert viel! Hat Pe-trus gleich die gan-ze Nacht mit lee-rer

Ar-beit zu-ge-bracht, und nichts ge-fan-gen: auf Je-su Wort kann er noch ei-nen Zug er-lan-gen.

Drum trau-e nur in Ar-muth, Kreuz und Pe-in auf dei-nes Je-su Gü-te mit

gläu-bi-gem Ge-mü-the. Nach Regen giebt er Sonnen-schein, und setzet Jeg-li-chem sein Ziel.

Adagio.

ARIE. (Mit stellenweiser Benutzung der Choral-Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“)

Oboe I.

Soprano.

Continuo.

B. W. XVII.

Ich will auf den Her-ren schau'n,
piano

piano
ich will auf den Her-ren schau'n, und stets mei-nem Gott ver-trau'n,
forte

piano
ich will auf den Her-ren schau'n, und stets mei-nem Gott ver-trau'n, und stets mei-nem Gott ver-

trau'n, ich will auf den Her-ren schau'n, ich will auf den Her-ren

forte
schau'n, und stets meinem Gott ver-trau'n.

B.W. XXII.

(NB. Aus der Choral-Melodie.) *piano*

Er ist der rech - te Wun - ders - mann, der die Rei - chen arm und

bloss, die Rei - chen arm und bloss, und die Ar - men reich und gross nach sei - nem

(Choral-Melodie.)

forte

Wil - - len ma - chen kann. Er ist der rech - te Wun - ders -

piano

mann, der die Rei - chen arm und bloss, und die Ar - men reich und

(Choral-Melodie.) *forte*

gross nach sei - - nem Wil - - len ma - chen kann.

B. W. XXII.

Dal Segno.

CHORAL. (Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“)

Soprano.
Oboe I. II. Violino I.
col Soprano.

Alto.
Violino II. coll'Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Sing; bet' und geh' auf Got. tes We. gen, verricht' das Dei. ne nur ge. treu,
und trau' des Himmels reichem Se. gen, so wird er bei dir wer. den neu;

6 ; 5 6 ; — (b) 7 6 5 4 3 ;

denn wel. cher sei. ne Zu. ver. sicht auf Gott setzt, den ver. lässt er nicht.

4 ; 6 7 6 ; 7 6 7 6 ; 8 7 5 7 6 ; 4 ;

Canzler

Am neunten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was frag' ich nach der Welt“

von
Georg Michael Pfefferkorn.

N^o 94.

Dominica 9 post Trinitatis.
„Was frag ich nach der Welt.“

Flauto traverso. 

Violino I.  Oboe I. col Violino I.

Violino II.  Oboe II. col Violino II.
Violino II. staccato

Viola.  Viola staccato

Soprano.  (Cantus firmus im Sopran.)

Alto. 

Tenore. 

Basso. 

Organo e Continuo.  Continuo staccato.
senza l'Organo. coll' Organo.



B.W. XXII.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The piano part features intricate sixteenth-note patterns and triplets. The vocal line is on the fourth staff, showing a melodic line with some rests.

The second system continues the musical score. It includes the same piano accompaniment and vocal line. The lyrics are written below the vocal staff. A specific instruction is given: "(Melodie: ..O Gott, du frommer Gott!)" above the vocal line. The lyrics are: "Was frag ich nach der", "Was frag ich nach der", "Was frag ich nach der", "Was frag ich nach der". The piano part continues with similar rhythmic complexity.

B.W. XXII.

Welt und

Welt

Welt

Welt

6 6 7 9 3 6 5

al - - len ih - - ren Schü - - tzen,

und al - len ih - - ren Schü - tzen,

und al - len ih - ren Schü - tzen,

und al - len ih - - ren Schü - - tzen,

6 6 7 9 3 6 5

B. W. XXII.

wenn ich mich nur an dir,
 wenn ich mich nur an dir,
 wenn ich mich nur an dir,
 wenn ich mich nur an dir,

mein Je - su, kann er - gö - tzen!
 mein Je - su, kann er - gö - tzen!
 mein Je - su, kann er - gö - tzen!
 mein Je - su, kann er - gö - tzen!

B. W. XXII.

senza Oboi con Oboi

This system contains the first system of musical notation. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef, and a vocal line in a soprano clef. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line has a melodic contour with some rests. The tempo and performance markings 'senza Oboi' and 'con Oboi' are placed above the vocal staff.

senza Oboi

Dich hab ich ein - zig mir zur
 Dich hab ich einzig mir, ein - zig mir zur
 Dich hab ich ein - - zig mir
 Dich hab ich ein - zig mir

This system contains the second system of musical notation. It features a piano accompaniment and a vocal line with lyrics. The piano part continues with similar rhythmic patterns. The vocal line has four lines of lyrics. The tempo and performance marking 'senza Oboi' is placed above the vocal staff. The lyrics are: 'Dich hab ich ein - zig mir zur', 'Dich hab ich einzig mir, ein - zig mir zur', 'Dich hab ich ein - - zig mir', and 'Dich hab ich ein - zig mir'.

B.W. XXII.

con Oboi

Wol - - lust vor - ge - stellt,
 Wol - - lust vor - ge - stellt,
 zur Wol - lust vor - - ge - stellt,
 zur Wol - lust vor - ge - stellt,

denn du bist mei - ne
 denn du
 denn du bist meine
 denn du, denn

B. W. XXII.

Ruh:
 bist mei - ne Ruh, meine Ruh:
 Ruh, denn du bist mei - ne Ruh:
 du bist mei - ne Ruh:

was frag - ich nach - der
 was frag - ich nach - der
 was frag - ich nach - der
 was frag - ich nach - der

B. W. XXII.

Welt!
Welt!
Welt!
Welt!

Dal Segno.

ARIE.

Basso.

Continuo.

Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten, wie ein Rauch und Schatten,
die Welt ist wie ein Rauch und

piano *forte* *piano*

B.W. XXII.

Schat - - - - - ten, der bald, bald verschwindet und ver - geht, der bald ver -

schwin - - - - - det und ver - geht, weil sie nur kur - ze Zeit be - steht,

nur kur - ze Zeit be - steht.

forte

Wenn a - ber Al - - - - - les fällt und bricht, wenn a - ber Al -

piano

- les fällt und bricht, bleibt Je - sus mei - - - - - ne Zu - - - - - ver -

sicht, bleibt Je - sus mei - - - - - ne Zu - ver - sieht, an

forte

B. W. XXII.

dem sich mei-ne See - - - - - le hält, an dem - - - - - sich mei - ne See-le

(piano)

hält. - - - - - Da-rum, was frag ich nach der Welt, was, da-rum, was

frag ich nach der Welt, - - - - - was

frag ich nach der Welt, nach der Welt, was frag - - - - - ich nach - - - - - der Welt, darum, was

frag ich, was frag ich, was frag - - - - -

ich nach der Welt!

forte

Recitativ und Choral.

(Melodie: „O Gott, du frommer Gott“ in veränderter Weise.)

Arioso.

Oboe I.

Oboe II.

Tenore.

Organo e Continuo.

(Choral.)

Die Welt sucht Ehr' und Ruhm bei hocherhabnen Leu-

Recitativ.

ten. Ein Stolzer baut die prächtigsten Paläste, er sucht das höchste Ehren-

amt, er kleidet sich aufs Beste in Purpur, Gold, in Silber, Seid' und Sammt. Sein Name soll vor

H.W. XXII.

al-len in je-dem Theil der Welt er-schallen. Sein Hochmuths-Thurm soll durch die Luft bis an die Wol-ken

(Arioso)

dringen, er trach-tet nur nach ho-hen Din-gen, und denkt nicht

(Choral.)

ein-mal dran, wie bald doch die-se glei-

(Recitativ.)

ten! Oft blä-set ei-ne scha-le Luft den stol-zen Leib auf ein-mal in die

Gruft, und da verschwindet al - le Pracht, wo mit der ar - me Er - den wurm hier in der Welt so grossen Staat ge -

Org.

macht. Ach! solcher eit - le Tand wird weit von mir aus mei - ner Brust ver - bannt.

(Arioso.)

(Choral.)

Das a - ber, was mein

(Recitativ.)

Herz vor An - derm rüh - lich hält, was Christen wahren

Ruhm und wah-re Eh-re gie-bet, und was mein Geist, der sich der Ei-tel-keit ent-

(Arioso.)

reißt, anstatt der Pracht und Hoffahrt lie-bet: ist Je-sus

(Choral.)

(Recitativ.)

nur al-lein. Und die-ser soll's auch e-wig sein. Ge-setzt, dass

(Arioso.)

mich die Welt da-rum für thö-richt hält:

thör - te Welt, be - thör - te Welt, be - thör -

piano

- te Welt! Auch dein Reichthum, Gut und

Geld ist Be - trug und fal - scher Schein, be - thör -

- te Welt, be - thör - te Welt, auch dein Reichthum, Gut und Geld, be - thör - te

Welt, dein Reich - thum, Gut und Geld ist Be - trug und fal - scher

Schein, dein Reich - - - thum, Gut und Geld ist Be.trug - - - und fal.scher Schein!

Allegro.

Du magst den eit.len Mammon züh.len, ich will da.für mir Je.sum wäh -

- - - len, ich will da - für mir Je - sum wäh - - -

- - - len;

B.W. XXII.

Adagio.

Je - sus, Je - sus soll al - lein, Je - sus,

Je - sus soll al - lein mei - ner See - le Reichthum sein, mei - ner See - le Reich - thum sein, Je -

- - sus, Je - - sus soll al - lein meiner See - le Reich - - thum sein.

Be - thör - - -

- - te Welt, be - thör - - te Welt, be - thör - - - te - - - Welt,

B. W. XXII.

be - thör - te Welt, be - thör - te Welt, be -

thör - te, be - thör - te Welt!

Recitativ und Choral.

(Melodie: „O Gott, du frommer Gott“ in veränderter Weise.)

Basso. *Adagio.* Die Welt be - küm - mert *Recitativ.* sich. Was muss doch wohl der Kummer sein? O Thor - heit!

Organo e Continuo.

Adagio. die - ses macht ihr Pein: im *Recitativ.* Fall sie wird ver - ach - tet. Welt, schä - me

B. W. XXII.

dich! Gott hat dich ja so sehr ge - lie - bet, dass er sein ein - ge - bor - nes Kind für dei - ne Sünd' zur grössten

Schmach um dei - ne Eh - re gie - bet, und du willst nicht um Je - su wil - len lei - den?! Die Trau - rig - keit der

Adagio.
Welt ist nie - mals grö - sser, als wenn man ihr mit List nach ih - ren Eh - ren trach -

Recitativ. *Adagio.* *Recitativ.*
tet. Es ist ja bes - ser: ich tra - ge Chri - sti Schmach, so lang es ihm ge - fällt. Es

ist ja nur ein Lei - den die - ser Zeit! Ich weiss ge - wiss, dass mich die E - wig - keit da - für mit

Preis und Eh - ren krö - net. Ob mich die Welt ver - spot - tet und ver - höh - net, ob sie mich gleich ver - ächt - lich

Adagio.
hält, wenn mich mein Je - sus ehrt: was frag ich nach der Welt!

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo
ed
Organo.

piano

piano

piano

Die Welt kann ih - re

piano

piano

forte

forte

forte

Last und Freud, das Blendwerk schöner Ei - tel - keit, nicht hoch ge - nug er - hö - hen.

forte

B. W. XXII.

hen; die Welt kann ih - re

This system contains the first three staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The lyrics 'hen; die Welt kann ih - re' are positioned between the second and third staves.

Lust und Freud, das Blendwerk schöner Ei - telkeit, nicht hoch ge - nug er - hö -

This system contains the next three staves of music. The lyrics 'Lust und Freud, das Blendwerk schöner Ei - telkeit, nicht hoch ge - nug er - hö -' are written across the staves. The musical notation continues with similar rhythmic patterns.

hen, forte

This system contains the final three staves of music on the page. The lyrics 'hen, forte' are written at the beginning of the system. The music concludes with a series of sixteenth notes. The word 'forte' is written above the first staff.

B. W. XXII.

piano

piano

piano

Sie wühlt nur gel-ben Koth zu finden, gleich ei-nem Maulwurf in den Gründen, und lässt da-für den Him-

piano

forte

forte

forte

- mel ste - hen. *forte*

piano

piano

piano

Sie wühlt nur gel-ben Koth zu finden, gleich ei-nem Maulwurf in den Gründen, und lässt da-für den Him-mel

piano

B. W. XXII.

ste - - - hen, und lässt da für den Him_mel ste - - - hen.

forte

forte

forte

tr.

forte

6 3 4 7 5 7 6 4 3

6 6 5 5 5 6 5 5 6 5 7

Die Welt kann ih_re Lust und Freud, das

piano

piano

piano

piano

5 4 3 4 5 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 5 4 3 2 1

Blindwerk schnöder Ei - telkeit, nicht hoch ge - nug er - hö - hen.

forte

Die Welt kann ih - re Lust und Freud, das

piano

Blindwerk schnöder Ei - telkeit, nicht hoch ge - nug er - hö - hen; die Welt kann ih - re

* Kürzung in der autographen Orgelstimme bis zum Zeichen ♯

B. W. XXII.

(piano)
piano
(piano)

Lust und Freud, das Blendwerk schöner Ei - telkeit, nicht hoch ge - nug er - hö

hen; die Welt kann ih - re Lust und Freud, das Blendwerk schöner

Ei - telkeit, nicht hoch ge - nug er - hö - hen!

Dal Segno.

B. W. XXII.

ARIE.

Oboe d'amore Solo.

Soprano.

Continuo.

The first system of music shows the Oboe d'amore playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Soprano part is silent, and the Continuo provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The second system continues the instrumental accompaniment. The Oboe d'amore has a more active role with sixteenth-note patterns, while the Continuo maintains a steady eighth-note accompaniment.

The third system introduces the vocal line. The Soprano part begins with the lyrics "Es halt' es mit der blinden Welt, wer". The Oboe d'amore and Continuo continue their accompaniment. The word "piano" is written above the vocal line.

The fourth system continues the vocal line with the lyrics "nichts auf sei-ne See-le hält, es halt' es mit der blinden Welt, wer nichts auf sei-ne See-le hält, mir". The instrumental accompaniment remains consistent.

The fifth system concludes the vocal line with the lyrics "e-kelt vor der Er-den, mir e-kelt vor der Er-". The Oboe d'amore and Continuo parts end with a flourish. The word "forte" is written above the vocal line, and "(forte)" is written below the Continuo line.

B. W. XXII.

den.

piano
Ich will nur mei-nen Je - sum lie - ben, und mich in Buss'und Glau - ben
piano

ü - ben, so kann ich reich und se - lig wer - den, so kann ich reich und se -

forte
- lig, reich und se - lig wer - den.
(forte)

piano
Ich will nur mei-nen Je - sum
(piano)

B. W. XXII.

lie - ben, — und mich in Bass' und Glau - ben ü - ben, — so kann ich reich und se -

- lig, se - lig, reich und se -

lig wer - den. *(forte)* Es *(piano)*

piano halt' es mit der blin.den Welt, wer nichts auf sei.ne See.le hält, es halt' es mit der blin.den Welt, wer -

nichts auf sei.ne See.le hält, mir e - kelt vor der Er - den.

CHORAL. (Melodie: „O Gott, du frommer Gott.“)

<p>Soprano. Flauto traverso in sc. Oboe I., Violino I. col Soprano.</p>	
<p>Alto. Oboe II., Violino II. col' Alto.</p>	
<p>Tenore. Viola col Tenore.</p>	
<p>Basso.</p>	
<p>Organo e Continuo.</p>	

1. Was frag ich nach der Welt! im Hui muss sie ver - schwin - den, ihr
 2. Was frag ich nach der Welt! mein Je - sus ist mein Le - - ben, mein

6 6 6 6 5 6 5/4 6 8 1 3 6

Cantate

Am sechszebnten Sonntage nach Trinitatis

„Christus, der ist mein Leben“

mit Benutzung der Melodien und einzelner Verse
von vier verschiedenen Kirchenliedern.

N^o 95.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. Below these are three staves for vocal parts, which are currently empty. The bottom two staves are for the bass line, with the left hand playing a simple bass line and the right hand providing harmonic support. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment and vocal lines. The vocal parts are now filled with the lyrics: "dem thu' ich mich er - ge". The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic patterns as in the first system. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

B. W. XXII.

ben, mit Freud' fahr' ich da -
ben, mit Freud' fahr' ich da -
ben, mit Freud' fahr' ich da -
ben, mit Freud' fahr' ich da -

7 5 5 6 7 5 5 6 5 5 5 7 4 5

hin.
hin.
hin.
hin.

6 7 5 6 7 6 5 6 7 6 3 4

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes a complex arpeggiated figure in the right hand and a more rhythmic bass line. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Musical score for the second system, including lyrics and piano markings. The piano part continues with the arpeggiated figure. The vocal line includes the lyrics: "den, ja, ja! mit Herzens lust will ich von hinnen, von hinnen schei". A *piano* marking is present in the piano part.

H. W. XXII.

(Recitativ.) (a tempo.)

den.
Und hiess'es heu.te noch: „du musst!“

(Recitativ.) (a tempo.) (Recitativ.) (a tempo.)

so bin ich willig und be - reit,
den ar - men Leib, die ab - ge - zehrten Glieder,

(Recitativ.) (a tempo.) (Recitativ.) (a tempo.)

das Kleid der Sterblichkeit, der Erde wieder in ihren Schooss zu bringen.

(Recitativ.) (a tempo.)

Mein Sterbelied ist schon gemacht; ach, dürft' ich's, ach, dürft' ich's heute singen!

B. W. XXII.

Allegro.

Oboe ordinaria I.

Oboe ordinaria II.

(Melodie: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.")

Mit Fried' und

Mit Fried' und

Mit Fried' und

Mit Fried' und

Detailed description: This block contains the first system of the musical score. It features two staves for Oboe I and Oboe II, both in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. Below these are four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The lyrics are 'Mit Fried' und' repeated across the four parts. A piano accompaniment line is at the bottom with figured bass notation.

Freud' ich fahr' da - hin nach

Freud' ich fahr' da - hin nach

Freud' ich fahr' da - hin nach

Freud' ich fahr' da - hin nach

Detailed description: This block contains the second system of the musical score. It continues the vocal lines from the first system, with lyrics 'Freud' ich fahr' da - hin nach' repeated across the four parts. The piano accompaniment continues with figured bass notation.

B. W. XXII.

Got - tes Wil - len,
 Got - tes Wil - len,
 Got - tes Wil - len,
 Got - tes Wil - len,

trost ist mir mein Herz und Sinn,
 trost ist mir mein Herz und Sinn,
 trost ist mir mein Herz und Sinn,
 trost ist mir mein Herz und Sinn,

B.W. XXII.

Recitativ und Choral.

(Melodie: „Valet will ich dir geben.“)

Recitativ.

Soprano. Nun, fal - sche Welt, nun hab ich wei - ter nichts mit dir zu thun! mein Haus ist schon be -

Continuo.

stellt, ich kann weit sanf - ter ruhn, als da ich sonst bei dir, an dei - nes Ba - bels Flüs - sen, das

Wol - lust - Salz ver - schlu - cken müs - sen; wenn ich an dei - nem Lust - Re - vier nur So - dom's

Ä - pfel konn - te bre - chen. Nein, nein! - nun kann ich mit ge - lass' - nem Mu - the spre - chen: Va -

Choral.

Oboe d'amore I, II.

Soprano. let will ich dir ge - - - ben, du ar - - ge, fal - - sche

Continuo.

Welt,

dein sündlich böses Leben durch

aus mir nicht gefällt.

Im Himmel ist gut

wohnen, hinauf steht mein' Begier'

B. W. XXII.

da wird Gott e - - - wig loh -

nen dem, der ihm dient all - - - hier.

(6) 7 6 7 7 (5 7)

RECITATIV.

Tenore. Ach! könn - te mir doch bald so wohl ge - schehn, dass ich den

Continuo. (5)

Tod, das En - de al - ler Noth, in mei - nen Glie - dern könn - te sch'n; ich woll - te ihn zu

(6 7 6 7 7)

mei - nem Leib - ge - din - ge wäh - len, und al - le Stun - den nach ihm züh - len.

ARIE.

Oboe d'amore I.
Oboe d'amore II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Continuo.

B. W. XXII.

Musical score system 1, measures 1-4. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. Dynamics include *forte* and *piano*. The lyrics are: "Ach, schlage doch bald, ach, schlage doch bald."

Musical score system 2, measures 5-8. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include *piano* and *più piano*. The lyrics are: "schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel' - ge Stun - de, ach, schlage doch bald, ach,"

Musical score system 3, measures 9-12. It concludes the vocal and piano parts. Dynamics include *più piano*. The lyrics are: "schlage doch bald, schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel' - ge"

Stun - de, ach, schlage doch bald, ach, schlage doch bald, se! ge Stunde, schlage doch bald den

più piano

al - ler - letz - ten Glo - cken - schlag, schlage doch bald den al - ler - letz - ten Glo - cken.

pianissimo *(piano)*

schlag!

forte *forte* *forte* *forte* *piano* *forte*

B. W. XXII.

Musical score system 1, featuring piano accompaniment and vocal line. The piano part includes a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal line is in a soprano or alto clef. Dynamics include *piano* and *(piano)*. The lyrics are: "Ach, schlage doch bald, ach,"

Musical score system 2, continuing the piano accompaniment and vocal line. Dynamics include *piu piano* and *piano*. The lyrics are: "schlage doch bald, schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel - ge"

Musical score system 3, concluding the piano accompaniment and vocal line. Dynamics include *piu piano*. The lyrics are: "Stun - de, ach, schlage doch bald, sel - ge Stun - de, ach, schlage doch bald,"

B. W. XXII.

(pianissimo)
pianissimo

sel - ge Stun.de, schla.ge doch bald den al - ler - letz - ten Glo - cken - schlag, schla.ge doch

forte
forte
forte
forte
forte

bald den al - ler - letz - ten Glo - cken - schlag!

pù piano
forte

B. W. XXII.

First system of musical notation, measures 1-4. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a piano accompaniment with two staves. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The word "piano" is written below the piano part in the second measure.

Second system of musical notation, measures 5-8. It continues the grand staff and piano accompaniment. The word "piano" appears in the second measure of the piano part, and "forte" appears in the fourth measure of the piano part.

Third system of musical notation, measures 9-12. It includes the grand staff and piano accompaniment. The word "piano" is written below the piano part in the third measure. The vocal line in the bass clef has the lyrics "Komm!" in the second measure and "komm, komm, ich rei - che dir die" in the fourth measure.

B.W. XXII.

piano
(piano) *pianissimo*

Hän - de, komm, mache meiner Noth ein En - de, du längst er - seufzter, du

tr. *forte* *forte* *forte* *forte* *forte*

längst er - seufz - ter Sterbenstag, du längst er - seufzter Sterbens - tag.

(piano) *piano* *piano* *piano* *piano*

Komm, komm, ich reiche dir die Hän - de, komm, ma - che mei - ner Noth ein

B. W. XXII.

En - de, du längst er - seufzter, du längst er - seufz - ter Ster - bens - tag, du

(pianissimo) (piano)
pianissimo (piano)

längst er - seufzter Sterbens - tag, du längst er - seufzter Sterbens - tag.

Da Capo.

RECITATIV.

Basso. Denn ich weiss dies, und glaub' es ganz ge - wiss, dass ich aus mei - nem

Continuo.

Gra - be ganz ei - nen si - chern Zu - gang zu dem Va - ter ha - be. Mein Tod ist nur ein

Schlaf, da durch der Leib, der hier von Sorgen abgenommen, zur Ruhe kommen. Sucht nun ein

Hirte sein verlor'nes Schaf, wie sollte Jesus mich nicht wieder

finden, da er mein Haupt und ich sein Gliedmass bin?! So kann ich nun mit frohen

Sinnen mein selig Aufersiehn auf meinen Heiland gründen.

CHORAL. (Melodie: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist.“ Fünfstimmig.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.
Corno, Oboe d'amore I. II.
col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Weil du vom Tod erstanden bist, werd' ich im Grab nicht bleiben; dein

letz - tes Wort mein' Auf - fahrt ist, Tod's - furcht kannst du ver - trei - ben: denn wo du bist, da
 letz - tes Wort mein' Auf - fahrt ist, Tod's - furcht kannst du ver - trei - ben: denn wo du bist, da
 letz - tes Wort mein' Auf - fahrt ist, Tod's - furcht kannst du ver - trei - ben: denn wo du bist, da
 letz - tes Wort mein' Auf - fahrt ist, Tod's - furcht kannst du ver - trei - ben: denn wo du bist, da

komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu - den!
 komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu - den!
 komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu - den!
 komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu - den!

Cantate

Am achtzehnten Sonntage nach Trinitatis:

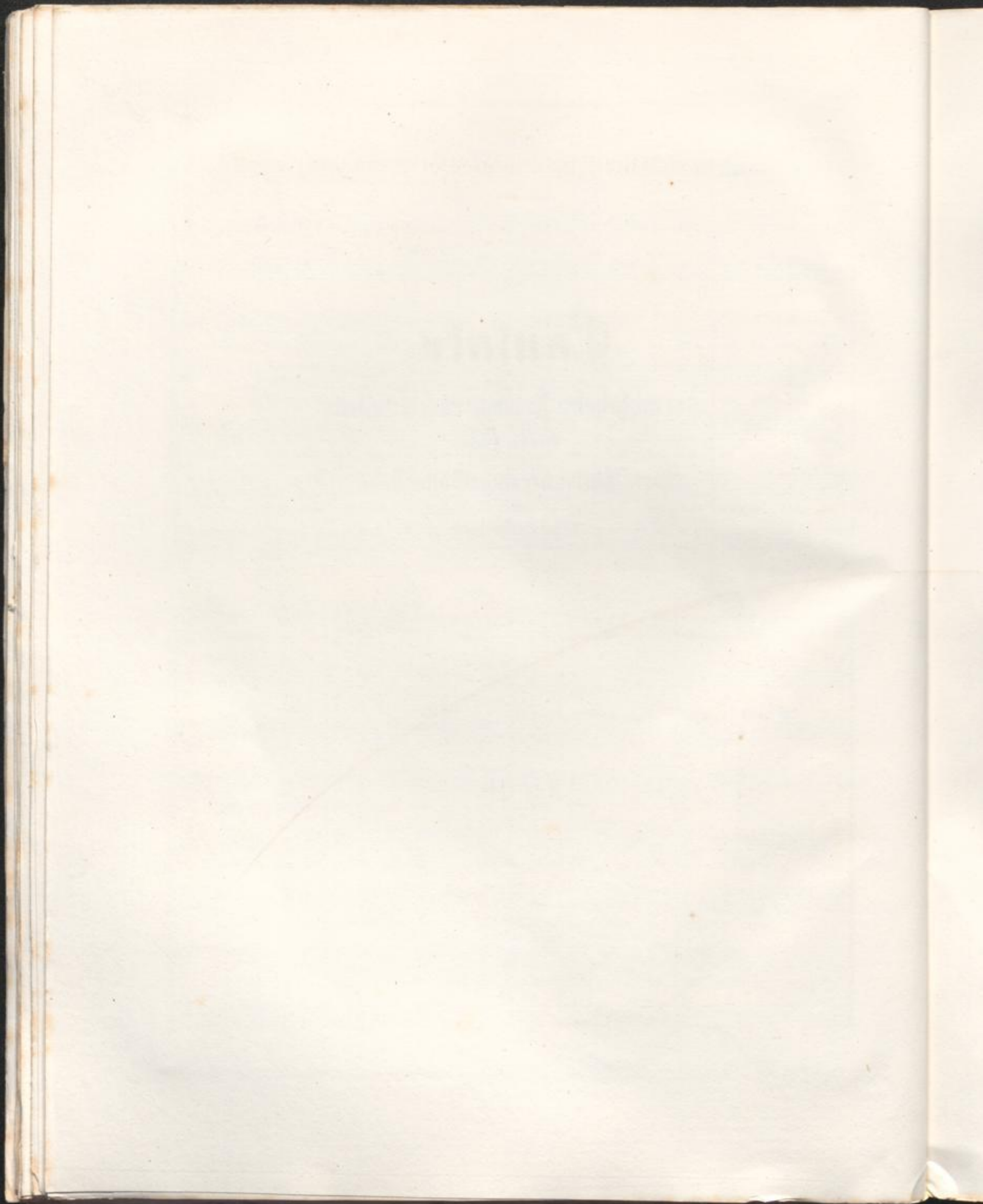
über das Lied:

„Herr Christ, der einig Gottes Sohn“

von

Elisabeth Creutziger.

N^o 96.



Dominica 18 post Trinitatis.

„Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn.“

Vivace.

Flauto piccolo. *Violino piccolo col Flauto piccolo.*

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto. *(NB. Der Cantus firmus: „Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn“ im Alt.)*

Corno e Trombone coll'Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

B.W. XXI.



The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are grand staff notation (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are also grand staff notation. The sixth staff is a bass clef. The seventh, eighth, and ninth staves are empty. The tenth staff is a bass clef. The music features a complex melodic line in the top staff with many sixteenth notes and slurs. The bass clef staves have a more rhythmic accompaniment. Below the staves, there are some numbers: 6 6 6 6, 5 4 3 2, 6, 7, 5, 7, 7, 9 8.



The second system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are grand staff notation (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are also grand staff notation. The sixth staff is a bass clef. The seventh, eighth, and ninth staves are empty. The tenth staff is a bass clef. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns as the first system. Below the staves, there are some numbers: 5 6 6 7, 6, 7, 6, 7, 6.

B. W. XXII.

The first system of the musical score consists of nine staves. The top staff is a treble clef piano part with a complex, flowing melodic line. The second and third staves are vocal parts, with the second staff starting with a fermata. The fourth and fifth staves are additional vocal parts. The sixth staff is a bass clef piano part. The seventh, eighth, and ninth staves are empty, likely for other instruments or voices. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one flat.

The second system of the musical score continues with the same nine-staff layout. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The vocal parts are more active, with the second staff containing the lyrics "Herr Christ, der ein - ge" and the sixth staff containing "Herr". The system ends with a double bar line and a key signature change to two flats.

B.W. XXII.

Musical score for the first system. It includes a piano accompaniment with a right-hand part featuring a complex, rhythmic pattern and a left-hand part with a steady bass line. The vocal lines are in a lower register, with lyrics "Va - ters in" appearing across the staves. The system concludes with a double bar line and a 7/8 time signature.

Musical score for the second system. The piano accompaniment continues with similar textures. The vocal lines continue with lyrics "ters in E - wig - keit, Va - ters in". The system concludes with a double bar line and a 7/8 time signature.

B.W.XXII.

E - wig - keit, in E - wig - keit,
 wig - keit,
 wig - keit, Va - ters in E - wig - keit,
 wig - keit, in E - wig - keit,

6 7 6 (a) 5

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

B.W.XXII.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves are also treble clefs, with the second staff having a key signature of one flat and the third a common time signature. They contain more melodic lines with various note values and rests. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, providing a bass line. The fifth, sixth, and seventh staves are empty, indicating that the instruments for these parts are not specified or are silent in this section.

The second system of the musical score also consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, continuing the complex melodic line from the first system. The second and third staves are treble clefs with one flat and common time, respectively. The fourth staff is a bass clef with one flat and common time. The fifth, sixth, and seventh staves are empty. Below the bottom staff, there are several numbers: 7, 7, 8 (3), 5, 6, 7, 6, which likely represent fingering or performance instructions.

B.W.XXII.



Musical score system 1, featuring a piano introduction with a rapid sixteenth-note pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 't.' marking is present above the second measure of the right hand.



Musical score system 2, continuing the piano piece. It features similar melodic and harmonic textures to the first system. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a separate bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 't.' marking is present above the second measure of the right hand.

B.W.XXII.

aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros -

aus sei - nem Her - zen ent spros - sen, aus

aus sei - nem Her - zen ent -

6 7 6 5 7 8 6 7 (6) 7 6 5

sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros -

ent - spros - sen,

sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, ent - spros -

spros - sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros -

6 5 5 6 6 6 6 5 4 5

B.W.XXII.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top four staves are for piano accompaniment, including a treble clef staff with a complex melodic line and three bass clef staves. The bottom six staves are for vocal parts, with the word "sen," written below the first three staves. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns and articulations.

The second system of the musical score continues the composition. It also consists of ten staves. The piano accompaniment is similar to the first system. The vocal parts now include the lyrics "gleich wie ge-schrie-ben steht," written across the bottom four staves. The music continues with melodic and harmonic development.

B. W. XXII.

ge_schrie - ben steht, gleich wie ge_schrie - ben steht, ge - schrieben
 schrie - - - - - ben steht.
 steht, gleich wie ge_schrie - - - - - ben steht, gleich wie ge - schrieben
 steht, gleich wie ge - schrie - - - - - ben steht, ge - schrieben

6 5 7 6 (a) 6 5

steht.
 steht.
 steht.

6 6 6 6 5 6 6 6 6 5 6 5

B.W.XXII.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The first system has a treble staff with a complex, fast-moving melodic line, a grand staff with a more melodic line, and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece with similar textures. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. At the bottom of the second system, there are some small numbers: 7, 6, 7, 6.

B.W. XXII.

Er ist der
 Er ist
 Er ist der Mor - - - genster -
 Er ist der Mor - - - genster -

6 3 7 3
 6 6 5 6 (6 #)

Mor - - - genster - - ne, er ist der Mor - - - genster - - ne, er ist der
 der Mor - - - gen - - - ster - - -
 ne, er ist der Mor-gen-ster - ne, er ist der Mor-gen-ster - ne,
 ne, der Mor-gen-ster - ne, der Mor-gen-ster - - -

7
 6 7 3

B.W.XXII.

Mor - - - gen - ster - - - ne,
 ne,
 er ist der Mor - gen - ster - ne,
 ne, der Mor - gen - ster - ne,

6 6 6 6 7 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 7 6

B.W.XXII.

seinn Glanz streckt er so fer - - - ne, seinn Glanz streckt er so fer - -

seinn Glanz streckt er so fer - - - ne, seinn Glanz streckt er so

seinn Glanz streckt er so fer - ne, seinn Glanz streckt er so fer - - - ne, streckt er so

4 3 7 9 (8) (a) 2

ne, seinn Glanz strecker so fer - ne, seinn Glanz streckt er so fer - - -

so fer - - - ne

fer - - ne, seinn Glanz streckt er so fer - - - ne, seinn Glanz streckt er so fer - ne, so fer -

fer - - ne, seinn Glanz streckt er so fer - - ne, seinn Glanz streckt er so fer - - -

B.W. XXII.

3 2 3 3 3 3

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal staves. The piano part includes a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a simpler accompaniment. The vocal staves are in bass clef and contain the word "ne" repeated across several staves.

Musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal staves with lyrics. The piano part continues with treble and bass clef staves. The vocal staves contain the lyrics: "vor an - dern Sternen klar, vor an - dern Sternen klar, vor an - dern". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

B.W.XXII.

RECITATIV.

Alto.  O Wun - der - kraft der Lie - be, wenn Gott an sein Ge - schö - pfe

Continuo. 

 den - ket, wenn sich die Herr - lich - keit, im letz - ten Theil der Zeit, zur Er - de sen - ket! O, un - be -



 greif - li - che, ge - hei - me Macht! Es trägt ein aus - er - wähl - ter Leib den



 gro - ssen Got - tes - sohn, den Da - vid schon im Geist als sei - nen Herrn ver - ehr - te, da dies ge -



 be - ne - dei - te Weib in un - ver - letz - ter Keusch - heit blie - be. O! rei - che Se - gens -



 kraft, die sich auf uns er - gos - sen, da er den Him - mel auf - die Höl - le zu - ge - schlossen.



ARIE.

Flauto traverso Solo.

Tenore.

Continuo.

The first system of music shows the Flauto traverso Solo part in treble clef with a key signature of one flat and common time. The Tenore part is in bass clef and is mostly silent. The Continuo part is in bass clef and provides harmonic support with figured bass notation.

The second system continues the instrumental parts. The Flauto traverso Solo part features a more active melodic line. The Continuo part continues with figured bass notation.

The third system shows further development of the instrumental parts. The Flauto traverso Solo part has a prominent melodic line. The Continuo part continues with figured bass notation.

The fourth system introduces the vocal part. The Flauto traverso Solo part is marked *piano*. The Tenore part has the lyrics: "Ach, zie - he die See - le mit Sei - len der Lie - be, o Je - su, ach, zei - ge dich". The Continuo part continues with figured bass notation.

The fifth system continues the vocal part. The Flauto traverso Solo part is marked *forte*. The Tenore part has the lyrics: "kräf - - tig in ihr!". The Continuo part continues with figured bass notation.

B.W.XXII.

Sei - len der Lie - be, ach, zie - he die See - le mit Sei - len der Lie - be, ach,

zie - he die See - le mit Sei - len der Lie - be, o Je - su, ach, zei - ge dich

kräf - tig in ihr, ach, zie - he die See - le mit Sei - len der Lie - be, o Je - su, ach, zei - ge dich

kräf - tig in ihr, ach, zie - he die See - le mit Sei - len der Lie - be, o Je - su, ach, zeige dich

kräf - tig, kräf - tig in ihr! *forte*

B.W.XXI.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and fingerings.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and fingerings.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and fingerings. The word "piano" is written above the treble staff.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and fingerings. The lyrics "te sie, er-leuch-te sie, dass sie dich gläu-big er-ken-ne, gieb," are written below the staves.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves with notes and fingerings. The lyrics "dass sie mit hei-li-gen Flam-men ent-bren-ne, ach, wir-ke ein gläu-biges" are written below the staves.

B.W.XXII.

Dür - sten nach dir, ach, wir - - ke ein gläu - - bi - ges Dür - sten nach dir!

forte

piano Er -

piano leuch - - te sie, dass - - sie dich gläu - - big er - ken - - ne, gieb, dass - - sie mit hei - - li - gen

Flam - men ent - bren - - - - -

- - - - - ne, ach, wir - - - ke ein gläu - - bi - ges Dür - - sten nach dir!

Da Capo dal Segno.

B.W.XXII.

Musical score system 1, featuring piano and forte dynamics. The vocal line includes the lyrics: "bald zur Rech-ten, bald zur Lin-ken lenkt sich mein ver-irr-ter".

Musical score system 2, continuing the vocal line with lyrics: "Schritt, lenkt sich mein ver-irr-ter Schritt, bald zur Rech-ten, bald zur Lin-ken lenkt sich mein ver-irr-ter".

Musical score system 3, primarily instrumental with forte dynamics. The vocal line begins with the word "Schritt, forte".

B. W. XXI.

piano

Ge-he doch, mein Hei-land, mit, ge-he doch, mein Hei-land, mein Hei-land, mit, lass mich in Gefahr nicht

piano

forte

forte

forte

forte

forte

sin-ken, lass mich in Ge-fahr nicht sin-ken, ge-he doch, mein Hei-land, mit;

piano

piano

piano

piano

piano

lass mich in Gefahr nicht sin-ken, in Ge-fahr nicht sin-ken, lass mich

piano

B. W. XXII.

in Ge-fahr nicht sin - ken, lass mich ja dein weises Füh - ren, lass mich

ja dein wei - ses Füh-ren, dein wei - ses Füh-ren bis zur Himmels - pfor - te spü -

rent!

B.W.XXII.

CHORAL. (Melodie: „Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn.“)

Soprano.
Corno, Oboe III.
Violino I.
col Soprano. *)

Alto.
Violino II. col'Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Er - tödt' uns durch dein' Gü - te, er - weck' uns durch dein' Gnad;
den al - ten Men - schen krän - ke, dass der neu' le - ben mag

Er - tödt' uns durch dein' Gü - te, er - weck' uns durch dein' Gnad;
den al - ten Men - schen krän - ke, dass der neu' le - ben mag

Er - tödt' uns durch dein' Gü - te, er - weck' uns durch dein' Gnad;
den al - ten Men - schen krän - ke, dass der neu' le - ben mag

Er - tödt' uns durch dein' Gü - te, er - weck' uns durch dein' Gnad;
den al - ten Men - schen krän - ke, dass der neu' le - ben mag

Er - tödt' uns durch dein' Gü - te, er - weck' uns durch dein' Gnad;
den al - ten Men - schen krän - ke, dass der neu' le - ben mag

wohl hier auf die - ser Er - den, den Sinn und all' Be - gehr - den und G'dan - ken hab'n zu dir.

wohl hier auf die - ser Er - den, den Sinn und all' Be - gehr - den und G'dan - ken hab'n zu dir.

wohl hier auf die - ser Er - den, den Sinn und all' Be - gehr - den und G'dan - ken hab'n zu dir.

wohl hier auf die - ser Er - den, den Sinn und all' Be - gehr - den und G'dan - ken hab'n zu dir.

wohl hier auf die - ser Er - den, den Sinn und all' Be - gehr - den und G'dan - ken hab'n zu dir.

*) Die Flöte schweigt.

Canfate

über das Lied:

„An allen meinen Thaten“

von
Dr. Paul Flemming.

N^o 97.

Cantate.
 „In allen meinen Thaten.“

Vers 1. CHOR.
 Grave.

Oboe I.

Oboe II.

Fagotti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

(NB. Der Cantus firmus: „Nun ruhen alle Wälder“ im Sopran.)

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo.

Violoncello
 e Violone.

The musical score is written for a full orchestra and choir. It features ten staves: Oboe I and II, Bassoon, Violin I and II, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Bass, Organ, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Grave'. The organ and cello/double bass parts include figured bass notation (e.g., 7, 5, 6, 5, 6) under the notes. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are currently silent, with a note for the Soprano part indicating the Cantus firmus 'Nun ruhen alle Wälder'.

B.W. XXII.

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The top two staves are vocal parts in treble clef. The next two staves are piano accompaniment in treble clef. The following two staves are piano accompaniment in bass clef. The next three staves are empty, likely for other instruments. The final two staves are piano accompaniment in bass clef, with figured bass notation (6 5, 7, 7, 6, 2, 4, 3) written below the notes. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

B.W. XXII.

Musical score for a piece in B-flat major, BWV 221. The score is arranged in two systems. The first system contains staves 1 through 7, and the second system contains staves 8 through 14. The piece is in 3/4 time and features a complex texture with multiple voices and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with a repeating eighth-note pattern in the left hand and a more active right hand. The vocal lines are written in various clefs (soprano, alto, tenor, bass) and include some chromaticism. The score concludes with a final cadence in the piano part.

B.W. XXII.

Vivace.

The musical score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and four individual staves. The second system includes a grand staff and four individual staves. The score is divided into two first endings (1^{re} and 2^{de}) and a second ending. The tempo is marked 'Vivace.' The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first ending is marked '1^{re}' and the second ending is marked '2^{de}'. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The grand staff notation shows the overall harmonic structure, while the individual staves provide detailed melodic and harmonic lines for each instrument.

B.W. XXII.

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The middle system features three vocal staves (soprano, alto, and tenor/bass) with lyrics: "In al - - - len". The bottom system continues the piano accompaniment. The word "piano" is written below several staves. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

B.W. XXII.

The musical score consists of several systems. The top system includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The second system is similar but with a different bass clef. The third system is a vocal line with lyrics: "mei - - - nen Tha - - - - - ten". The fourth system continues the vocal line with lyrics: "- len mei nen Tha - - - - - ten, in al - - - - - len". The fifth system continues with lyrics: "- - - - - len mei nen Tha - - - - - ten, in al - len mei nen". The sixth system is a vocal line with lyrics: "In al - - - - - len mei nen". The seventh system is a grand staff with two bass clefs. The eighth system is a grand staff with two bass clefs. The lyrics are: "mei - - - - - nen Tha - - - - - ten, in al - - - - - len".

B. W. XXII.

forte

forte

forte

forte

forte

forte

mei - nen Tha - ten

Tha - - - ten

Tha - - - ten

forte

B.W. XXII.

The musical score consists of several systems. The upper systems are for the piano accompaniment, with multiple staves showing intricate patterns of chords and arpeggios. The lower systems are for the voice, with lyrics in German. The lyrics are: "ra - - - - - then, - - - - -", "ra - - - - - then, den Höch - - - - - sten ra - - - - - then,", "- then, lass' ich den Höch - - - - - sten ra - - - - - then.", "lass' ich den Höchsten ra - - - - - then, - - - - -". The word "forte" is written below several of the piano staves. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

B.W.XXII.

piano

piano

piano

piano

piano

piano

der Al - les kann und

der Al - les, Al - les

der Al - les, Al - les kann, Al - les, Al - les

der Al -

piano

B.W. XXI.

hat,
 kann, der Al - - les kann und hat,
 kann, der Al - - les kann und hat,
 - les, Al.les kann und hat,

B.W.XXII.

The musical score is arranged in a grand staff format with two systems. The first system consists of six staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (middle two), and two empty bass clef staves (bottom two). The second system consists of four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in complex patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with a final cadence in the bass clef staves.

B.W. XXII.

The musical score consists of several staves. The top two staves are for the piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The lyrics are written in a separate staff below the piano accompaniment. The lyrics are: "er muss zu al - - len Din - - - - -", "er muss zu al - - - - - len", "er muss zu al - - - - - len", and "er muss zu". The piano part includes dynamic markings such as "tutti e piano" and "piano". The score is in a minor key and 3/4 time.

B. W. XXII.

The musical score consists of several systems. The upper systems are for the piano accompaniment, with treble and bass clefs. The lower systems are for the voice, with a bass clef. The lyrics are written below the voice staves. The word "forte" is written below several piano staves. The lyrics are: "gen, ———", "Dingen, zu al - - len Din - - gen,", "Dingen, zu al - len Din - - - gen,", "al - - - len, al - len Din - - gen,". At the bottom of the piano part, there are some numbers: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

B.W. XXII.

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, marked *piano*. The middle system features a vocal line with lyrics in German. The bottom system includes a grand staff with piano accompaniment, also marked *piano*. The lyrics are:
 soll's an - - - ders wohl - - - ge - - -
 soll's an_ders wohl.ge - lin - - - gen, soll's an_ders
 soll's an_ders wohl.ge - lin - gen, soll's an_ders wohl -
 soll's an_ders wohl - - - - - ge -

B.W.XXII.

forte

forte

forte

forte

forte

forte

lin - gen,

wohl - ge - lin - gen,

- ge - lin - gen, soll's an - ders wohl - ge - lin - gen.

lin - gen, soll's an - ders wohl - ge - lin - gen, wohl - ge - lin - gen,

forte

B.W. XXII.

The musical score consists of two systems of piano accompaniment and three systems of vocal parts. The piano accompaniment includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The vocal parts are in bass clef. The lyrics are: *selbst geben Rath und That, selbst geben Rath und*. The word *That* is written with a capital 'T'. The piano parts are marked *piano* and *(piano)*. The vocal parts have lyrics written below the notes.

B.W. XXII.

und That,
 — selbst ge — — — ben Rath und That, selbst ge — ben Rath und That,
 That, Rath und That, selbst ge — ben Rath und That, selbst ge — ben Rath und That, Rath und
 selbst ge — ben Rath und That, selbst ge — ben Rath

B.W. XXII.

forte

forte

forte

forte

forte

forte

er muss zu allen Din - gen, soll's an, ders wohlge - lin - gen, selbst

— Rath und That, er muss zu allen Din - gen, soll's an, ders wohlge - lin - gen, selbst

That, Rath und That, er muss zu allen Din - gen, soll's an, ders wohlge - lin - gen, selbst

und That, er muss zu allen Din - gen, soll's an, ders wohlge - lin - gen, selbst

forte

6 4 3 6 9/3 5 3 6/5 9 9 7

B.W. XXII.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains six staves: two treble clefs (top two), two bass clefs (middle two), and two empty bass clef staves (bottom two). The second system contains four staves: two bass clefs (top two) and two empty bass clef staves (bottom two). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piano accompaniment is indicated by 'p' and 'f' markings.

B.W. XXII.

ARIE. Solo.

Basso.

Organo
e Continuo.

ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he. mein Sor - gen ist um - sonst, —

mein Sor - gen ist — um - sonst, umsonst; nichts

ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor - gen ist um - sonst, — mein

Sor - gen, mein Sor - gen ist um - sonst, umsonst.

mei - Sor - gen ist um - sonst, mei Sor - gen ist um - sonst, umsonst, nichts ist es spat und

frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor - gen ist um -

sonst, umsonst. Er

forte *piano*

mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne

Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst.

forte

Er mag's mit mei - nen Sa - chen nach

piano

* Aeltere Lesart:

B.W. XXII.

sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne

Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, in sei - ne Gunst; er mag's mit mei - nen

Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne Gunst. *forte*

Vers 3.

RECITATIV.

Tenore. Es kann mir nichts ge - sehen, als was er hat er - sehen, und was mir se - lig

Organo e Continuo.

ist: ich nehm' es, wie er's giebet; was ihm von mir be - lie - bet, das hab' ich auch erkies't.

B.W. XXII.

Vers 4.

ARIE.
Largo. ♩

Violino Solo.

Tenore.

Organo e Continuo.

The musical score consists of six systems of staves. Each system includes a Violino Solo staff (treble clef), a Tenore staff (bass clef), and an Organo e Continuo staff (bass clef). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo' with a quarter note symbol. Dynamics include 'piano', 'forte', and 'tr' (trill). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The word 'Ieh' appears at the end of the final system.

B.W. XXII.

piano
trau - e sei - ner Gna - den, die mich vor

al - lem Schaden, vor al - lem

Ü - bel schützt, ich trau - e sei - ner Gna - den, die mich vor al - lem

Scha - den, vor allem Ü - bel schützt.

(forte)
forte

tr
piano
piano

B.W. XXII.

tr
piano forte piano forte

forte

piano forte piano forte

tr

piano

piano Leb' ich nach sei - nen Ge -

piano

so - tzen, so wird mich nichts ver -

le - tzen, nichts, nichts! wird mich ver - le - tzen, nichts,

nichts! nichts wird mir feh - len, nichts, nichts! wird mich ver - le - tzen, nichts

B.W. XXII.

forte
 feh - len, was mir nützt,
forte
Leb' piano

piano
 — ich nach sei - nen Ge - se - tzen,
 so — wird mich nichts ver -

le - tzen, nichts feh - len, nichts,
 was mir nützt, nichts feh - len, nichts,

was mir nützt; leb
 ich nach sei - nen Ge - se -

- tzen, so wird mich nichts, nichts, nichts ver - le - tzen, so wird mich nichts, nichts ver - le - tzen,

nichts feh - len, nichts feh - len, so

wird mich nichts ver - le - tzen, so wird mir nichts feh - len, nichts feh - len, nichts feh - len, was mir nützt.

Dal Segno.

RECITATIV. Vers 5.

Violino I. *piano*

Violino II. *piano*

Viola. *piano*

Alto. *piano* Er wol - le mei - ner Sün - den in Gnaden mich ent - bin - den, durchstreichen mei - ne

Organo e Continuo. *piano*

forte *piano* *forte* *forte* *forte* *forte*

Schuld! *forte* Er *piano* wird auf mein Verbrechen nicht stracks das Urtheil sprechen, und haben noch Geduld. *forte*

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Solo.

Alto.

Organo e Continuo.

Organo piano sempre

piano

piano

piano

Leg' ich mich späte nie-der, er-wa- che frühe wie-der.

lieg' oder zie.he fort, lieg' ich oder zie.he fort, lieg'

B.W. XXII.

ich oder ziehe fort; leg' ich mich spä-te nie-der. er-wa-che frü-he

wieder, lieg' oder ziehe fort, lieg' oder ziehe fort, fort, fort, lieg' oder ziehe

forte

in Schwach-heit und in *piano*

B.W. XXII.

piano

piano

piano

Banden, und was mir stösst zu Handen, so trö-

forte

forte

forte

forte

- stet mich sein Wort, so trö - stet mich sein Wort.

forte

tasto solo

piano

piano

piano

piano

In Schwach-

- heit und in Banden, und was mir stösst zu Han - den, so trö-

B.W. XXII.

DUETT.

Soprano.

Basso.

Organo e Continuo.

Hat er es denn be - schlos - sen, so will ich unver - dros - sen

piano

an mein Verhäng - niss gehn, an mein Ver - häng-niss! hat er es denn be -

Hat er es denn be - schlos - sen,

schlos - sen, so will ich unver - dros - sen an mein Verhängniss gehn, an mein Ver -

so will ich unver - dros - sen an mein Ver - häng - niss

häng - gehn, an mein Ver - häng - niss, an mein Ver - häng - niss gehn, an mein Ver - häng - niss!

B.W. XXII.

- niss! hat er es denn be - schlos - sen. so will ich un - ver - drossen an mein Ver - häng - niss

hat er es denn be - schlos - sen, so will ich un - ver - dros - sen an mein Ver - häng - niss

tasto solo

gehn.

gehn.

forte

Kein Un - fall un - ter al - len soll mir zu har - te fal - len, ich will ihn

piano

Kein Un - fall un - ter al - len soll mir zu har - te fal - len, ich will ihn

ü - ber - stehn, ich will ihn ü - ber - stehn, kein Un - fall un - ter al - len soll

ü - ber - stehn, kein Un - fall, kein Un - fall, kein Unfall un - ter al - len

mir zu har - te fal - len, ich will ihn ü - ber - stehn, kein Un - fall un - ter al -

B. W. XXII.

soll mir zu har.te fal - len, ich will ihn ü - ber - stehn, ü - ber.stehn,

ü - ber - stehn, ich, ich will ihn ü - ber - stehn.

piano Hat er es denn be - schlos - sen, so will ich unver - dros - sen an mein Verhäng -

Hat er es denn be - schlos - sen, - niss gehn, an mein Ver - häng - niss! hat er es denn be -

so will ich unver - dros - sen an mein Ver.häng - niss schlos - sen, so will ich unver - dros - sen an mein Verhängniss gehn, an mein Ver -

B.W. XXII.

geh, an mein Ver - häng - niss, an mein Ver. häng - niss geh, an mein Ver - häng - niss!

häng -

kein Unfall un - ter al - len soll mir zu har - te fal - len, ich will ihn ü - ber - stehn.

- niss! kein Unfall un - ter al - len soll mir zu har - te fal - len, ich will ihn ü - ber - stehn.

forte

Dal Segno.

Vers 8.

ARIE.

Oboe I. *forte*

Oboe II. *forte*

Soprano.

Organo e Continuo. *forte*

B.W. XXII.

The musical score consists of four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The piano accompaniment is highly rhythmic, featuring numerous triplet patterns. The vocal line is in a single voice part, with lyrics in German. The score includes dynamic markings such as *tr* (trill) and *piano*. The lyrics are: "Ihm hab' ich mich er - ge - ben zu ster - ben und zu le - ben, so bald er mir ge - beut, so, so bald er mir ge - beut; ihm hab' ich mich - er - ge - ben zu".

Ihm hab' ich mich er - ge - ben zu
 ster - ben und zu le - ben, so bald er mir ge - beut, so, so
 bald er mir ge - beut; ihm hab' ich mich - er - ge - ben zu

B.W. XXII.

ster - ben o - der le - ben, zu ster - - - - - ben o - der

pianissimo

le - - - - - ben, so bald, so bald er mir ge - beut.

un poco forte *forte*

B.W. XXII.

Es sei heut' o. der morgen, da. für lass' ich ihn sor - gen, er

weiss die rech - te Zeit, er weiss die rech - te Zeit.

Es sei heut' o. der mor - gen, da.

für lass' ich ihn sor - gen, er weiss die rech - te Zeit, er weiss die rech - te

Zeit; ihn lass' ich sor -

- gen,

er weiss die rech . te Zeit, da - für lass' ich ihn

sor - gen, es sei heut' o . der mor - gen, er weiss die rech . te Zeit.

B.W. XXII.

Dal Segno.

CHORAL. (Melodie: „Nun ruhen alle Wälder.“ Siebenstimmig.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.
Oboe I. II.
col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo
e Continuo.

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

6 5 6 6 7 7 6 4 3 8 7 7 7 6 7 6 8 5

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

6 5 6 7 6 9 8 4 5 6 3 4 6 6 5 6 4 5 5 6 6 6 6 4 3

B.W. XXII.

Cantate

Am einundzwanzigsten Sonntage nach Trinitatis

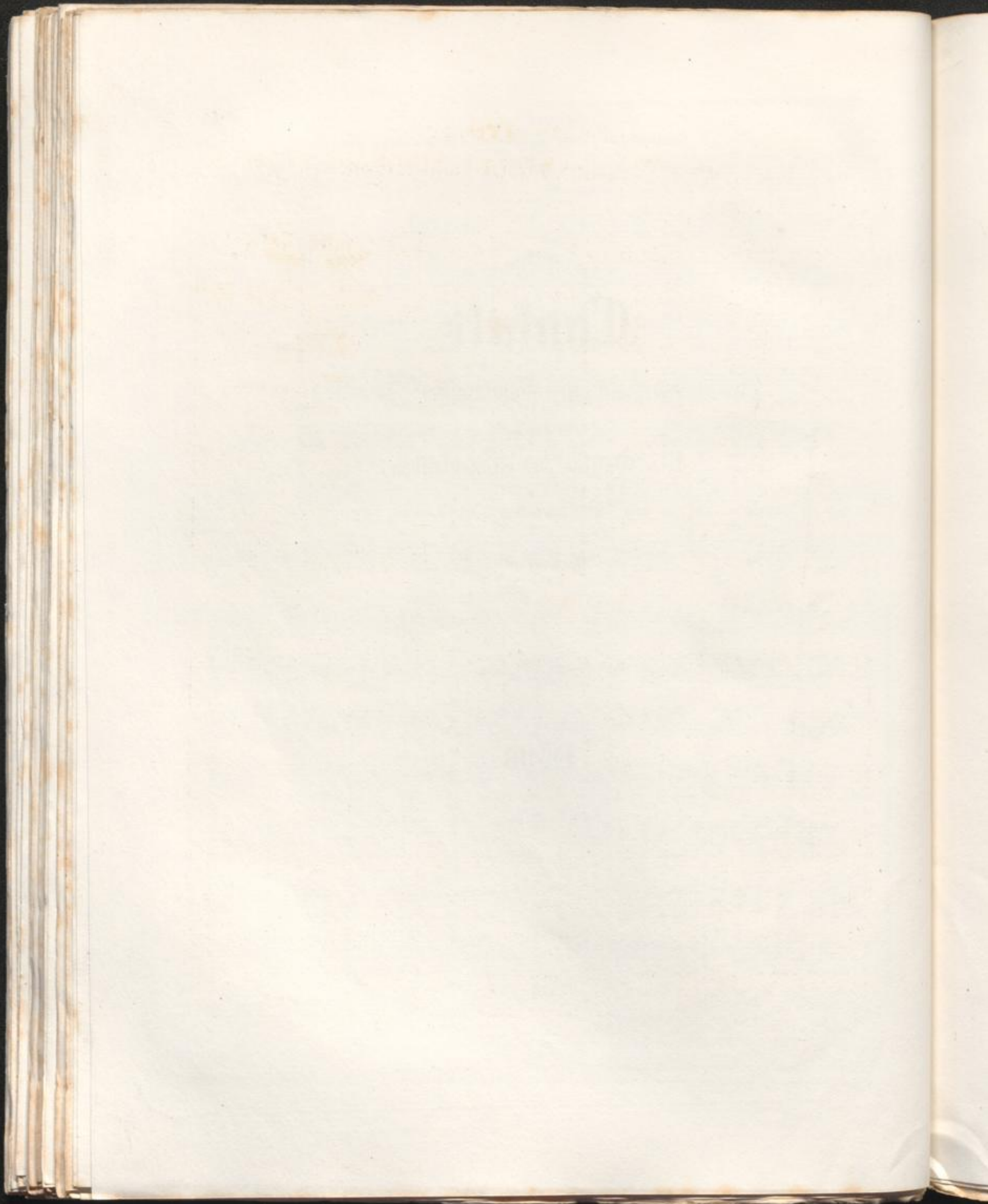
über das Lied:

„Was Gott thut, das ist nichtlyethan“

M. Samuel Rodigast.

Erste Composition.

N^o 98.



The first system of the musical score consists of a piano accompaniment. It includes a treble clef staff with a complex, flowing melody, and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. There are three empty vocal staves (soprano, alto, and tenor) positioned above the bass staff, indicating that the vocal parts have not yet begun in this section.

The second system of the musical score introduces the vocal parts. The piano accompaniment continues in the treble and bass staves. The vocal staves now contain lyrics in German. The lyrics are: "Was Gott thut, das ist wie er fängt meine". The vocal lines are arranged in a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass), with each voice part having its own line of lyrics. The lyrics are: "Was Gott thut, das ist wie er fängt meine" (Soprano), "Was Gott thut, das fängt meine" (Alto), "Was Gott thut, das fängt meine" (Tenor), and "Was wie er fängt meine" (Bass).

B.W. XXII.

wohl - ge - than, es bleibt ge -
 Sa - chen an will ich ihm

ist wohl ge - than, es bleibt ge -
 ne Sa - chen an will ich ihm

ist wohl ge - than, es bleibt ge -
 ne Sa - chen an will ich ihm

ist wohl ge - than, es bleibt ge -
 ne Sa - chen an will ich ihm

6 7 3 6 4 6 6 6 5 6 7 6 6 7

recht sein Wil - le;
 hal - ten stil - - - - le.

1^{ma} 2^{da}

recht sein Wil - le;
 hal - ten stil - - - - le.

recht sein Wil - le;
 hal - ten stil - - - - le.

recht sein Wil - le;
 hal - ten stil - - - - le.

9 8 - 6 6 5 6 4 6 6 6 6 6 6 6

* Bei der Wiederholung die kleinen Noten.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is the piano right hand, followed by the piano left hand, and three vocal staves (soprano, alto, and tenor/bass). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts have rests for the first four measures.

The second system continues the musical score. It includes the same piano accompaniment and vocal staves. The lyrics "Er ist mein" are written under the vocal lines. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line.

B.W.XXII.

hal- - - - ten:
 - - - - - ten:
 hal- - - - ten:
 - - - - - ten:

drum lass' ich
 drum lass' ich ihn nur
 drum lass' ich ihn
 drum lass' ich ihn nur

H.W.XXII.

ihn nur wal - - - - - ten.
 wal - - - - - ten, drum, drum lass' ich ihn nur
 nur wal - - - - - ten, drum, drum lass' ich ihn nur
 wal - - - - - ten, drum lass' ich ihn nur wal - - -

6 3 6 5 6 3 6 5 6 3 6 5

wal - - - - - ten.
 wal - - - - - ten.
 ten.
 ten.

2 1 6 3 6

B.W. XXII.

First system of musical notation. It consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff is an alto clef. The third staff is a bass clef. The fourth, fifth, and sixth staves are empty. The seventh staff is a bass clef. The music is written in a 3/4 time signature. The bottom staff contains figured bass notation: 6 4 2 6 5 6 7 4 6 6 6 3.

Second system of musical notation, identical in layout to the first system. It consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The second staff is an alto clef. The third staff is a bass clef. The fourth, fifth, and sixth staves are empty. The seventh staff is a bass clef. The music is written in a 3/4 time signature. The bottom staff contains figured bass notation: 6 4 2 6 4 2 7 4 8 3 7 6 6 6 4 6 6 6.

B.W. XXII.

RECITATIV.

Tenore.

Ach Gott! wann wirst du mich ein-mal von mei-ner Lei-den Qual, von mei-ner Angst be-

Continuo.

frei-en? Wie lan-ge soll ich Tag und Nacht um Hül-fe schreien? Und ist kein Ret-ter da! Der Herr ist de-nen

Al-len nah, die sei-ner Macht und sei-ner Huld ver-trau-en. Drum will ich mei-ne

Zu-ver-sicht auf Gott al-lei-ne bau-en, denn er ver-lässt die Sei-nen nicht.

B.W.XXII.

ARIE.

Oboe I. Solo.

Soprano.

Continuo.

Hört, ihr Au-gen, auf zu

wei-nen, hört, ihr

Au-gen, auf zu wei-nen, hört auf zu wei-

B. W. XXII.

nen, trag' ich doch mit Ge - duld mein schwe - res

Joch, trag' ich doch mit Ge - duld,

trag' ich doch mit Ge - duld mein schweres Joch. *(forte)*

B.W.XXII.

wei - - -

- - - - - nen, hört, ihr Au-gen, auf - zu wei - nen!

Dal Segno.

RECITATIV.

Alto.
 Continuo.

Gott hat ein Herz, das des Er-barmens Ü-ber-fluss! Und wenn der Mund vor sei-nen Oh-ren

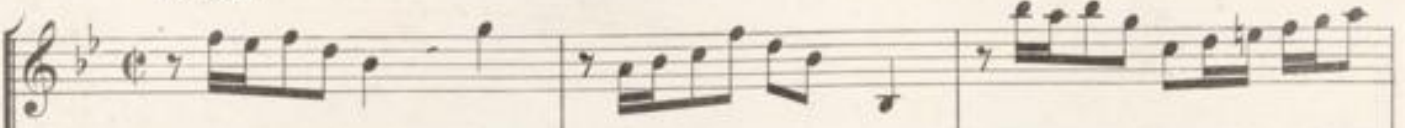
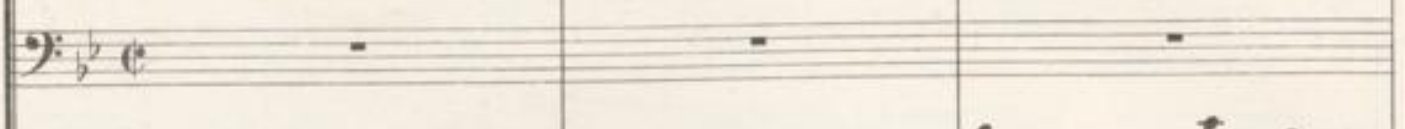

klagt, und ihm des Kreuzes Schmerz im Glauben und Ver-trau-en sagt, so bricht in ihm das Herz, dass er sich ü-ber


uns er-bar-men muss. Er hält sein Wort; er sa-get: klo-pfet an, so wird euch auf-ge-than! Drum

lasst uns al-so fort, wenn wir in höch-sten Nö-then schweben, das Herz zu Gott al-lein er-he-ben.

B.W.XXII.

ARIE.

Violino I. II. 
Basso. 
Continuo. 



Mei - nen Je - sum



lass' ich nicht,

mei - nen Je - sum lass' ich nicht, bis mich erst sein Ange - - sicht wird er -

hö - - - - ren, o - der segnen; mei - nen Je - sum lass' ich

nicht, bis mich erst sein An - ge - sicht wird er - hö - - - - ren, o - der seg - -

- - - - - nen, wird er - hö - ren, o - der seg - - - - nen.

B.W.XXII.

Er al - lein, er al - lein, er al - lein soll mein Schutz in Al - lem sein,

was mir Ü - - - - - bels kann be - gegnen;

er al - - lein soll mein Schutz in Al - lem sein, was mir Ü - bels kann be - geg - - - - - nen,

— was mir Ü - - - bels kann be - geg - - nen.

Mei - nen Je - sum lass' — ich nicht,

mei - nen Je - sum lass' — ich nicht,

bis mich erst sein An - ge - sicht wird er - hö - - - - - hen, o - der

seg - nen; mei - nen Je - sum lass' — ich nicht, bis mich erst sein An - ge -

sicht wird er - hö - - - - - hen, o - der seg - - - - - nen, wird er -

hö - hen, o - der seg - - - - - nen.

B. W. XXII.

Cantate

Am funfzehnten Sonntage nach Trinitatis:

über das Lied:

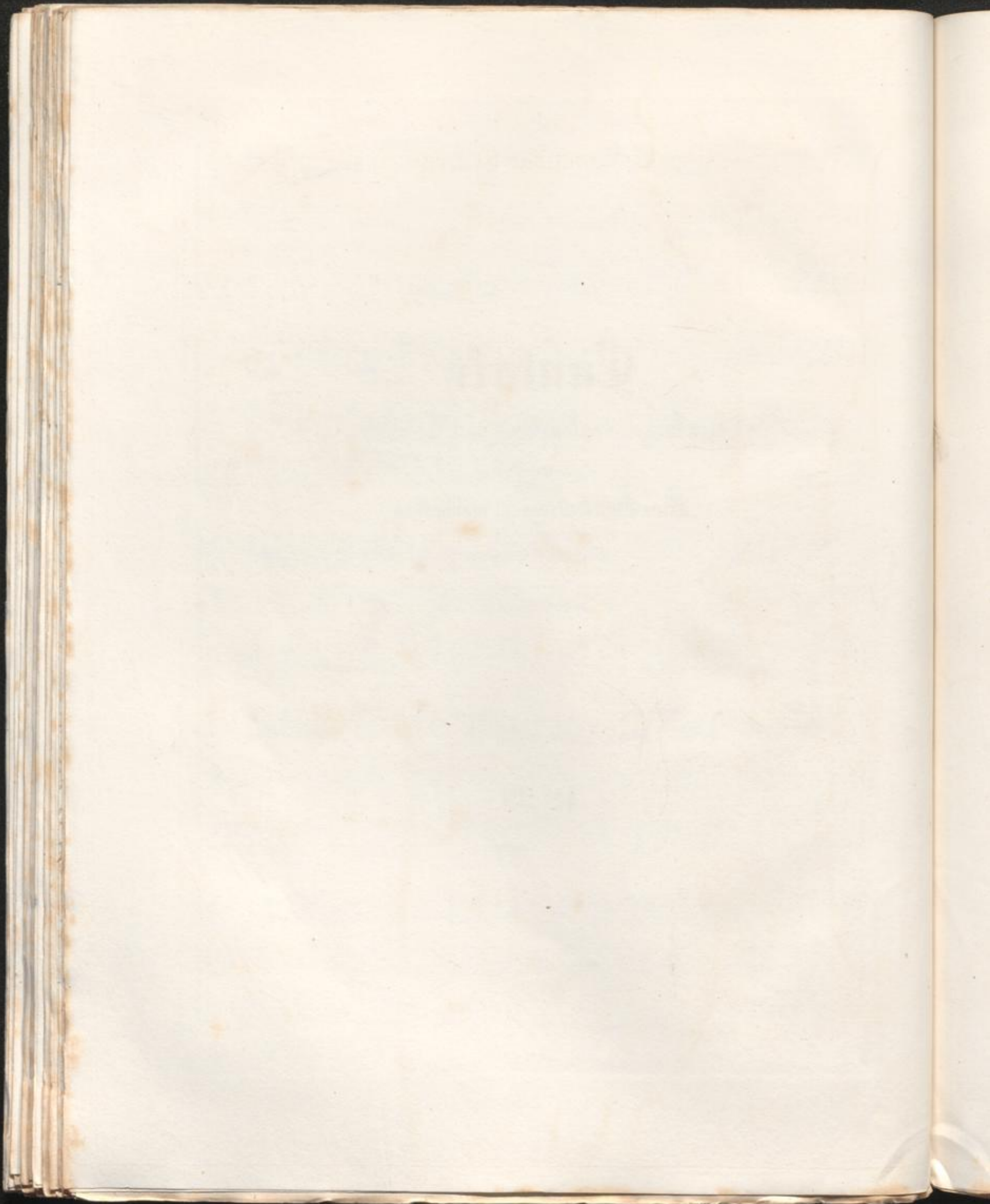
„Was Gott thut, das ist möglich“

von

M. Samuel Rudigast.

Freie Composition.

N^o 99.



Dominica 15 post Trinitatis.

„Was Gott thut, das ist wohlgethan.“

Vers 1.

Flauto traverso.

Oboe d'amore.

Violino I.

Violino II.

Viola.

(NB. Der Cantus firmus: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ in Sopran.)

Soprano.

Corno col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

7 8 6 7 8 6 7

4 5 2 4 5 2 4

6 6 6 6 6 6 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

5 4 2 5 4 2 5 4 2 5 4 2 5 4 2 5

B.W. XXII.

First system of musical notation, including treble and bass staves with various notes and rests. The system contains five measures of music. Below the bass staff, there are figured bass notations: 6, 6, 5 6, 6 4 2, 7 5 6, 6 5 4, 6 5 4.

Second system of musical notation, including treble and bass staves with various notes and rests. The system contains five measures of music. The word "piano" is written above the second measure of the treble staff and below the first measure of the bass staff. Below the bass staff, there are figured bass notations: 7 4 2, 5, 6 4 2, 6 5 4.

B. W. XXII.

Was Gott thut, das ist
Was Gott thut,
Was Gott thut,
Was Gott thut,

forte

4 3 6 6 7 6 7 6 6 7

wohl - ge - than,
das ist wohl - ge - than,
das ist wohl - ge - than,
das ist wohl - ge - than,

forte *piano* *forte* *piano*

6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

B.W. XXII.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the vocal line, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is spread across five staves: the first two are for the right hand (treble clef) and the last three are for the left hand (bass clef). The piano part begins with a *forte* marking. The music is in a 3/4 time signature. The first staff of the piano part contains a series of sixteenth-note runs. The vocal line features a melodic line with some rests.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same vocal and piano parts as the first system. The piano part includes figured bass notation at the bottom of the staves. The lyrics are written in German and are distributed across the vocal staves. The lyrics are: "es bleibt ge - recht sein" (repeated in different parts) and "Wil - le, es bleibt ge -". The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

B.W.XXII.

tr
grosso
piano
forte

Wil - - - le;
- sein Wil - - - le;
Wil - - - le;
recht sein Wil - - - le;

6 6 6 7 7 7 7 7 7 7

6 6 6 6 6 6 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

H.W.XXII.

System 1 of the musical score, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (1-5) are visible below the bass line.

System 2 of the musical score, continuing the piece. It includes a *piano* dynamic marking in the middle of the system. The notation continues with intricate melodic and harmonic patterns. Fingering numbers are present at the bottom of the system.

B. W. XXII.

wie er fängt mei - ne Sa - chen
 wie er fängt mei - ne Sa - chen
 wie er fängt mei - ne Sa - chen
 wie er fängt mei - ne Sa - chen

forte

forte

an,
 an,
 an,
 an,

piano *forte* *piano* *forte*

B.W.XXI.

Er ist mein
Er ist mein
Er ist mein
Er ist mein

forte

Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth

piano *forte* *piano*

B.W.XXI.

musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a *forte* dynamic marking. The vocal lines are in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "mich wohl weiss zu er - hal -".

musical score for the second system, including piano accompaniment and tenor parts. The piano part features *piano* and *forte* dynamic markings. The tenor parts are labeled "ten:". The lyrics are: "mich wohl weiss zu er - hal -".

B.W. XXII.

drum lass' ich
 drum lass' ich ihn nur
 drum lass' ich ihn nur
 drum lass' ich ihn nur

3 4 7 4 2 6 2 5 9 5 9 2 7 9 3 7

ihn nur wal - - - ten.
 wal - - - ten.
 wal - - - ten.
 wal - - - ten.

6 7 6 7b 5 5 7 9 6 9 5

B. W. XXII.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The music features a complex, flowing melody in the right hand with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamic markings 'piano' and 'forte' are present. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features similar notation and complexity. The right hand continues with intricate melodic patterns, including trills marked with 'tr'. The left hand maintains its accompaniment. Dynamic markings 'piano' and 'forte' are used. The system ends with a double bar line and a fermata.


B.W. XXII.

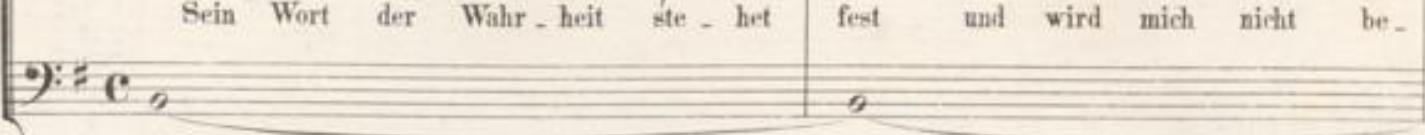
The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are grand staff notation (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are bass clefs. The sixth and seventh staves are also bass clefs. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Below the staves, there are several numbers: 2, 2, 6, 6, 5, 6, 6, 4, 4.

The second system of the musical score consists of seven staves, similar in layout to the first system. The notation continues with complex rhythmic patterns. Below the staves, there are several numbers: 7, 4, 5, 5, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 4, 4.

B.W. XXII.

RECITATIV.

Basso.  Sein Wort der Wahr - heit ste - het fest und wird mich nicht be -

Continuo. 

 trü - gen, weil es die Glü - bi - gen nicht fal - len noch ver - der - ben lässt. Ja,

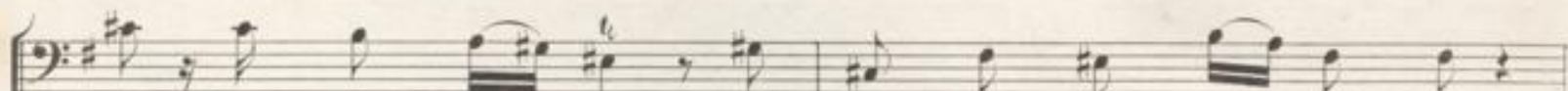


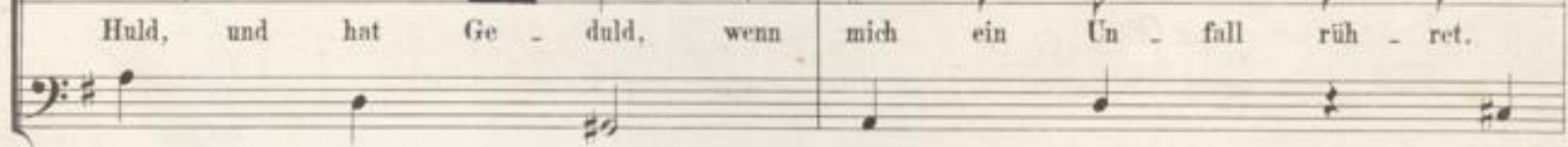
 weil es mich den Weg zum Le - ben füh - ret, so fasst mein Her - ze



 sich, und läs - set sich be - gnü - gen an Got - tes Va - ter - Treu' und

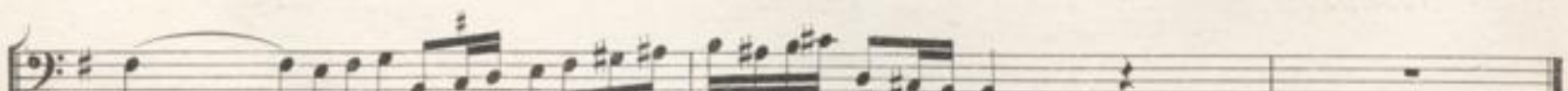



 Huld, und hat Ge - duld, wenn mich ein Un - fall rüh - ret.



 Gott kann mit sei - nen All - machts Hän - den mein Un - glück wen - - - - -

 (a tempo.)

 - - - - - den.



ARIE.

Flauto traverso.

Tenore.

Continuo.

The first system of music shows the Flauto traverso part with a complex, rhythmic melody. The Tenore part is a whole rest. The Continuo part is marked *piano* and features a simple, steady accompaniment.

The second system continues the instrumental parts. The Flauto traverso part has a dense texture of sixteenth notes. The Tenore part remains a whole rest. The Continuo part continues its accompaniment.

The third system introduces the vocal line. The Flauto traverso part continues its melody. The Tenore part has the lyrics: "Er-schütt-re dich nur nicht, ver-zag-te See-le,". The Continuo part continues its accompaniment.

The fourth system continues the vocal line. The Flauto traverso part continues its melody. The Tenore part has the lyrics: "er-schütt-re dich nur nicht,". The Continuo part continues its accompaniment.

The fifth system continues the vocal line. The Flauto traverso part continues its melody. The Tenore part has the lyrics: "ver-zag-te See-le, wenn dir der Kreu-zes-Kelch so bit-ter schmeckt, er-". The Continuo part continues its accompaniment.

B.W. XXII.

schütt're dich nur nicht, ver-zag - - te See - le, wenn dir der Kreu - zes - Kelch

so bit - ter schmeckt, wenn dir der Kreu - zes - Kelch so bit - ter

schmeckt.

Er - schütt' re dich nur nicht! Er - schütt' re

dich nur nicht! Er - schütt' re dich nur nicht,

ver - zag - te See - le, wenn dir der Kreu - zes - Kelch so bit - ter

schmeckt, wenn dir der Kreu - zes - Kelch so bit - ter schmeckt.

Gott ist dein wei - ser Arzt und Wunder - mann, Gott ist dein

wei-ser Arzt und Wun-der-mann, so dir kein tödt-lich Gift ein-schen-

-ken kann, so dir kein tödt-

-lich Gift ein-schen-ken kann,

ob-gleich die Sü-ssig-keit ver-bor-gen

steckt, ob-gleich die Sü-ssig-keit ver-bor-

B.W.XXII.

- gen steckt, ob - gleich die Sü - ssig - keit ver - bor - gen steckt.

Da Capo.

RECITATIV.

Alto. Nun, der von E - wig - keit ge - schloss - ne Bund bleibt mei - nes Glau - bens Grund. Er spricht mit

Continuo.

Zuver - sicht in Tod und Leben: Gott ist mein Licht, ihm will ich mich er - geben. Und haben al - le Tage gleich ih - re eig - ne

(4 2)

Pla - ge, doch auf das ü - ber - stand - ne Leid, wenn man ge - nug ge - wei - net, kommt end - lich die Er - ret - tungs -

(a tempo.)

zeit, da Got - tes treu - er Sinn er - schei - net.

ARIE. (Duett.)

Flauto traverso.

Oboe d'amore.

Soprano.

Alto.

Continuo.

Flauto traverso.
 Oboe d'amore.
 Soprano.
 Alto.
 Continuo.

Wenn des Kreuzes Bit - ter -
 Wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Fleisches Schwachheit
 kei - ten mit des Flei - sches Schwachheit strei - - - - - ten,
 strei - - - - - ten,

B.W.XXII.

wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Flei - sches Schwachheit strei -

wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Flei - sches Schwachheit

ten, wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Fleisches Schwachheit

strei - ten, wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Fleisches Schwachheit strei -

strei - ten, ist es

- ten, ist es

dennoch wohlge - than, dennoch wohlge - than.

dennoch wohlge - than, dennoch wohlge - than.

B. W. XXI.

Wer das Kreuz durch fal_schen Wahn sich für un - er - trüg - lich
 Wer das Kreuz durch fal_schen

schätzt, für un - er - trüg - lich, für un - er - trüg - lich! wer das Kreuz durch fal_schen
 Wahn sich für un - er - trüg - lich schätzt, für un - er - trüg - lich, für un - er -

Wahn sich für un - er - trüg - lich schätzt, für un - er - trüg - lich schät - ztet, für un - er - trüg - lich
 trüg - lich! wer das Kreuz durch falschen Wahn sich für un - er - trüg - lich schätzt, für un - er - trüg - lich

schät - ztet, wird auch künft - igh nicht er - gö -
 schät - ztet, wird auch künft - igh nicht er - gö -

- - - - - tzet, künft'ig nicht er_gö_tzet, wird auch künft'ig nicht er_gö_tzet, wird auch
 - - - - - tzet, künft'ig nicht er_gö_tzet, wird auch künft'ig nicht er_gö_tzet, wird auch

künf_tig nicht er_gö -
 künf_tig nicht er_gö -

- tzet, nicht er_gö - tzet, wird auch künf_tig nicht er_gö - - - tzet, nicht ergö -
 - tzet, nicht er_gö - tzet, wird auch künft'ig nicht er_gö - - - tzet, nicht ergö -

tzet.
 tzet.

B. W. XXII.

Vers 6.

CHORAL. (Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan.“)

Soprano.
Flauto traverso in 8^a,
Oboe d'amore, Corno, Violino I.
col Soprano.

Alto.
Violino II. coll' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Was Gott thut, das ist wohl - ge - than, da - bei will ich ver - blei - ben;
es mag mich auf die rau - he Bahn Noth, Tod und E - lend trei - ben,

Was Gott thut, das ist wohl - ge - than, da - bei will ich ver - blei - ben;
es mag mich auf die rau - he Bahn Noth, Tod und E - lend trei - ben,

Was Gott thut, das ist wohl - ge - than, da - bei will ich ver - blei - ben;
es mag mich auf die rau - he Bahn Noth, Tod und E - lend trei - ben,

Was Gott thut, das ist wohl - ge - than, da - bei will ich ver - blei - ben;
es mag mich auf die rau - he Bahn Noth, Tod und E - lend trei - ben,

7
4
2

so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten: drum lass' ich ihn nur wal - ten.

so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten: drum lass' ich ihn nur wal - ten.

so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten: drum lass' ich ihn nur wal - ten.

so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten: drum lass' ich ihn nur wal - ten.

Canzake

über das Lied:

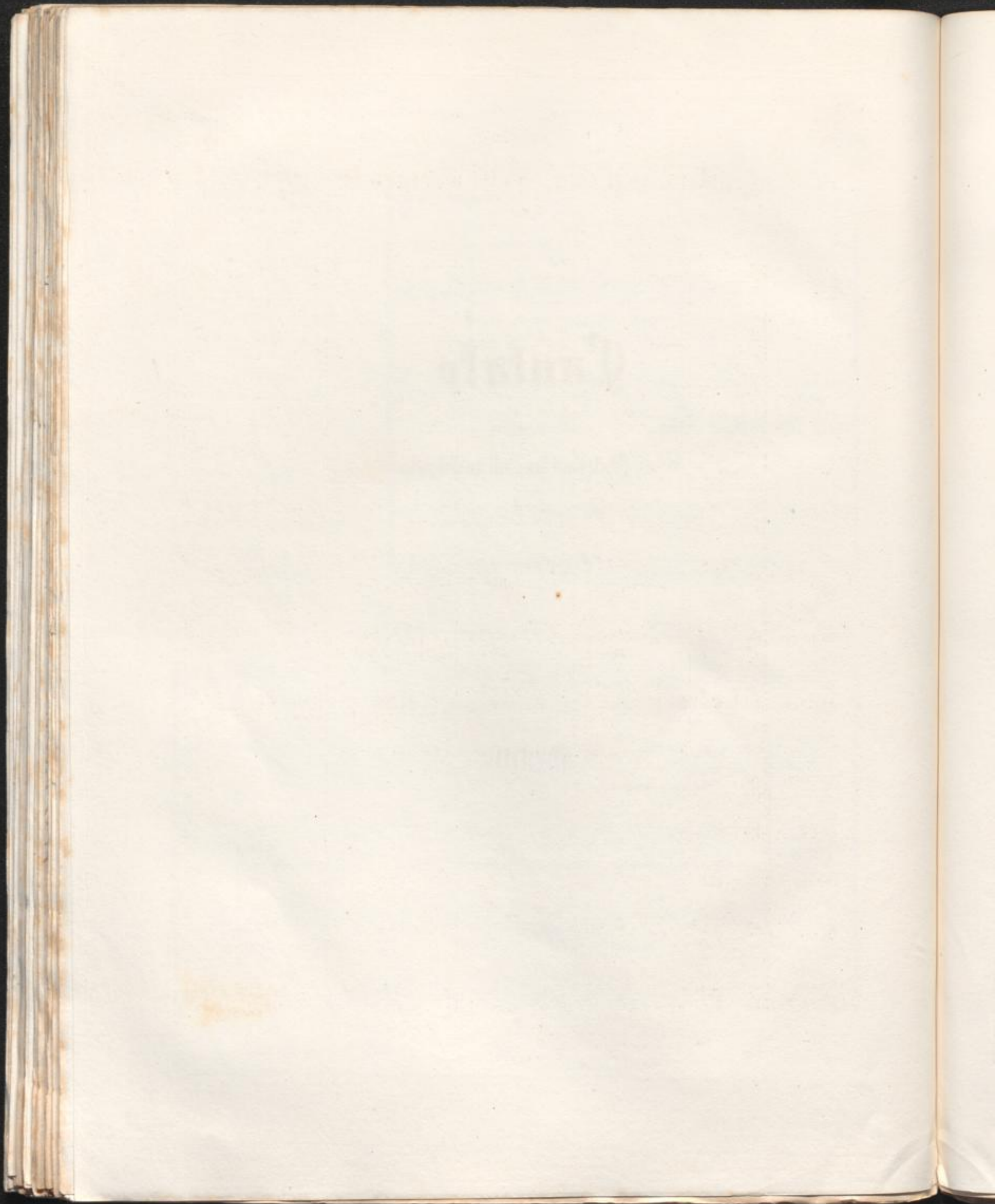
„Was Gott thut, das ist nicht zu weiden“

von

M. Samuel Rudigast.

Dritte Composition.

№ 100.



Cantate.

„Was Gott thut, das ist wohlgethan.“

Vers 1.
Vivace.

Corno I.

Corno II.

Timpani.

Flauto traverso.

Oboe d'amore.

Violino I.

Violino II.

Viola.

(NB. Der Cantus firmus: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ im Sopran.)

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

B. W. XXII.

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The top two staves are treble clefs, the third is a bass clef, and the remaining seven are empty. The bottom two staves are treble clefs, and the eighth is a bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The piano accompaniment consists of a right-hand part with flowing sixteenth-note patterns and a left-hand part with a steady eighth-note bass line. The vocal line features a melodic line with several trills (tr) and a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

B.W. XXII.

The musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, the third is a bass clef, and the remaining seven are empty. The notation includes various note values, rests, and ornaments. A figured bass line is located at the bottom of the page, with figures: 6 6 5 6 4 3 6 4 7 5 6 6 6 6 8 7 7.

B.W.XXII.

A musical score for a piece identified as B.W. XXII. The score is written on 12 staves. The top two staves are for the vocal line, with a trill (tr.) and a fermata over the first note of the first staff. The next two staves are for the piano accompaniment, with a 'piano' marking. The bottom six staves are for other instruments, with a 'piano' marking on the seventh staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

B.W. XXII.

The musical score is arranged in a grand staff format. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The bottom two staves are for the vocal parts, with the soprano part in treble clef and the bass part in bass clef. The piano accompaniment consists of a flowing sixteenth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The vocal parts enter in the second measure with the lyrics "Was Gott thut, das ist". The lyrics are repeated in the third and fourth measures. The score concludes with a final bass line in the fifth measure.

Was Gott thut, das ist
Was Gott thut,
Was Gott thut,
Was Gott thut,

B.W. XXII.

wohl - - - ge - - than,
 das ist wohl - - ge - than,
 das ist wohl - - ge - than,
 das ist wohl - ge - - than,

forte

6 x 7 7 8 5 6 7
 4 3 2 3 4 5

B.W.XXII.

The musical score consists of ten staves. The first two staves are treble clefs, the third is a bass clef, and the remaining seven are bass clefs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff has a melodic line with a slur over the second and third measures. The second staff has a similar melodic line with a slur. The third staff has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fourth staff has a melodic line with a slur. The fifth staff has a melodic line with a slur and the word "forte" written below it. The sixth staff has a melodic line with a slur. The seventh staff has a melodic line with a slur. The eighth staff is empty. The ninth staff is empty. The tenth staff has a melodic line with a slur. At the bottom of the page, there are several small numbers and symbols: 6 4 2, 5, 6 4 2, 5, 6 4 2, 6 4 2, 7 5, 6 4, 6 4 2.

B.W. XXII.

es bleibt ge - - recht sein

es bleibt ge - recht

es bleibt ge - recht sein

es bleibt ge - recht sein Wil - le, es bleibt ge -

B.W. XXII.

tr

piano

forte

Wil - - - - - le;

— sein Wil - - - - - le;

Wil - - - - - le;

recht sein Wil - - - - - le;

B.W. XXII.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of two treble clef staves (piano and flute) and one bass clef staff (bass). The second system consists of two treble clef staves (piano and flute) and one bass clef staff (bass). The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The flute part has a similar pattern but with some rests. The bass part is simpler, with fewer notes. The figured bass line at the bottom contains the following figures: 6, 7 (6), 6 5, 6 4 2, 6, 6 5, 6 4 2, 6, 7 7, 7 7, 7 7, 7 7, 7 4 2.

B.W. XXII.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two empty staves with treble and bass clefs. The second system consists of six staves: a grand staff (treble and bass clefs), three empty staves with treble clefs, and one empty staff with a bass clef. The piano part is written in the grand staff of the first system and the grand staff of the second system. The organ part is written in the bass clef staff of the second system. The score is in G major and 3/4 time. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the organ part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

B.W. XXII.

The musical score is arranged in a grand staff format with multiple systems. The top system consists of two treble clefs and one bass clef. The second system consists of two treble clefs and one bass clef. The third system consists of two treble clefs and one bass clef. The fourth system consists of two treble clefs and one bass clef. The fifth system consists of two treble clefs and one bass clef. The sixth system consists of two treble clefs and one bass clef. The seventh system consists of two treble clefs and one bass clef. The eighth system consists of two treble clefs and one bass clef. The ninth system consists of two treble clefs and one bass clef. The tenth system consists of two treble clefs and one bass clef. The eleventh system consists of two treble clefs and one bass clef. The twelfth system consists of two treble clefs and one bass clef. The thirteenth system consists of two treble clefs and one bass clef. The fourteenth system consists of two treble clefs and one bass clef. The fifteenth system consists of two treble clefs and one bass clef. The sixteenth system consists of two treble clefs and one bass clef. The seventeenth system consists of two treble clefs and one bass clef. The eighteenth system consists of two treble clefs and one bass clef. The nineteenth system consists of two treble clefs and one bass clef. The twentieth system consists of two treble clefs and one bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and dynamics. The word "tr" is written above the first trill in the first system. The word "piano" is written below the first staff in the fifth system and below the last staff in the thirteenth system. The score is numbered 7, 5, 6, 6, 6, 8, 7, 7, 6, 6, 6, 6, 4, 5, 6, 6, 5, 3.

B.W. XXII.

The musical score consists of several staves. At the top, there are three empty staves (treble, alto, and bass clefs). Below these are two systems of piano accompaniment. The first system includes a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system includes a treble clef staff with a similar melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Below the piano parts are four empty staves for a voice part, with the word "wie" written under the second staff. At the bottom, there is a bass clef staff with a simple melodic line and some figured bass notation (6 4, 7, 6 5 4, 3 2) under the final notes.

B.W. XXII.

er fängt mei - - - ne Sa - - - chen an,
 wie er fängt mei - ne Sa - - chen an,
 wie er fängt mei - ne Sa - - chen an,
 wie er fängt mei - ne Sa - chen an,

forte *piano*

6 6 6 6 6 6 6 7 6 8 7 7 8 8 3 3

B.W. XXII.

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle six staves are for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings are *forte*, *piano*, and *forte*. The score is divided into four measures. The first measure has a *forte* marking, the second has a *piano* marking, and the third has a *forte* marking. The fourth measure has no dynamic marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The bottom two staves have fingerings indicated by numbers 1-5.

B.W. XXII.

The musical score consists of several staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The middle section contains four vocal staves, each with the word "will" written below it. The bottom staff is a bass line with figured bass notation (numbers 0, 6, 4, 2, 7, 6, 6, 6, 7, 6, 5, 6, 5, 4, 5) indicating fingerings for the left hand.

B.W. XXII.

The piano accompaniment consists of several staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill is marked with 'tr' in the fourth measure of the upper right. The word 'piano' is written at the end of the first and second staves.

ich ihm hal - - - ten stil - - - le.
 — ich ihm hal - - - - - - - - - ten stil - - - le.
 — ich ihm hal - - - ten stil - - - - - - - - - le.
 ich ihm hal - - - ten stil - - - le, ihm hal - - - ten stil - - - - - le.

7 6 7 6 6 5 6 6 6 5 4 5

B. W. XXII.

A musical score for piano, consisting of 12 staves. The top three staves are for the right hand, and the bottom nine staves are for the left hand. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The right hand part is highly melodic and technical, with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand part is more rhythmic, with a steady bass line and some chords. The word "piano" is written above the first staff of the left hand in the second measure. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

B.W.XXII.

Er ist mein Gott, der
 Er, er ist mein Gott, der,
 Er, er ist mein Gott, der,
 Er, er ist mein Gott, der,

forte *piano* *forte*
forte
forte
forte

$\frac{6}{4}$ $(\frac{6}{4} \frac{3}{2})$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$

B.W. XXII.

in der Noth mich wohl weiss

der in der Noth mich wohl weiss zu er -

der in der Noth mich wohl weiss zu er -

der in der Noth mich wohl weiss zu er -

piano *forte*

B.W. XXII.

zu er - hal - ten:
 hal - ten:
 hal - ten:
 hal - ten:

piano *forte*

tr

6 4 2 5 6 4 2 6 5 4 2 6 5 4 2 6

B.W. XXII.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system consists of six staves: a grand staff (treble and bass clefs), three empty bass staves, and a single bass staff. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system includes dynamic markings 'piano' and 'forte'. The second system includes a series of numbers (fingerings) at the bottom of the staves: 5 4 3, 4 3 2, 5 4 3, 6 4 2, 5 4 2, 3 4.

B.W. XXII.

The musical score consists of several staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a melody and the left hand providing harmonic support. Below these are four vocal staves, each with a different clef (soprano, alto, tenor, and bass). The lyrics are written below the vocal staves. The bottom-most staff is a bass line with fingerings indicated by numbers 1-5.

drum lass' ich
drum lass' ich ihn nur
drum lass' ich ihn nur
drum lass' ich ihn nur

B.W. XXII.

ihn nur wal - - - ten.

wal - - - ten.

wal - - - ten.

wal - - - ten.

6 6 7 5 6 — 7 6 7 6

5 4 5 5 5 5 5 5

B.W.XXII.

The musical score consists of ten staves. The first three staves are grouped by a brace on the left. The first two are treble clefs, and the third is a bass clef. The next three staves are also grouped by a brace and are all treble clefs. The final four staves are grouped by a brace and are all bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dynamic markings 'piano' and 'forte' are present. At the bottom of the page, there are several numbers: 7, 5, 9, 6, 2, 7, 4, 5, 3, 6, 7.

B.W. XXII.

The musical score consists of ten staves. The first three staves are grouped together with a brace on the left. The first two staves are in treble clef, and the third is in bass clef. The fourth staff is in treble clef and contains a trill ornament marked 'tr' above a note. The fifth staff is in treble clef and contains dynamic markings 'piano' and 'forte'. The sixth staff is in treble clef. The seventh, eighth, and ninth staves are in bass clef and are mostly empty. The tenth staff is in bass clef and contains a sequence of numbers: 6, 7, 5, 6/4, 6, 5, 6/4, 6, 7, 7, 7, 7.

B.W. XXII.

Handwritten musical score for a piece in B-flat major, BWV XXII. The score consists of 11 staves. The first two staves are treble clef, the third is bass clef, and the remaining six are bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are marked with 'tr' above notes in the first two staves. The bottom staff includes figured bass notation with numbers 7, 7, 7 3, 7 4 2, 7 3 3, 6, 6, 5, 6 4 2.

B.W.XXII.

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 306. The score is arranged in two systems. The first system consists of seven staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom five staves are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first staff begins with a trill, indicated by a wavy line above the notes. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The second system consists of five staves, all in bass clef, which appear to be empty or contain very faint notation. At the bottom of the page, there are several numbers: 6 4 2, 5 4 2, 7 5 6 5, 6 6 5, 7 5 4 5, and 6 4 5.

B.W. XXII.

er füh - - - ret mich auf rech - ter Bahn,

er füh - - - ret mich auf rechter Bahn,

piano

er füh - ret mich auf rech - ter Bahn,

auf rech - ter Bahn,

er füh - ret mich auf rechter Bahn, auf rech - ter Bahn, so, so, so, so lass' ich

er füh - ret mich auf rech - ter Bahn, auf rech - ter Bahn, so, so, so,

mich be - gnü - gen, mich be - gnü - gen, so lass' ich mich begnü - gen,

so lass' ich mich begnü - gen, so lass' ich mich be - gnü - gen, mich be -

lass' ich mich be - gnü - gen, so lass' ich mich be - gnü - gen an

gnü - gen, mich be - gnü - gen, so lass' ich mich be - gnü - gen

B.W.XXII.

sei - - - ner Huld und hab Ge - - duld, und hab Ge - - duld, Ge - duld, Ge - duld, Ge -

an sei - - - ner Huld und hab Ge - duld, Ge - duld, Ge - duld, Ge - duld, Ge -

duld, und hab Ge duld, und hab Ge - duld. Er wird mein Un - glück wen - den, mein

duld, Ge - duld, und hab Ge - duld. Er wird mein Un - glück wen - den, mein Un - glück

Un - glück wird er wen - den, es steht in sei - nen Hän - den, es steht -

wird er wen - den, es steht in sei - nen Hän - den, es steht in sei - nen

- in seinen Hän - - - den, es steht in seinen Hän - den, es steht in sei - nen

Hän - - - den, es steht in seinen Hän - den, es steht in sei - nen Hän -

Hän - - - den, es steht in sei - nen Hän - den.

- - - den, es steht in sei - nen Hän - den.

B.W. XXII.

Flauto traverso. Solo.

Soprano.

Organo e Violoncello.

piano sempre (Violone tacet.)

8 6 6 2 6 6 5 6 7 6

7 6 2 6 5 7 6 6 6 6 6 2

6 7 6 6 6 6 5 7 6 6 5

7 6 6 7 6 6 6 6 6 6 6 6

Was

Gott thut, das ist wohl - - ge - than, was Gott thut, das ist wohl - - - - ge -

6 6 2 6 1 2 6 6 6 6 5 7 6 7

than, ist wohl, - - - wohl - ge - than, was Gott thut.

5 4 7 6 7 6 2 4 2 6 5 7 5 6 4 5 6 4 3

das ist wohl - ge - than, was Gott thut, - - - das ist wohl - ge -

6 5 7 6 4 2 6 5 7 6 4 2 6 4 5 7 6 5 6 4

than, was Gott thut, das ist - - - wohlge - than, was Gott thut, das ist - - - wohl - ge - than, er -

7 6 5 6 5 6 7 6 6 6 6 6 6 5 6 5

wird mich wohl be, den - - - ken: er, - - - als mein Arzt und

6 5 4 3 2 6 7 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

Wun - - der. Mann, er, - - - als mein Arzt und Wun - - der. Mann, wird

6 5 4 3 2 1 6 7 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

B.W. XXII.

mir nicht Gift ein-schen-ken für Ar-ze-nei, nicht

Gift für Ar-ze-nei, nicht Gift, er,

als mein Arzt und Wun-der-Mann, wird mir nicht Gift ein-

schen-ken für Ar-ze-nei.

Gott

H.W. XXII.

ist ge-treu, Gott ist ge-treu, ge-treu, ge-treu, drum will ich auf ihn bau-en, Gott ist ge-treu, ge-treu, drum will ich auf ihn bau-en, und sei-ner Gna-de trau-en, drum will ich auf

B.W.XXII.

ihn bau - en, und sei - - - ner Gna - - - de trau - - - - -

en, und sei - ner Gna - - - de trau - en.

Dal Segno.

Vers 4.

Violino I. *forte*

Violino II. *forte*

Viola. *forte*

Basso.

Organo e Continuo. *forte*

The musical score consists of four systems of staves. Each system includes a vocal line (soprano and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal lines. Dynamic markings such as *piano* and *forte* are placed above the notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece concludes with the signature 'B.W. XXII.' at the bottom center.

Was Gott thut, das ist wohlge- than, was Gott thut, was Gott thut,
 was Gott thut, das ist wohlge- than, er ist mein Licht, mein Le- - - ben,
 - er ist mein Licht, mein Le- - - ben, er ist mein
 Licht, mein Le- - - ben, er, er ist mein Le- - - ben, er ist mein Licht, mein Le-

B.W. XXII.

ben, *forte* *piano* der mir nichts Böses gönnen
 kann, *forte* *piano* nichts Böses, *forte* *piano* nichts Böses, *forte* *piano* der mir nichts Böses gönnen
 kann, *forte* *piano* ich will mich ihm er-geben, *forte* *piano* ich will mich ihm er-geben
 - ben, *forte* *piano* ich will mich ihm er-geben, *forte* *piano* ben, *forte* *piano* ich will mich ihm er-

R.W.XXII.

Musical score for piano and voice. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems of music. Each system includes a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line (bass clef). The piano part features intricate textures with frequent sixteenth-note patterns. The vocal line includes the following lyrics:

- ben, ich will mich ihm er - ge - ben
 in Freud und Leid! ich will mich ihm er - ge -
 ben in Freud, in Freud und Leid!
 Es kommt die Zeit, es kommt die Zeit,

Dynamic markings include *forte* and *piano*, often alternating between measures. The score concludes with the signature "B.W. XXII."



es kommt die Zeit, da öf-fent-lich er-schei-net, wie treu-



-lich, wie treu-lich er-es mei-net, es



kommt die Zeit, da öf-fent-lich er-schei-



-net, wie treu-lich er-es mei-net, wie treu-lich er-es mei-net.

B.W.XXII.

Dal Segno.

Un poe' allegro.

Oboe d'amore.

Alto.

Organo
e Violoncello.

Violone.

Musical score for Oboe d'amore, Alto, and Organ/Violoncello/Violone. The Oboe d'amore part is in the upper staff, Alto in the middle, and Organ/Violoncello/Violone in the lower two staves. The music is in 12/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Musical score with vocal line and piano/forte markings. The vocal line is in the upper staff, and the piano/forte markings are in the lower staves. The lyrics are: "Was Gott that, das ist wohl - ge.than!". The markings are *piano* and *forte*.

Musical score with vocal line and piano marking. The vocal line is in the upper staff, and the piano marking is in the lower staves. The lyrics are: "was Gott that, das ist". The marking is *piano*.

wohl - - ge - than! - - Muss ich den Kelch, den Kelch gleich schmecken, muss ich den Kelch, den

Kelch gleich schmecken, der bit - - ter ist - - nach mei - - nem Wahn, - - der bit - - ter ist - -

- - nach mei - - nem Wahn, lass' ich mich doch nicht, doch nicht schre - - - - - cken, lass'

ich mich doch nicht schre - - - - - cken, mich doch nicht schre - - - - - cken,

forte

B.W. XXII.

CHORAL. (Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan.“)

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the parts are:

- Corno I.**: Treble clef, starting with a rhythmic pattern of eighth notes.
- Corno II.**: Treble clef, starting with a whole rest followed by a melodic line.
- Timpani.**: Bass clef, providing a steady rhythmic accompaniment.
- Flauto traverso.**: Treble clef, playing a melodic line with some grace notes.
- Oboe d'amore.**: Treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- Violino I.**: Treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- Violino II.**: Treble clef, playing a melodic line with grace notes.
- Viola.**: Bass clef, playing a melodic line with grace notes.
- Soprano.**: Bass clef, with a whole rest throughout.
- Alto.**: Bass clef, with a whole rest throughout.
- Tenore.**: Bass clef, with a whole rest throughout.
- Basso.**: Bass clef, with a whole rest throughout.
- Organo e Continuo.**: Bass clef, playing a rhythmic accompaniment.

The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains the initial rhythmic and melodic patterns. The second measure continues these patterns, with some instruments playing more complex figures. The third measure concludes the phrase. At the bottom of the page, there are some small numbers: 6 6 4 3 2 5 4 3.

Was Gott thut, das ist wohl-ge-than,
es mag mich auf die rau-he Bahn

Was Gott thut, das ist wohl-ge-than,
es mag mich auf die rau-he Bahn

Was Gott thut, das ist wohl-ge-than,
es mag mich auf die rau-he Bahn

Was Gott thut, das ist wohl-ge-than,
es mag mich auf die rau-he Bahn

5 4 3 7 6 6 6 6 7 4 3 5 5 6 6 8 7 6 7

B.W.XXII.

1^{ma}

da - bei will ich ver - blei - - - ben;
Noth, Tod und E - lend trei - - -

da - bei will ich ver - blei - - - ben;
Noth, Tod und E - lend trei - - -

da - bei will ich ver - blei - - - ben;
Noth, Tod und E - lend trei - - -

da - bei will ich ver - blei - - - ben;
Noth, Tod und E - lend trei - - -

2 3 4 5 6 4 3 7 5 7 5 6 4 3 5 5 5

•Bei der Wiederholung cis.

B.W.XXII.

2da

ben, so wird Gott

ben, so wird Gott

ben, so wird Gott

ben, so wird Gott

(7/4) (6/4) 6 5 6 6 4 3 2 3 2 6 5 4 3 4 3 2 3

B.W.XXII.

drum lass' ich ihn nur wal . . .

drum lass' ich ihn nur wal . . .

drum lass' ich ihn nur wal . . .

drum lass' ich ihn nur wal . . .

B. W. XXII.

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of a grand staff with two treble clefs and one bass clef, containing piano accompaniment. The second system consists of four vocal staves, each with a bass clef and the label 'ten.' (tenor). The piano accompaniment features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic bass line. The vocal parts are primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). At the bottom of the page, there are several small numbers in parentheses: (2), (3), 4, 6, 4, 5, 4, 4, 4, (5).

B.W. XXII.

B.W. XXII.

Anhang.

I.

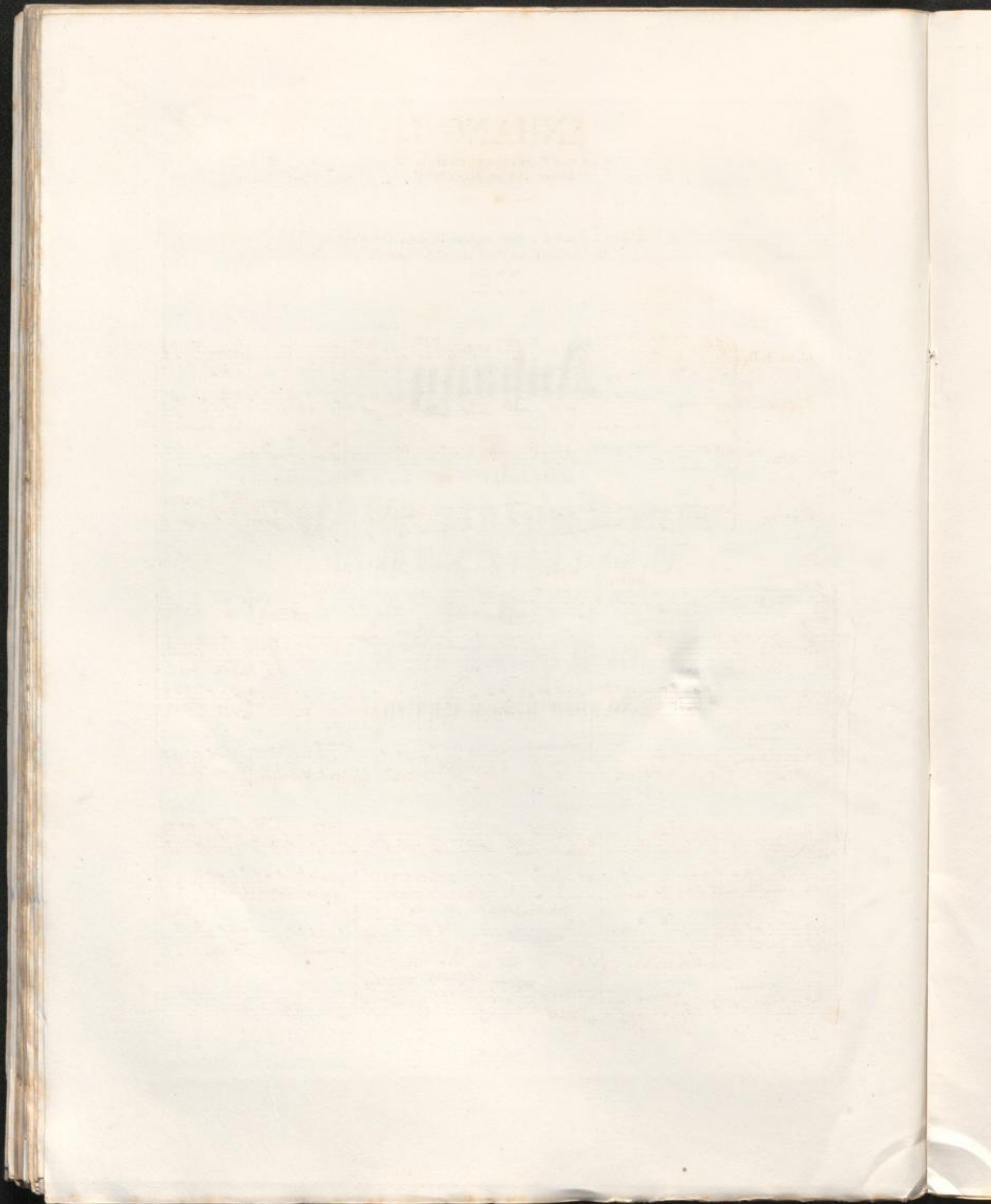
Zur Cantate N^o 91.

„Gelobet seist du, Jesu Christ.“

II.

Zur Cantate N^o 97.

„In allen meinen Thaten.“



ANHANG I.

Siehe das Vorwort zur Cantate N^o 91:
„Gelobet seist du, Jesu Christ“.

Ältere Lesart des Mittelsatzes in dem Duette:
„Die Armuth, so Gott auf sich nimmt“.
Seite 26.

Seite 29, Takt 1 ff.

Violino I. II.

Soprano.

Alto.

Continuo.

Sein menschlich We - sen, sein menschlich

Sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den

We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den En - gels - Herr -

Engels - Herr - lich - kei - ten gleich, den En -

gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gels -

R.W. XXII.

Herrlich-keiten gleich, euch zu der En- - - gel Chor, zu der En- - - gel Chor zu se -
 Chor, euch zu der En- - - gel Chor, zu der En- - - gel Chor zu se -

Seite 30.

- tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.
 - tzen, zu der En-gel Chor zu se - tzen.

Sein mensch - lich We-sen ma - chet euch den En -
 Sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den

forte

- gels - Herrlich-keiten gleich, sein menschlich We - sen
 En - gels Herrlich-keiten gleich, sein menschlich We -

piano

Seite 31.

ma - chet euch den En - gels - Herr - lich - kei - ten
 - sen, sein menschlich We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet
 gleich, den En - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En -
 euch den En - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, den En -
 - gel Chor, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel
 - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der
 Chor zu se - tzen, zu der En - gel Chor zu se - tzen.
 En - gel Chor zu se - tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.

B.W. XXII.

Da Capo.

Sor - - - - - gen, mein Sor - gen ist um - sonst, umsonst,

mein Sor - - - - - gen ist um - sonst, mein Sor - - - - - gen ist um - sonst, umsonst, nichts

ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor -

- gen ist um - sonst, umsonst.

forte

Er mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich

piano

stell's in sei - - - ne Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, ich stell's

B.W. XXII.

in sei - ne Gunst. — Er

forte *piano*

mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's

— in sei - ne Gunst, ich stell's — in sei - ne Gunst, in sei - ne Gunst; — er

mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne

Gunst. *forte*

B.W. XXII.

b. Noten-Text und Bezifferung
 der älteren und neueren Orgelstimme zur Alt-Arie:
 „Leg' ich mich späte nieder“.
 Seite 218.

Ältere Orgelstimme. *piano sempre*

Neuere Orgelstimme.

B.W. XXII.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The notation includes notes, rests, and various ornaments. The key signature has two flats. The word "Hand" is written above the first staff.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of two staves. The notation includes notes, rests, and various ornaments.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The notation includes notes, rests, and various ornaments.

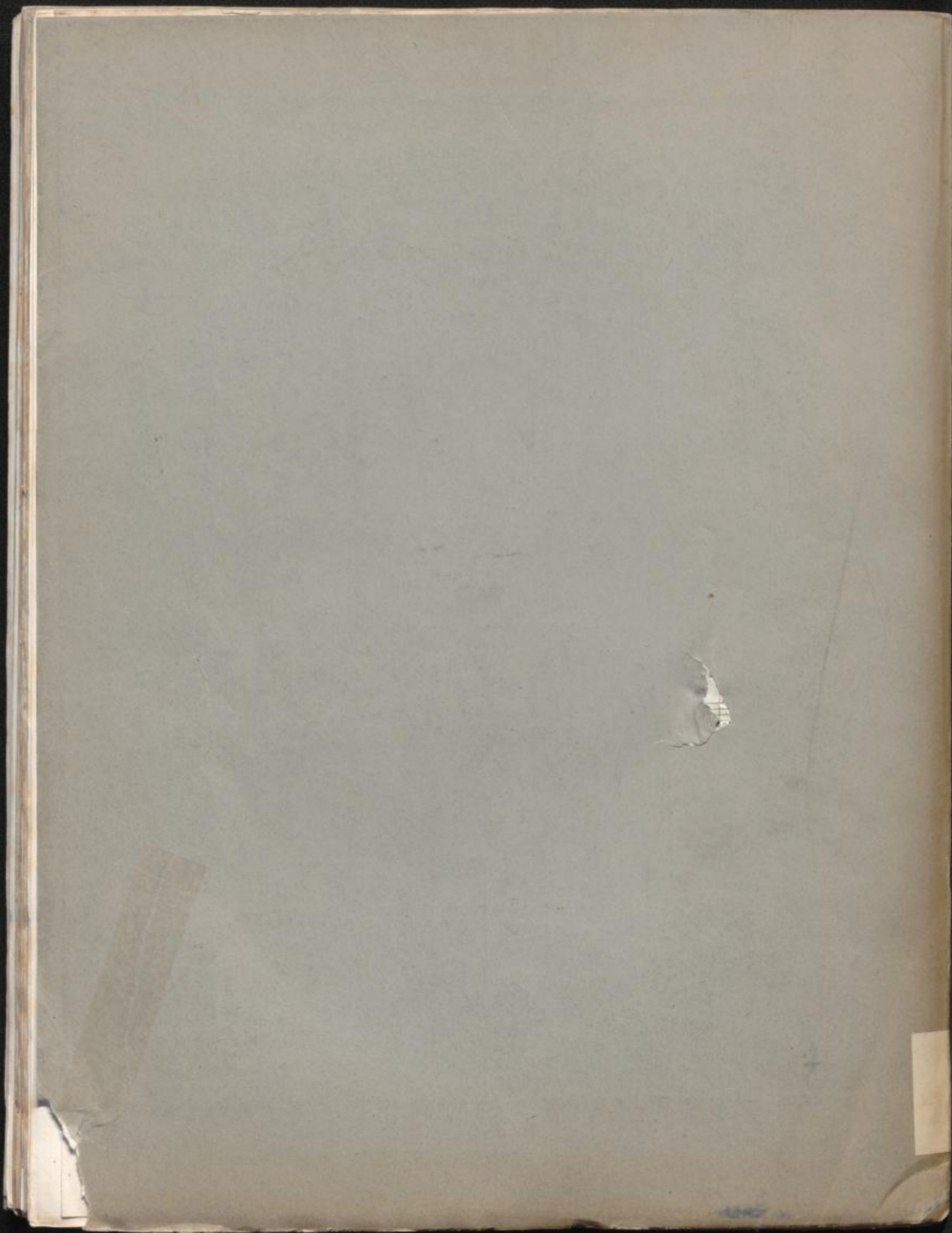
Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of two staves. The notation includes notes, rests, and various ornaments.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves. The notation includes notes, rests, and various ornaments.

Handwritten musical notation for the sixth system, consisting of two staves. The notation includes notes, rests, and various ornaments.

B.W. XXI.

Dal Segno.



Mendelssohn's Werke.

Erste kritisch revidirte Gesamtausgabe

von

Julius Rietz.

Preis für den Bogen in gross Musikformat 30 Pf.

Druck von den Metallplatten.

Diese würdige Gesamtausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdy's, welche in musikwissenschaftlichem Werthe wie auch in äusserer Ausstattung, in Preis und Erscheinungsweise sich unserer grossen Beethoven-Ausgabe eng anschliesst, hat so ungetheilte Anerkennung gefunden, dass sie eines Wortes der Empfehlung von Seiten der Verleger nicht bedarf.

Die im nachfolgenden Verzeichniss mit Preis versehenen Serien und Werke sind bereits erschienen. Subscription wird auch jetzt noch auf das Ganze der Partituren, Stimmen und vollständigen Klavierauszüge der Vocalwerke, sowie auf die einzelnen Serien angenommen; daneben wird aber auch jedes erschienene Werk zum antheiligen Preise einzeln abgegeben; jedoch werden diejenigen Werke, deren Preise im Verzeichniss eingeklammert sind, vorläufig nur in Verbindung mit einer oder mehreren gleichartigen Compositionen verabfolgt. Zu allen Serien und Abtheilungen, die sich zu Bänden zusammenfassen lassen, werden elegante Sarsenet-einbanddecken à 2 Mark geliefert.

Binnen Jahresfrist war es möglich das Revisionswerk und die Drucklegung so rüstig zu fördern, dass bereits 13 vollständige Serien dem Publicum vorgelegt werden konnten. Binnen 2½ Jahren sollen die gesammten Werke fertig vorliegen.

Leipzig, September 1875.

Breitkopf und Härtel.

INSTRUMENTAL-MUSIK.

M ORCHESTER-WERKE.				N PIANOFORTE-MUSIK.			
SERIE 1.				SERIE 8.			
Symphonien.				Für Pianoforte und Orchester.			
Complet in 1 broch. Bande und in Umschlägen				Complet in 1 broch. Bande und in Umschlägen			
	Preis.	Parti-	Stim-		Preis.	Parti-	Stim-
	M. Pf.	tur.	men.		M. Pf.	tur.	men.
1	4 80	8	10	32	3 90	5	70
2	—	—	—	33	4 20	6	—
3	6 30	13	50	34	2 80	3	90
4	5 40	8	70	35	3	—	4 80
5	7 20	9	30	36	3 50	14	80
SERIE 2.				SERIE 9.			
Ouverturen.				Für Pianoforte u. Saiteninstrumente.			
Complet in 1 broch. Bande und in Umschlägen				Complet in Umschlägen			
6	3 30	4	20	37	43	—	—
7	4 20	4	80	38	7 30	—	—
8	3 30	3	60	39	4 20	—	—
9	3 60	4	20	40	4 50	—	—
10	3 90	3	90	41	7 50	—	—
11	3 90	3	90	42	4 80	—	—
12	—	—	—	43	5 10	—	—
13	—	—	—	44	2 10	—	—
14	3	—	4 50	45	1 50	—	—
15	3 90	5	40	46	3 30	—	—
SERIE 3.				SERIE 10.			
Märsche.				Für Pianoforte zu 4 Händen.			
16	—	—	—	47	3 30	—	—
17	—	—	2 40	48	1 80	—	—
SERIE 4.				SERIE 11.			
Für Violine und Orchester.				Für Pianoforte allein.			
18	—	—	—	Erster Band brochirt			
KAMMER-MUSIK.				20 Capriccio, Op. 5, in F. m.			
SERIE 5.				21 Sonate, Op. 6, in E.			
Für fünf und mehrere Instru-				22 7 Charakterstücke, Op. 7			
mente.				23 Rondo capriccioso, Op. 14, in E.			
Complet in 1 broch. Bande und in Umschlägen				24 Phantasie, Op. 15, in E.			
19	9 30	14	10	25 3 Phantasien oder Capricen, Op. 16, in A, E m. u. E.	—	—	—
20	3 90	6	30	26 Phantasie, Op. 28, in F. m.	1 20	—	—
21	13	—	14 20	27 Andante romantico and Fugue agitato in B.	—	—	—
SERIE 6.				28 Etude und Scherzo in F. m. u. H. m.			
Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.				29 Gondellied in A.			
Complet in 1 brochirten Bande				30 Scherzo a Capriccio in F. m.			
22	13	—	—	Zweiter Band brochirt			
23	—	—	20	31 3 Capricen, Op. 33, in A m., E u. B. m.	2 40	—	—
24	1 80	3	—	32 6 Präludien u. 6 Fugen, Op. 35	3 30	—	—
25	2 10	3	30	33 17 Variationen siciliana, Op. 34	1 20	—	—
26	2 40	3	30	34 6 Kinderstücke, Op. 72	—	—	—
27	2 40	3	30	35 Variationen, Op. 82, in E.	—	—	—
28	1 80	3	—	36 Variationen, Op. 83, in B.	—	—	—
SERIE 7.				Dritter Band brochirt			
Für Blasinstrumente.				37 3 Präludien u. 3 Etuden, Op. 104			
Complet in 1 broch. Bande u. in Umschlägen				38 Sonate, Op. 105, in G. m.			
29	4 80	3	90	39 Sonate, Op. 106, in B.	1 20	—	—
30	2 70	4	80	40 Albenblatt (Lied ohne Worte), Op. 117, in E. m.	—	—	—
31	—	—	2 40	41 Capriccio, Op. 118, in E.	—	—	—
SERIE 12.				Vierter Band brochirt			
Für Orgel.				42 Perpetuum mobile, Op. 119, in C.			
Complet in 1 brochirten Bande				43 Präludium u. Fuge in E. m.			
32	6 00	—	—	44 2 Klavierstücke in B u. G. m.	—	—	—
33	1 80	—	—	Lieder ohne Worte, Heft 1, Op. 19 b			
34	4 80	—	—	45 — — — — — 2. Op. 39	—	—	—
	—	—	—	46 — — — — — 3. Op. 38	—	—	—
	—	—	—	47 — — — — — 4. Op. 53	—	—	—
	—	—	—	48 — — — — — 5. Op. 82	—	—	—
	—	—	—	49 — — — — — 6. Op. 67	—	—	—
	—	—	—	50 — — — — — 7. Op. 85	—	—	—
	—	—	—	51 — — — — — 8. Op. 107	—	—	—

GESANG-MUSIK.

Stimm- men.	M.	Pf.	SERIE 13. Oratorien.			M.	Pf.	M.	Pf.
			Parti- tur.	Stim- men.	Klav- Ausz.				
			Complet in 3 broch. Bänden u. in Umschlägen						
25	20								
5	70								
8									
3	90								
4	80								
14	80								
			SERIE 14. Geistliche Gesangwerke. Abtheilung A. Für Solostimmen, Chor und Orchester.						
			Complet in broch. Bänden u. in Umschlägen						
88									
89									
90									
91									
92									
93									
94									
95									
96									
97									
			Abtheilung B. Für Solostimmen, Chor und Orgel (oder Pfl.).						
			Complet in 1 broch. Bände u. in Umschlägen						
98									
99									
100									
101									
102									
103									
104									
			Abtheilung C. Für Solostimmen und Chor ohne Begleitung.						
			Complet in 1 broch. Bände und in Umschlägen						
105									
106									
107									
107a									
108									
108a									
108b									
109									
110									
111									
112									
112a									
112b									
113									
			SERIE 15. Grössere weltliche Ge- sangwerke.						
			Complet in broch. Bänden u. in Umschlägen						
114									
115									
116									
117									

M.	Pf.	SERIE 16. Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. <th rowspan="2">M.</th> <th rowspan="2">Pf.</th>			M.	Pf.
		Parti- tur.	Stim- men.	Klav- Ausz.		
118						
119						
120						
121						
122						
123						
124						

M.	Pf.	SERIE 17. Lieder und Gesänge für 4 Männerstimmen. <th rowspan="2">M.</th> <th rowspan="2">Pf.</th>			M.	Pf.
		Parti- tur.	Stim- men.	Klav- Ausz.		
125						
126						
127						
128						
129						

M.	Pf.	SERIE 18. Lieder und Gesänge für 2 Stimmen mit Pianoforte. <th rowspan="2">M.</th> <th rowspan="2">Pf.</th>			M.	Pf.
		Parti- tur.	Stim- men.	Klav- Ausz.		
130						
131						
132						
133						
134						
135						
136						

M.	Pf.	SERIE 19. Lieder und Gesänge für eine Sing- stimme mit Pianoforte. <th rowspan="2">M.</th> <th rowspan="2">Pf.</th>			M.	Pf.
		Parti- tur.	Stim- men.	Klav- Ausz.		
137						
138						
139						
140						

M.	Pf.	SERIE 20. Lieder und Gesänge für eine Sing- stimme mit Pianoforte. <th rowspan="2">M.</th> <th rowspan="2">Pf.</th>			M.	Pf.
		Parti- tur.	Stim- men.	Klav- Ausz.		
141						
142						
143						
144						
145						
146						
147						
148						
149						
150						
151						
152						
153						
154						
155						
156						
157						

Die 79-einstimmigen Lieder (ausser Lied 72-77 u. 79) sind auch einzeln zum Preis von 30-60 Pf. zu haben.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.