

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Johann Sebastian Bach's Werke

No. 71-80

Bach, Johann Sebastian

Leipzig, [1870]

Vorwort

[urn:nbn:de:bsz:31-327666](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-327666)

VORWORT.

Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten, Nr. 71—80.

Allgemeines.

Von besonderer Wichtigkeit erscheinen im vorliegenden Bande die Jahreszahlen 1708 und 1723. Die Cantate Nr. 71, *«Gott ist mein König»*, gehört zu den ältesten Compositionen Bach's, von der die Entstehungszeit feststeht. Für seinen Entwicklungs- und Bildungsgang, wie für seine Frühreife markirt sie eine ganz entschiedene Grenze. Für die Geschichte der Musik bleibt sie durch ihre Bedeutung an sich Epoche machend. Bach's Zeitgenossen scheinen das geahnt zu haben. Die Wirkung, die das Werk bei ihnen erregte, gab dem Componisten Veranlassung, dasselbe durch den Druck zu veröffentlichen. Es ist die erste, leider aber auch einzige Bach'sche Composition für Gesang geblieben, die bei seinen Lebzeiten erschien. Auf dem Autographe sowohl, als auf dem gedruckten Texte ist die Jahreszahl 1708 erhalten. Sie drängt so manches schwache Werk unseres Meisters, deren viele berechtigt wie unberechtigt cursiren, in eine sehr frühe Jugendzeit zurück.

Die autographe Jahreszahl 1723 — verzeichnet auf der Originalpartitur zur 76^{ten} Cantate: *«Die Himmel erzählen»* — bleibt indessen nicht minder wichtig in den Anhaltspunkten, die sie in die noch lange nicht genug erhellte Lebensgeschichte eines Mannes hineinträgt, der in der Kunstgeschichte, wie kaum ein Anderer, in erster Linie steht. Es kann hier nicht der Ort sein, alle Fäden zu verfolgen, die sich hier anknüpfen lassen. Zwei Hinweise mögen genügen. Der erste sei eine Ergänzung zu dem, was Band 15 über die Entstehungszeit der sechs grossen Orgelsonaten für zwei Claviere und Pedal gesagt wurde. Identisch hier und dort zeigt sich der Inhalt der Sinfonie (Seite 221) mit dem des ersten Satzes der E moll Sonate. Vergleicht man beide aber ein wenig näher, so liegen die verbesserten, mithin «späteren» Lesarten der Sonate, die natürlich «nach» 1723 fallen, auf der Hand. — Der zweite Hinweis gilt der übereinstimmenden Orthographie der Oboe d'amore, wie sie hier in der so eben erwähnten Sinfonie vorkommt, und in der 75^{ten} Cantate: *«Die Elenden sollen essen»* Seite 167 sich wiederholt. Nach Walther's Lexicon fällt die Erfindung der Oboe d'amore in das Jahr 1720. Wie sie Bach «anfänglich» notirte, zeigen beide Cantaten. Sie geben das Bild des Neuen, Ungewohnten, dem die Klarheit des Zweckgemässesten fehlt. Erst mit der Zeit vereinfachte sich die Schreibweise, wie wir sie im Magnificat, in der Cantate *«Lobe den Herrn»*, in den Originalstimmen zur H moll Messe und anderwärts wiederfinden. Vergleicht man nun den Inhalt beider Cantaten, ihre Technik, ihre Ausdrucksweise: so zeugt der in's Gewicht fallende, gleich schwere Werth ebenso von der gemeinsamen Periode der Entstehung, als die für ein neu erfundenes Instrument angewandte, gemeinsame Orthographie, die für jene Abwägungen ein wohlberufener, glaubwürdiger Zeuge sein darf.

Gebräuche, unabhängig vom Gesetze des Buchstaben, wird es geben, so lange Leben und Kunst Neues schaffen. Sie tauchen auf, sie tauchen unter, und die Woge der Zeit rollt darüber hinweg. Die Gegenwart wird aber die Vergangenheit nie richtig sondiren können, wollte sie auf solche äussere Erscheinungen, auf solche Pfahlbauten im Strome des Lebens keine Rücksicht nehmen. Was über die Oboe d'amore und die sich daran knüpfenden Rückschlüsse gesagt worden, dürfte erwiesen sein. Gebräuche hat es aber zu Bach's Zeiten sicher auch in Betreff anderer Instrumente gegeben. Erinnern wir uns vorweg beispielsweise dessen, was noch Mozart und Beethoven dem Gutdünken der Contrabassisten überliessen. Die tiefe Behandlung der Flöten in der 71^{ten} Cantate lässt Ähnliches vermuthen. Unter Flöten mit dem G-Schlüssel auf der ersten Linie wurden immer Schnabelflöten (*Flauti à bec*) verstanden, deren Tonlage im Gegentheil eine ziemlich hohe war. Man vergleiche nun die Flöten dieser Cantate mit denen der Cantaten: *«Brich dem Hungrigen dein Brod»*, — *«Sie werden aus Saba Alle kommen»*, oder mit denen des Clavier-Concertes in Fdur. Man erinnere sich ferner, wie Bach die Choralmelodien, wenn er sie in späterer Zeit eigenhändig in die Flötenstimmen eintrug, allezeit eine Octave höher notirte, als in der Partitur; wie sogar im vorliegenden Bande Seite 27—31 der Fall vorkommt, dass auch die Notirung des Violoncells in Partitur und Stimmen um eine Octave differirt: und es dürfte mehr als wahrscheinlich sein, dass scheinbar gedeckte und unwirksame Flötenstellen in Bach'schen Partituren, — wie in der 71^{ten} Cantate durchweg, — auf mündliche Anweisung eine Octave höher gespielt worden sind, um Wirkung zu erzielen.

Einen Einblick in die Disposition der Orgel, die unserm Meister in Leipzig zur Verfügung stand, gewährt die 73^{ten} Cantate: *«Herr, wie du willst»*. Die Vorschriften: Rückpositiv und Brustwerk beruhen auf eigenhändigen Angaben des Componisten, und bestätigen den berichtigen Nachtrag zur Matthäuspassion im 6^{ten} Bande. Vom Rückpositiv aus wird Bach dirigirt haben. Es hatte einige kräftige, durchdringende Stimmen (Bach schreibt in der Matthäuspassion *Sesquialtera* vor), sowie ein eigenes Manual, das vorkommenden Falls erlaubte, dieses nach der Kirche zu vorgeschobene Werk unabhängig, wie eine zweite Orgel, zu benutzen. Ein Zeitgenosse Bach's, der Professor Gessner, bestätigt: er, Bach, habe von der Orgel aus dirigirt. Nach den Dispositionen heutiger Orgeln scheint dies unmöglich. Von einem vorgeschobenen Rückpositive aus war es dagegen der vortheilhafteste Standpunkt, den ein Dirigent einnehmen konnte. Die Überlieferung, dass auf diesem Werke eine der beiden Orgeln der Matthäuspassion gespielt wurde, ist, wie gesagt, authentisch. Man darf daraus schliessen, dass alle obligaten Orgelpartien, die in Sinfonien und Arien vorkommen, ebenfalls auf dem Rückpositive, und zwar von Bach selbst gespielt wurden, während nebenher auf der Hauptorgel das Begleiten nach dem Generalbasse Aufgabe des Organisten war.

Noch bietet die in Rede stehende 73^{te} Cantate einen interessanten Vergleich mit dem Anfang der Cantate: *«Widerstehe doch der Sünde»*. Bach wagte es nicht allein, mit einem Septimenaccorde zu beginnen, sondern auch damit abzuschliessen, wenn er die Auflösung der Dissonanz in ungewohnter Weise aus dem vocalen Theile in den instrumentalen verlegen konnte (Siehe das Ende des ersten Chores: *«Herr, wie du willst»*).

Belege von Bach's gewaltiger Gestaltungs- und Combinationskraft geben die drei Cantaten 77, 78 und 80.

In dem Hauptchore der 78^{ten} Cantate: *«Jesu, der du meine Seele»* begegnen wir demselben Thema, das dem *Crucifixus* der Hmoll Messe zu Grunde liegt. So unendlich verschieden beide Sätze ihrer Gestalt, ihrem Wesen nach gebildet, so tragen sie dennoch mit gleicher Hoheit die Sterne der Unsterblichkeit auf der Stirn, gleich den Dioskuren der Alten. Ein Geschwisterpaar ähnlicher Art sind die Cantaten 77 und 80: *«Du sollst Gott, deinen Herrn lieben»* und *«Ein feste Burg ist unser*

Gott. Das ewig Göttliche, sich erschliessend und austönend im Choralgesange der Gemeinde: es findet in beiden Werken durch ihn das künstlerische Mittel idealer Darstellung des Grundes, auf dem der Christ bauen, seine feste Burg gründen soll. Und hat er ihn gefunden, diesen Grund, so ist jene tönende Offenbarung auch seines Glaubens Kern, seiner Hoffnung Ziel. Voll Zuversicht richtet er den Blick nach Oben, und aus fernen, lichten Höhen erwartet und vernimmt er dieselbe Stimme, — eine Stimme des Trostes. Siehe! die Höhen und Tiefen menschlichen Lebens, denen Bach in so gewaltiger Weise Ausdruck und Sprache verlieh! Auf und nieder wogt es; aber sinnbildlich umspannt durch einen in canonischer Form auftretenden, in die äussersten Grenzen des Tonbereiches gelegten Cantus firmus, bezeichnen diese Grenzen, wo menschliche Stimmen versagen, zugleich das Endliche menschlichen Vermögens, umspannt von Gottes allmächtiger, ewig waltender Hand. Der geistige Gehalt des hier fehlenden Wortes verbleibt ja der damit verwachsenen Melodie, ähnlich, wie wenn Geist und Seele des persönlichen Ich selbst das greifbar Körperliche abstreifen. Namentlich wird der Chor: *«Du sollst Gott, deinen Herrn lieben»* für immer ein beredtes, unwiderlegbares Zeugniß davon ablegen, wie Bach seinem Texte bis in die tiefsten Tiefen nachging, mit vollem Bewusstsein der Grenzen der Ästhetik für Poesie und Musik. Bekannt ist das Schriftwort aus Lucas, C. 10, V. 27, das hier zu Grunde liegt; bekannt auch die Ergänzung des Matthäus: *«in diesen zweien Geboten hanget das ganze Gesetz und die Propheten»* (Matthäus C. 22, V. 40). Das soll in jedes Menschen Brust lebendig werden, in seinen Worten ertönen, in seinen Werken erscheinen. Ein voller Chor bekräftigt darum das Soll der Pflicht. Sinn und Geist der Matthäi'schen Ergänzung durften aber nicht hinterherhinken, wollte Bach den Geboten selbst die Kraft überzeugender, lebendiger Wahrheit verleihen. Darum sprechen unsichtbare Stimmen in aller Strenge des Canons: *«das sind die heil'gen zehn Gebot'»*. Eine Offenbarung aus fernen, lichten Höhen, der feste Grund, auf dem wir bauen!

Die Cantate *«Ein' feste Burg»* ist die erste, die in unserm Jahrhundert im Druck erschien. Das Titelblatt sagt: *«nach dem Autographe»*. Nichtsdestoweniger haben wohl Viele mit mir diese Angabe in Zweifel gezogen. Das Colorit entbehrt hier überall des festlichen Glanzes, und der *Cantus firmus* der Oboen wird durch den Sopran völlig gedeckt. Dennoch war Vorsicht geboten, und ein abermaliger Stich mit Hilfe anderer Vorlagen unräthlich, so lange das angebliche Autograph nicht wieder zum Vorschein kam. Das ist nun vor einiger Zeit geschehen; allein kein Kenner Bach'scher Autographe hält die betreffende Handschrift für echt. Nach meinem Dafürhalten rührt sie von Altnicol her, und die näheren Aufschlüsse darüber findet man weiter unten. Beispiele, dass ältere Handschriften die Instrumentalbegleitung nicht vollständig wiedergeben, — wie im vorliegenden Falle die Altnicol'sche, — kommen so häufig vor, dass diesem Umstande kein Gewicht beigelegt werden kann, wenn andere Handschriften, im Gegensatze dazu, reicher darin auftreten. Mit dem Wiederauftauchen des Pseudo-Autographes fielen demnach die gehegten Bedenken, eine der bedeutendsten Cantaten Bach's in einer Gestalt mitzutheilen, welche die wahrscheinlichere ist und sich zugleich auf zuverlässige, handschriftliche Ueberlieferung stützt, die neben Altnicol gleichberechtigte Autoritäten wie Friedemann Bach und Kirnberger nennt.

Was endlich die beiden Cantaten 72 und 79 betrifft — (*«Alles nur nach Gottes Willen»* und *«Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild»*) —, so finden sich ihre Hauptchöre in den Messen *G*moll und *G*dur wieder. Es sind weiter unten (siehe Bemerkungen und Fehler) einige Beispiele verzeichnet, die das spätere Entstehen der Messensätze aus offenbaren Verbesserungen feststellen.

Besonderes.

Cantate LXXI. (Seite 3.)

Sämmtliche Vorlagen sind Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin und bestehen aus der Originalpartitur, den geschriebenen und gedruckten Originalstimmen.

- 1) Die Originalpartitur. Ihr autographischer Titel lautet:

„*Jesu Juva.*

Gott ist mein König

ab 18 ò 22. 3 Trombe e Tamburi, 3 Violen e Violono, 2 Obboe e Bassono, 2 Flutti e Violoncello, Soprano, Alto, Tenore, Basso è 4 in Ripieno con Basso per l'Organo da Gio: Bast: Bach, Org: Molhusino. de l'anno 1708.“

- 2) Die geschriebenen Originalstimmen. Bemerkenswerth ist der unvollendete autographische Titel:

„*Mottetto, diviso in quatuor Chori.*

Choro 1^{mo} à tre Trombe è Tamburi.

Choro 2^{do} à doi Violini, una Viola è Violono.

Choro 3^{to} à doi Obboe è Bassono.“

Von den Stimmen fehlt Violino II. Autograph ist Folgendes: Sämmtliche Singstimmen beider Chöre, beide Flöten (die im G-Schlüssel auf der ersten Linie stehen), Violoncell, die bezifferte Orgelstimme, sowie Trompeten und Pauken. Der Titel eines zweiten Umschlages zeigt C. Ph. E. Bach's Hand.

3) Die gedruckten Stimmen. Denselben liegt auch der gedruckte Text bei, von dem der Titel mitgetheilt sein mag.

«Glückwünschende Kirchen-Motetto, als bey solennen Gottesdienste, in der Haupt-Kirchen B. M. V. der gesegnete Rahts-Wechsel, am 4 Februarii dieses M. D. C. C. VIII Jahres geschach, und die Regierung der Kayserl. Freien-Reichs-Stadt Mühlhausen, der Väterlichen Sorgfalt des Neuen-Rahts, nehmlich, des Hoch Edlen, Vesten, Hochgelahrten und Hochweisen Herrn, Herrn Adolff Streckers, und des Edlen, Vesten, und Hochweisen Herrn, Herrn Georg Adam Steinbachs, beyderseits Hochverdienten Herrn Bürgermeistern, wie auch derer übrigen Hoch- und Wohl-ansehnlichen Mitgliedern, freudig überreicht wurde, schuldigst erstattet durch Johann, Sebastian Bachen, Organ. Div. Blasii. — Mühlhausen, druckts Tobias David Brückner, E. Hoch Edl. Rahts Buchdr.»

Auf der ersten inneren Seite prangt der deutsche Reichsadler. Die Stimmen, mit alten Typen gedruckt, sind vollständig; merkwürdiger Weise fehlen aber in der Orgelstimme die obligaten Stellen.

Übereinstimmend in Partitur und Stimmen stehen Oboen und Fagott, sowie Flöten und Violoncell in Ddur. Alles Übrige in Cdur. Der volle Chor (*Coro pleno*) ist in der Partitur mit «*Capella*» bezeichnet.

Bemerkungen und Fehler.

Seite 3: Die Tempobezeichnung «*Animoso*» findet sich nur in den gedruckten Stimmen.

Seite 4, Takt 2 und 3. Triller, wie sie hier und anderwärts bezeichnet vorkommen, gehören auch in diesem Bande den Originalstimmen an.

Seite 12. Die Chormelodie «*O Gott, du frommer Gott*», die hier dem Soprane zum Grunde liegt, soll nach gewöhnlicher Angabe zuerst im Gesangbuche von Störl, Stuttgart 1711, vorkommen. Ihr Alter reicht demnach noch weiter zurück.

- Seite 24 u. s. f. Violoncello. Partitur und Stimmen weichen öfters von einander ab. So verzeichnet z. B. die Partitur von Seite 27 Takt 1 bis Seite 31 Takt 1 die ganze Stelle eine Octave höher.
- Seite 33, Takt 1 zwischen Fagott und Bass Quinten, Seite 42, Takt 2 zwischen Tenor und Bass ein Unisono u. a. m. Seite 43 und 54. Die Notirung in der Orgel deutet auf volle Accorde, die aber der Organist sich anders zu legen hat. Das Violoncell soll offenbar diese Accorde verstärken; es stand aber in *D*dur, und so muthete ihm Bach nur einen bescheidenen Octavengriff zu. Unsere Partitur folgt selbstverständlich «der Absicht», nicht «dem Buchstaben».
- Seite 44, Takt 4, Organo. Nach der Partitur: *h e fis g e fis*.
- Seite 49, Takt 3 und 4 zwischen Violino I. und Sopran eine eigenthümliche Erscheinung.

Cantate LXXII. (Seite 57.)

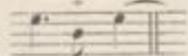
Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Ein Umschlag mit vollständigem Titel aus Bach's Zeiten fehlt. Die Überschrift der in sehr unleserlicher Conceptschrift abgefassten Originalpartitur sagt kurzweg: «*J. J. Concerto Doica 3 post Epiphanius*». Ausführlicher lautet dagegen nachstehende Aufschrift des Umschlages zu den Originalstimmen, die von C. Ph. E. Bach's Chorpräfecten Hering herrührt:

„*Dominica 3 post Epiphanius.*
Alles nur nach Gottes Willen.
à 4 Voci, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola e Continuo di Johann Sebast: Bach.“

Sämmtliche Stimmen sind nur einfach vorhanden. Als eigenhändig von Bach geschrieben kennzeichnen sich der Text der Singstimmen, der Schlusschoral in sämmtlichen Vocal- und Orchesterstimmen, sowie zahlreiche Correcturen und Vortragsbezeichnungen. Ein bezifferter Continuo in *G*moll ist neueren Ursprunges, und hat obengenannten Chorpräfecten C. Ph. E. Bach's zum Schreiber.

Bemerkungen und Fehler.

- Seite 63. Die Takte 6 und 7, sowie Seite 64, Takt 1 und 2 finden sich in der *G*moll Messe verbessert und correcter.
- Seite 68, Takt 1, Alt:  Vergleiche damit Seite 61 den Sopran.
- Seite 82, Takt 15. Textunterlage nach Bach's eigenhändig verbesserter Lesart in der Stimme.

Cantate LXXIII. (Seite 87.)

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Der Titel auf dem alten, aus Bach's Zeit stammenden Umschlage lautet:

„*Domin: 3 post Epiph:*
Herr, wie du wilt, so schicks mit mir.
à 4 Voc.; Corno, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola con Continuo di Sign: J. S. Bach.“

Von zwei Stimmen für den Continuo steht die bezifferte in *F*moll. Zu den übrigen, nur einfach vorhandenen Stimmen gesellt sich noch eine autographe Orgelstimme, die offenbar nur Substitut beim Mangel eines Hornes sein soll. — Zahlreiche autographe Correcturen und Vortragsbezeichnungen. — Vorkommende Zuthaten einer fremden, unberufenen Hand blieben unberücksichtigt.

Bemerkungen und Fehler.

Seite 96, Takt 3, Tenor: *d d b*, statt *d b b*, wie die Viola.

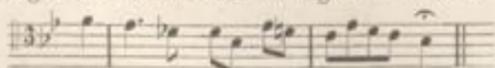
Seite 97, Takt 6, Bass: *b a g d*, statt *c a g d*.

Seite 98 u. s. f., sowie Seite 101 u. s. f. finden sich einige leicht erkennbare Triller neueren Datums. Sie blieben unberücksichtigt.

Seite 100, Takt 7 zu 8, Quinten zwischen Tenor und Bass, die in dem vorliegenden Falle auffallen dürften.

Seite 100, Recitativ. Die Originalbezifferung fehlt leider.

Seite 104, Takt 11 und 12, nach einer Correctur von Zelter, die sich sogar in neuere Sammlungen Bach'scher

Choräle eingeschlichen hat, lautet der Tenor: 

Die Stimme der Viola ist indessen von dieser Veränderung frei geblieben und auch in der Choralsammlung von C. Ph. E. Bach (Leipzig 1784) kommt jene neuere Abweichung nicht vor. Hier findet sich der betreffende Choralsatz unter Nr. 191 in *A moll* wieder und deutet in seiner Übereinstimmung mit unserer Ausgabe ebenfalls auf den genannten Urheber hin.

Cantate LXXIV. (Seite 107.)

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Der Umschlag trägt nachstehenden, von C. Ph. E. Bach geschriebenen Titel:

„*Feria 1 Pentecostes*

Wer mich liebet, wird mein Wort halten.

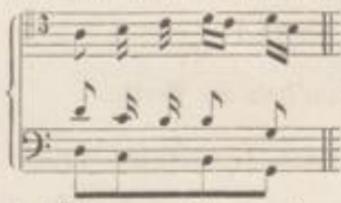
a 4 Voci, 3 Trombe, Tamburi, 3 Hautb. 2 Viol. Viola e Cont di J. S. Bach.“

Der Titel auf einem zweiten, aus J. S. Bach's Zeit stammenden Umschlage lautet im Wesentlichen ebenso. Doppelt vorhanden sind Violinen und Continuo. Autographe Correcturen und Zusätze finden sich nur spärlich. Die Redaction hatte deshalb mehr als anderwärts mit ungewöhnlich vielen Schreibfehlern aufzuräumen. Ein fast vollständiges Autograph bietet dagegen der transponirte, bezifferte Continuo in *B*. Bach's Handschrift reicht hier bis zum 37^{ten} Takte der Alt-Arie.

Bemerkungen und Fehler.

Seite 110, Takt 2, Oboe II.: *h e*, statt *h d*.

Seite 119 enthält Takt 2 und 3 manche Eigenthümlichkeiten, deren Richtigkeit fraglich bleibt. Eine sehr misslautende Stelle, Takt 1, die leicht zu ändern war, lautet in den tiefen Stimmen ursprünglich:



Die Stimmen enthalten indessen, wie schon gesagt, so viele,

im Übrigen nicht erwähnenswerthe Fehler, dass auch hier ein Schreibversehen wahrscheinlich ist.

Seite 125, Takt 14. Wegen der Quinten zwischen Oboe und Sopran vergleiche Band XII, 2. Lieferung, Seite 168, Takt 1.

Seite 129, Takt 2, Viola: *c*. Im Verlaufe der Arie lautet dagegen die Lesart überall *d*.

Seite 130, Takt 10—12 mit corrupter Original-Bezifferung.

Seite 135, Takt 11. Der Tenor steht auf dem 6., 7. und 8. Achtel einen Ton zu hoch.

Seite 135, Takt 9, Violine I. mit *f* in der Tonleiter. Das $\frac{3}{2}$, welches im folgenden Takte vor *f* fehlt, steht offenbar zu früh.

Seite 138, System 4. In der Stimme fehlt der Zusatz *Solo*, der deshalb in Klammern steht.

Seite 144, Takt 9, Violine II.: *g e d e*, statt *g d d e*. Die erstere Lesart giebt unnöthige Quinten mit dem Continuo.

Seite 146. C. Ph. E. Bach theilt diesen Choral in der Leipziger Ausgabe von 1784 etwas abweichend mit.

Cantate LXXV. (Seite 149.)

Vorlage: Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Abermals (wie bei Cantate 72) eine Conceptschrift ohne näher eingehenden Originaltitel. Auf der Aussenseite des ersten Blattes lesen wir

von Zelter's Hand: „No. 66. Die Elenden sollen Essen“

von Bach's Hand: „Dominica 1 p Trinit.“

von Zelter's Hand: „von J. S. B.“

Die Überschrift des Originales selbst lautet:

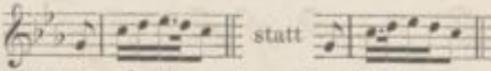
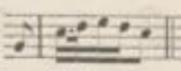
„J. J. Concerto Dom 1 p Trinit.“

Was die Instrumentirung betrifft, so erscheint ihre Angabe, wie es in analogen Fällen schon oftmals vorgekommen, auch im vorliegenden Falle nicht erschöpfend. In dem Chorale wird sich die Trompete dem Soprane, in der Sinfonie Oboe I. und II. der Trompete im Einklange anzuschliessen haben. Das *«Unisoni»* in der Arie Seite 180 bezieht sich, dem damaligen Gebrauche nach, auf das Zusammengehen beider Violinen.

Bemerkungen und Fehler.

Seite 153, Takt 4, Achtel 5 und 6. Viola, Bass und Continuo: *gis*, Tenor: *g*.

Seite 155, Takt 1, Bass. Vergleiche damit Seite 156, Takt 8.

Seite 167, Oboe d'amore. Gegen die anfängliche Rhythmisirung des Thema's:  statt  streitet sowohl die Aufnahme desselben durch den Sopran, als die weitere Durchführung.

Seite 176, Takt 9, Violino II. und Viola. Die kleinen Noten fehlen, ohne dass dafür Pausen stehen.

Seite 180. Im Original nur die Beischrift *«Unisoni»*.

Seite 180 ff. Takt- und Gruppierungsstriche getreu dem Originalen. Erstere beziehen sich auf die Direction, letztere auf den Vortrag, der ruhiger und breiter gehalten werden soll, als sonst dem Drei-Achteltakte eigen. Ein ähnliches Beispiel siehe Band X, Cantate 43.

Seite 188, Recitativ. *«O Armuth, der kein»* u. s. w. Zu dem letzten dieser Worte findet sich das originale *h* von fremder Hand in *d* verändert.

Seite 188, ebendasselbst gegen Ende: *«Gieb Gott, dass»* u. s. w. Auf *«dass»* könnte man auch *a* lesen. Die Note ist zweideutig.

Cantate LXXVI. (Seite 191.)

Vorlage: Originalpartitur nebst einigen Originalstimmen auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Von letzteren fehlen: Tromba, Oboe I., Violino I. und Continuo. Eine alte Handschrift auf dem Berliner Joachimsthale ist theils unvollständig, theils unbrauchbar durch abweichende Lesarten, deren Ursprung sich nicht ermitteln lässt. Der von Bach eigenhändig geschriebene Titel auf dem Umschlage zu den Stimmen lautet:

„*Dominica 2 post Trinit:*
Die Himmel erzehlen die Ehre Gottes
à 4 Voci, 1 Tromba, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola con Continuo di J: S: Bach.“

Ein ähnlicher Titel fehlt zur Originalpartitur. Dagegen ist nachstehende Überschrift derselben, der Entstehungszeit halber, von Wichtigkeit. Sie lautet:

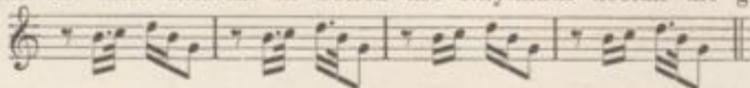
„*Doica 2 post Trinitatis. — ao 1723.*“

Bemerkungen und Fehler.

Seite 192, Takt 3. Buchstäblich «*Soli*». Man darf in dieser bestimmteren Ausdrucksweise eine vollkommen klare Erläuterung zu vorkommenden, mit *Solo* bezeichneten Stellen in Bach'schen Chören finden. Die *Tutti* theilten sich, wie es die erste Cantate des vorliegenden Bandes noch deutlicher zeigt, in *Soli* einerseits und *Ripieni* andererseits. «*Solo*», oder besser «*Soli*», bedeutet demnach in Chören nicht eine Vertretung durch eine einzige Stimme allein, sondern «gewöhnlich» Einige, einen Theil der Gesamtmasse.

Seite 196, Takt 4 zwischen Viola und Continuo; Takt 6 zwischen Tenor und Bass Octaven.

Seite 208 ff. Im Verlaufe der Arie herrscht in Betreff des Rhythmus überall die grösste Confusion. Man liest:



Nur mit grosser Mühe liess

sich einige Ordnung herstellen, ohne dem Ganzen Gewalt anzuthun.

Seite 211, Takt 5, Achtel 5, Violino II.: *h* statt *d*, wie es späterhin verbessert heisst.

Seite 214, Takt 6, Octaven zwischen Violino I. und Continuo.

Seite 215, Takt 9, sowie Seite 216, Takt 1, Quinten zwischen Tromba und Viola.

Seite 217, Zeile 6, Takt 1, Achtel 4. Das Kreuz, das im Alt vor *f* stehen sollte, enthält das Original fälschlich vor *g*.

Seite 218, Takt 5, Viertel 3, Continuo. Durch fremde Hand: *h cis dis*. Ich halte *h c d* als chromatische Anticipation für richtig.

Seite 220. Im Continuo plötzlich Achtel, statt der bis dahin consequent festgehaltenen Viertel. Die Stelle gab indessen der Redaction keine Veranlassung, eine eigene Meinung geltend zu machen. Die Lesart des Originalen blieb.

Seite 222, Zeile 6, Takt 4 ff. Continuo in deutscher Tabulatur:

B f 4 B f B | f f a g h g | ^F a F a g h | g a f f | e n n h g |
u u u n h | f F g e | f a f | e . ||

eine Stelle, die in gangbaren Abschriften überall falsch übertragen ist. Vergleiche das über Bach's deutsche Tabulatur Gesagte Band 17, Seite 17 des Vorwortes.

Cantate LXXVII. (Seite 235.)

Vorlage: Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Es ist die dritte Cantate dieses Bandes, der ein authentischer Titel fehlt. In Conceptschrift flüchtig hingeworfen, trägt die Originalpartitur nur folgende kurze Überschrift:

„*Concerto Doica 13 p Trinitatis.*“

Bemerkungen und Fehler.

Seite 235 ff. Mit Ausnahme der hier und Seite 252 vorgeschriebenen *Tromba da tirarsi* fehlt im Originale jede Benennung der begleitenden Instrumente. Um dem Urtheil des Lesers nicht vorzugreifen, hält sich unsere Partitur getreu an die Vorlage. Nimmt man an, dass die Arie Seite 246 von Oboen begleitet wird, so dürften sie auch im ersten Chore und dem Schlusschorale

nicht gefehlt haben. In letzterem würden sie wohl am besten Sopran und Alt, in jenem den *Cantus firmus* der Trompete verstärken.

Seite 237, Takt 6. Die Bezifferung fehlt von hier an.

Seite 236, Takt 1 zwischen Violino I. und Tenor; ebendasselbst Takt 5 zwischen Tenor und Bass; Seite 242, Takt 2 zwischen Tenor und Continuo; Seite 245, Takt 4 zwischen Sopran und Alt; Seite 247, Takt 1 zu 2 zwischen Oboe II. und Sopran; f. f. kleine Unebenheiten.

Seite 254, Choral. Der Text fehlt originaliter. Die passenden Worte, die unsere Ausgabe mittheilt, sind eine Wahl Zelter's.

Cantate LXXVIII. (Seite 257.)

Vorlage: a) Originalstimmen der Thomasschule zu Leipzig. b) Alte Partiturabschrift in meinem Besitze.

Der Titel auf dem alten Umschlage der Stimmen lautet:

„*Dominica 14 post Trinul.*

Jesu der du meine Seele.

à 4 Voci, 1 Traversa, 2 Hautbois, 2 Violini, Viola, e Continuo di Sig. J. S. Bach.“

Unerwähnt lässt dieser Titel eine authentische Stimme für Horn, auf deren Rückseite sich der Violone zum Duette in autographischer, schöner Handschrift findet. Von Bach eigenhändig geschrieben ist ferner die Traversière zum ersten Chore und dem Schlusschoral. Dieselbe fleissige Hand bekundet der letztere auch in sämtlichen übrigen Stimmen mit Ausnahme des nach *F* moll transponirten bezifferten Continuo. Zahlreiche Correcturen und Vortragszeichen des Componisten machen sich überall bemerkbar. Doppelt vorhanden ist nur der Continuo.

Cantate LXXIX. (Seite 289.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Originalpartitur und Originalstimmen tragen folgenden, von C. Ph. E. Bach geschriebenen, gleichlautenden Titel:

„*Festo Reformat.*

Gott der Herr ist Sonn und Schild,

a 4 Voci, 2 Corni, Tamburi, 2 Hautb. 2 Viol. Viola e Cont. di J. S. Bach.“

Unter den vollständigen Originalstimmen finden sich zwei authentische Stimmen für Flauto traverso I. und II. Doppelt vorhanden sind Violino I., II. und Continuo. Die Bezifferung fehlt. Autographe Stellen enthält die zweite Violine.

Bemerkungen und Fehler.

Seite 289, Takt 8. Die Pauke beginnt erst mit dem dritten Achtel, statt mit dem zweiten.

Seite 297, Takt 5. Erstes Achtel in Oboe II. und Violino II. eigenthümlich, aber mit der Lesart der *G* dur Messe gleichlautend.

Seite 299, Takt 4. Octaven zwischen Alt und Continuo, die sich in der Messe verbessert finden.

Seite 300, Takt 2. Octaven zwischen Viola und Sopran, die sich in der Messe wiederholen.

Seite 301, Takt 7, sowie Seite 304, Takt 7 in der Messe bedeutend verbessert.

Cantate LXXX. (Seite 319.)

Von den nachstehenden vier Vorlagen sind die ersten drei Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Die vierte befindet sich auf dem Joachimsthale ebendasselbst.

1) Eine Handschrift von Altnicol. Sie enthält das Werk, die Instrumentirung abgerechnet, vollständig. Man hat früher diese alte, eng geschriebene Abschrift für ein Autograph erklärt. Als die Cantate zum ersten Male bei Breitkopf und Härtel erschien, besorgte Friedrich Schneider, der Componist des Weltgerichtes, die Anordnungen zum Drucke, die in ihren bezüglichen Anmerkungen in der Altnicol'schen Partitur unverkennbar die Schriftzüge des Redacteurs bekunden. Der congruente Wortlaut hier, in der Vorlage, dort, im Abdrucke: führt natürlich den unumstößlichen Beweis, dass eben keine andere Handschrift, als diese Altnicol'sche vorgelegen, die man aber auf dem gedruckten Titel irrthümlich als Autograph bezeichnete. Vorkommende, charakteristische gleichlautende Fehler verstärken diesen Beweis. Späterhin kam die Vorlage in Besitz des Musikdirectors Sörgel zu Nauenburg, der, wie verlautet, früher Corrector der Firma Breitkopf und Härtel gewesen. Auch er theilte jene irrthümliche Ansicht, bis die Handschrift vor einiger Zeit an die Königliche Bibliothek zu Berlin kam, die verschiedene andere Handschriften Altnicol's zum Vergleiche bieten konnte.

2) Eine alte Handschrift von unbekanntem Verfasser. Sie enthält das Werk, dem Umfange nach, ebenfalls vollständig, ist aber hinsichtlich der Instrumentirung noch lückenhafter als die vorhergehende. Indessen macht bei näherer Durchsicht sich der wichtige Umstand bemerkbar, dass diese Partitur aus unvollständig erhaltenen Originalstimmen zusammengetragen wurde. Die dauernd abgezählten Pausen und Takte lassen darüber keinen Zweifel; ebenso die vorkommenden, wie die fehlenden Theile der Instrumentalbegleitung. Kein Schreiber der Welt, und wäre er noch so einfältig, würde wohl den *Cantus firmus* des ersten Chores in Trompeten und Oboen weggelassen haben, hätte ihm eine Partitur vorgelegen. Dass er hier fehlt, kann nur jenem Umstande zugeschrieben werden, und die Stimmen, die benutzt werden konnten, beschränken sich auf Violino I., II., Oboe da caccia (im Duett) und Orgel.

3) Eine Handschrift von Friedemann Bach. Dieselbe enthält nur den ersten Chor mit dem lateinischen Texte: *«Gaudete omnes populi»*, wie ihn der Anhang I, Seite 381 wiedergiebt. Von der Instrumentalbegleitung finden sich folgende Instrumente vertreten: Tromba I., II., III., Timpani, Violino I., II., Viola, Continuo — und Organo. Es fehlt mithin die Angabe der Oboen.

4) Eine alte Handschrift aus dem Nachlasse Kirnberger's. Sie ist für die Instrumentirung des figurirten Chorales: *«Und ob die Welt voll Teufel wär»* von grösster Wichtigkeit, und stellt den originellen, charakteristischen Tonsatz in all seiner Pracht und Grossartigkeit wieder her. Den untergelegten lateinischen Text, der sich hier findet, giebt der Anhang II, Seite 389. Die übrigen Sätze der Cantate fehlen.

Von diesen vier Handschriften sind die unter 3 und 4 verzeichneten gänzlich unbeziffert, die andern beiden nur sehr mangelhaft. Was von Bezifferung im ersten Chore vorkommt, theilt die Handschrift unter Nr. 2 mit; das Übrige in Recitativen und Arien die Partitur von Altnicol.

Bemerkungen und Fehler.

Seite 319. Nach Altnicol $\frac{3}{4}$ Takt. Unsere Ausgabe folgt den unter 2 und 3 verzeichneten Handschriften. In Betreff der beiden tiefsten Instrumentalstimmen sind die Angaben theils unvollständig, theils unklar. Die Handschrift unter 2 theilt das obligate Violoncell gar nicht mit. Wir verdanken ihr aber die angedeutete Registrirung der Orgel durch die Beischrift: «Orgelbass Posaune

16 Fuss». Friedemann Bach schreibt «Continuo» vor, wo Altnicol «Violoncello e Cembalo» angiebt; der erstere einfach «Organo», wo der letztere «Violone ed Organo» zusammen wirken lässt. Die Angaben Altnicol's scheinen die zuverlässigsten. Um jedoch Missverständnisse zu vermeiden, wurde statt des Wortes «Cembalo» die Bezeichnung *Manual* gewählt. Unterliegt es keinem Zweifel, dass die tiefste Stimme vom Pedal der Orgel zu übernehmen ist, so liegt es auf der Hand, dass im Gegensatze dazu unter *Cembalo* kein Saiteninstrument gemeint sein kann. Sagt die eine Handschrift ausdrücklich «Orgelbass», so meint die andere jedenfalls «Orgelclavier».

- Seite 336, Takt 4, Bass. Bei Altnicol *g*, bei den Übrigen *gis*.
 Seite 336, Takt 9, Tenor. Bei Altnicol *d*, bei den Übrigen *dis*.
 Seite 337, Takt 4, Alt. Bei Friedemann Bach *a*, bei den Übrigen *ais*.
 Seite 338, Takt 2 u. s. f., Tenor. Textunterlage nach der unter Nr. 2 verzeichneten Handschrift.
 Seite 349, Takt 1 zwischen Alt und Violoncell Octaven, Seite 375, Takt 16 Quinten zwischen Alt und Continuo u. s. w.
 Seite 350, Takt 2—7, Oboen und Violino I. bei Altnicol ganz corrupt.
 Seite 351, letzter Takt, zweites Viertel der Violinen *a a a a*.
 Seite 352, Takt 3, sowie Seite 353, Takt 5. Die Schlusswendung des Sopranes variirt in den Vorlagen, ohne dass die Eine oder Andere Klarheit brächte. Es steht dahin, ob Seite 356, Takt 5 das Richtige bringt. Jedenfalls klingt die Stelle hier besser.
 Seite 362, Takt 3, Oboe I.: anfänglich *g e*, statt *g fis*.
 Seite 362, Takt 4, Taille: *h fis* auf dem 4. und 5. Achtel, statt *d fis*.
 Seite 365, Takt 9, Viola: anfänglich *cis cis*. Siehe die Parallelen Seite 360 u. a.
 Seite 367, Takt 10, Seite 368, Takt 9, Seite 369, Takt 7: drei verwandte Stellen, die sich aber in den Vorlagen, was die Moltonleitern der Violinen betrifft, einander widersprechen. Die Redaction hat hier nicht eingegriffen.
 Seite 374, Takt 10 und 11, Violine. Beide neunten Sechszehnthelle stehen überall einen Ton zu hoch.

Berlin, im Juli 1870.

WILHELM RUST.

