

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Johann Sebastian Bach's Werke

No. 111-120

Bach, Johann Sebastian

Leipzig, [1876]

Vorwort

[urn:nbn:de:bsz:31-332653](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-332653)

VORWORT.

Von den in gegenwärtig vorliegendem Bande enthaltenen zehn Kirchencantaten sind bisher nur der Chorsatz Seite 111 und die Schlusschoräle durch den Druck bekannt geworden. Die Originalpartituren Bach's, welche ihnen zum Grunde liegen, befinden sich sämmtlich im Privatbesitze und sind mit freundlichster Bereitwilligkeit zur Benutzung für diese Ausgabe überlassen worden. Ist hierfür den Besitzern derselben der herzlichste Dank zu sagen, so wird dieser Dank von der ganzen Kunstwelt, welcher die herrlichen Tonschöpfungen nunmehr uneingeschränkt zu Gute kommen, getheilt werden.

Dass die Cantaten ohne Ausnahme der Leipziger Zeit des Componisten angehören, dafür sprechen die äusseren und inneren Merkmale ihrer Erscheinung. Zwei von ihnen sind «Rathswahlcantaten», sieben sind sogenannte «Choralcantaten», in denen der Eingangschor eine Choralmelodie zum Cantus firmus hat. Zu letzterer Klasse gehört auch der Satz «*O Jesu Christ, mein's Lebens Licht*» (Seite 185), der gleichfalls mit solchem Cantus firmus versehen ist.

Wo die Oboe d'amore vorkommt und als solche ausdrücklich angegeben ist (Cantate 112, 115, 116), da ist sie ganz in gewöhnlicher Weise notirt; dagegen ist die Gestalt unseres jetzigen Doppelkreuzes (in Cantate 116) im Originale nur die eines einfachen Kreuzes.

Eine Jahreszahl trägt nur die Rathswahlcantate «*Preise, Jerusalem, den Herrn*» (Nr. 119). Sie ist hiernach im Jahre 1723 componirt, kurz nachdem Bach sein Amt in Leipzig angetreten hatte*). Eine andere Rathswahlcantate für Leipzig: «*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*» datirt aus dem Jahre 1731 (s. Jahrgang V¹ Seite 275). Für welches Jahr die zweite Rathswahlcantate in diesem Bande: «*Gott, man lobet dich in der Stille*» (Nr. 120) componirt worden, ist nicht zu ermitteln gewesen; selbst in archivalischen Quellen war ein Nachweis hierüber nicht aufzufinden. Will man daraus, dass Abraham Kriegel («*Nützliche Nachrichten Von Denen Bemühungen derer Gelehrten und andern Begebenheiten in Leipzig*»), welcher seine Aufzeichnungen 1739 begonnen und anfänglich auch die Musikaufführungen erwähnt hat, diese Cantate nicht anführt, schliessen, sie sei vor dem Jahre 1739 componirt worden, so dürfte man nicht fehlgehen. In diesem Jahre 1739 selbst war laut Kriegel's Bericht für die gottesdienstliche Aufführung die früher mitgetheilte Cantate: «*Wir danken dir*» an die Reihe gekommen.

Ein bestimmtes Jahr für eine der anderen Cantaten dieses Bandes ist gleichfalls nicht festzustellen. Die Cantaten: «*Der Herr ist mein getreuer Hirt*» (Nr. 112) und «*Du Friedefürst, Herr Jesu*

*) Die Rathswahl fand in der Regel am Bartholomäustage (den 24. August) und der aus Anlass derselben abgehaltene Gottesdienst an dem darauf folgenden Montage in der Nicolikirche statt. Diese Einrichtung hat sich bis zum Jahre 1839 erhalten. Im Jahre 1723 fiel jener Montag laut Protokoll über die Rathswahlen auf den 30. August, also ist auch auf diesen Tag die erste Aufführung der Cantate anzusetzen.

Christ (Nr. 116), von welchen ausser den Originalpartituren auch die Originalstimmen vorhanden sind, müssten, wenn man die Notation der Oboe d'amore als sicheres Merkmal ansehen kann*, erst nach 1737 componirt sein. Und will man, wie man kaum anders thun kann, in der zuletzt angeführten Cantate dem Texte des letzten Recitativs (Seite 157):

«Ach, lass' uns durch die scharfen Ruthen
nicht allzu heftig bluten!
O Gott, der du ein Gott der Ordnung bist,
du weisst, was bei der Feinde Grimm vor Grausamkeit und Unrecht ist.
Wohlan, so strecke deine Hand
auf ein erschreckt geplagtes Land,
die kann der Feinde Macht bezwingen
und uns beständig Friede bringen.»

eine besondere Bezugnahme auf die Zeitverhältnisse beimessen, so wird man schliessen können, dass die Cantate zu einer Zeit componirt sei, in welcher speciell Sachsen vom Kriege heimgesucht wurde. Dann könnte mit dem Kriege aber kein anderer gemeint sein, als der zweite schlesische Krieg im Jahre 1745. Die späte Zeit des Kirchenjahres würde damit übereinstimmen, indem bekanntlich die Schlacht bei Kesselsdorf im December jenes Jahres stattfand, die Kriegsbedrängniss also in den Wochen vorher besonders nahegerückt gewesen war.

Mit der Jahreszahl 1745 würde zugleich ein ungefährer Anhaltspunkt für die Entstehungszeit von Cantaten ähnlichen Charakters und ähnlicher äusserer Erscheinung (Schrift, Papier, Wasserzeichen) gegeben sein, wie z. B. bezüglich der Cantate in diesem Bande *«Ach, lieben Christen, seid getrost»* (Nr. 114), oder der Cantate *«Wo soll ich fliehen hin»* (Jahrgang I, Nr. 5).

Was im Einzelnen zu bemerken ist, wird im Nachstehenden an betreffender Stelle zu finden sein.

Cantate CXL. (Seite 3.)

„Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.“

Vorlage: Originalpartitur und der grösste Theil der Originalstimmen, sämmtlich im Besitze des Herrn Kammer Sänger Joseph Hauser in Karlsruhe.

Die Originalpartitur besteht aus acht Folioblättern in vier einzeln neben einander liegenden Bogen, von denen die drei letzten rechts oben bez. mit 2 3 4 bezeichnet sind. Ein Wasserzeichen im Papier ist kaum erkennbar; wenn überhaupt vorhanden, so ist es als die Form eines Halbmondes anzusehen. Die Handschrift ist flüchtig und bisweilen undeutlich durch nachträglich abgeänderte Stellen. Der Eingangschor läuft, auf Seite 1 des Manuscriptes mit drei Partitursystemen ohne Singstimmen beginnend, mit zwei Partitursystemen durch Seite 2—10 hindurch und endigt mit der oberen Hälfte von Seite 11, hier durch *«Da Capo»* auf den Anfang zurückweisend. Parallel mit dem Chore läuft auf dem unteren Theile der Seiten mit Benutzung der von jenem nicht in Anspruch genommenen Notenlinien die Arie *«Entsetze dich, mein Herze, nicht»* von Seite 1—6, dann das Recitativ *«O Thürlicher»* von Seite 7—9, endlich von Seite 10 an das Duett *«So geh' ich mit beherzten Schritten»*. Letzteres endigt erst auf der Schlussseite 16. Da für den Schluss-

* Siehe Vorwort zu Jahrgang 23, Seite XVI.

choral nur noch fünf Notenzeilen zur Verfügung übrig geblieben waren, so sah der Componist sich genöthigt, denselben nach der sechsten Verszeile abzubrechen und dessen Schluss mit einem Zeichen auf die beiden ersten Verszeilen zurückzuverweisen. Der Text des Chorals ist unter dem Singbasse nur durch «*Noch eins H*» angedeutet. — Die Angabe der Instrumente fehlt in der Partitur fast durchgängig; nur bei dem Recitativ «*Drum wenn der Tod*» ist sie durch den Beisatz «*Hautb.*» sichergestellt. — Die Überschrift zu Anfang der Cantate lautet:

„*J. J. Doica 3. post Epiphan. Was mein Gott will, d(g'scheh allzeit.*“

Die Originalstimmen, an Zahl 11 Stück, liegen bis auf die der beiden Hoboen vollständig vor, darunter zwei Doppelstimmen für Violine I. und II., und neben der Stimme des Continuo noch eine Stimme «*Organo*», letztere in *G* und zum grössten Theile mit Bezifferung. Dieselben zeigen, abgesehen von den erwähnten beiden Doppelstimmen der Violinen, überall eine ziemlich genaue Revision seitens des Componisten. Eigenhändig von ihm geschrieben sind: die letzte Seite der Violine I. (von Seite 24, Takt 17 der vorliegenden Partitur an bis zu Ende der Cantate); die letzte Seite der Violine II. (von Seite 25, Takt 13 an bis zu Ende); das letzte Recitativ und der Choral im Continuo, beide auf einem der Stimme anhängenden Streifen geschrieben. Wenn nicht von Bach selbst, so doch von einer ihm zum Verwechseln ähnlichen Hand sind geschrieben; in Violine II. die letzten 15 Takte des ersten Chores (Seite 14, Takt 3 bis Seite 15, Takt 8) und das Duett bis zur oben bezeichneten Stelle Seite 25, Takt 13. — In dem Papiere der Stimmen ist als Wasserzeichen eine Baumfigur ersichtlich.

Ein den Stimmen beiliegendes Blatt enthält auf der Rückseite, jedoch an der rechten Seite und unten verschnitten, das Duett *G* dur für *Violino primo*, auf der Vorderseite dagegen von alter Handschrift den nachfolgenden Titel:

„*Domin: 3 post Epiph*

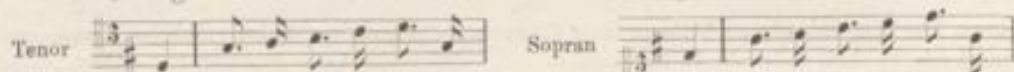
Was mein Gott will, das g'scheh allzeit

à

4 *Voc:* | 2 *Hautbois* | 2 *Violini* | *Viola* | *con* | *Continuo*

di Signor | *J. S. Bach.*“

Eine wesentliche Verschiedenheit zwischen Partitur und Stimmen giebt das Duett «*So geh' ich mit beherzten Schritten*» zu erkennen. In der Partitur erscheint es für Alt und Tenor, in den Stimmen dagegen kommt es in richtiger Reihenfolge nur im Sopran und im Alt vor; im Basse zeigt es sich am Schlusse nachgetragen, im Tenor befindet es sich gar nicht. Die Sopranstimme enthält den Tenorpart der Partitur in der höheren Octave, die Bassstimme den Altpart der Partitur in der tieferen Octave, die Altstimme den Altpart mit der Partitur übereinstimmend. Den Stimmen zufolge wäre das Duett also nur vom Sopran und Alt, oder vom Sopran und Bass auszuführen, beide Male aber nicht anders als in Umstellung der Stimmen gegenüber der Lesart der Originalpartitur. Wir haben für die vorliegende Ausgabe an der Lesart der Originalpartitur festgehalten, weil Alles darauf hindeutet, dass nur zufällige Rücksichten die Abänderung, welche aus den Stimmen hervorgeht, nöthig gemacht haben mögen. Dass der Sopran aus der Tenorstimme der Partitur vom Copisten transponirt worden ist, zeigt sich darin, dass die Höherstellung der Noten um eine Stufe:



hier und da von ihm ausser Acht gelassen worden; ausserdem findet sich in der Tenorstimme die Reihenfolge der Sätze wie folgt angegeben:

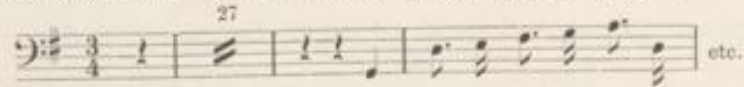
*b**

Chor — Aria Basso — Rec. Alto — Duetto Ten. Alto — Recit. Soprano

in der Bassstimme dagegen so:

Chor — Aria — Rec. tacet — Duetto tacet — Rec. tacet

— dort beim Duett kein *tacet*, hier *tacet*. Ein NB., das nachträglich diesem *tacet* beigelegt worden, verweist auf das nach dem Schlusschorale hinzugefügte Duett:



Hiernach wird zur Gewissheit, dass der Bass erst dann dem Alt untergeschoben worden ist, nachdem sich bei der Ausführung des Duettes seitens des Sopranes und Altes die Misslichkeit der Stimmenkreuzung, welche die Transposition des ersteren aus dem Tenore vielfach mit sich brachte, herausgestellt hatte; z. B. Seite 20, Takt 9 ff.:

Der Text der Cantate giebt im Eingangschor den ersten, im Schlusschoral den vierten und letzten Vers des Liedes «*Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit*» wörtlich wieder; in den Zwischennummern schliesst sich derselbe dem Gedankengange des zweiten und dritten Verses dieses Liedes an. Dasselbe ist «*Ein christliches Lied, Marckgraff Albrechts zu Brandenburg*»), «so [wie Gottfried Vopelius berichtet] ein Kriegs-Held gewesen, aber viel unnöthige Unruh gestiftet, . . . ist im Glauben entschlaffen, den 8. Jan. 1557. in beyseyn D. Jacobi Heerbrandi». — Die zugehörige Melodie, im Eingangschor als Cantus firmus verwerthet, ist ursprünglich eine französische Volksweise und als solche bereits seit den Jahren 1529—1531 bekannt geworden (s. Winterfeld, «*Evang. Kirchengesang*» I. 71).

Seite 3, Takt 9, drittes Viertel. In der Stimme Bezifferung zu *c*: 6 statt 7.

Seite 3, Takt 10, zweites Viertel. Bezifferung zu *a*: 3 statt 6.

Seite 11, Takt 3, Oboe II., drittes Viertel. Im Originale *f* statt *fs*.

Seite 13, Takt 9, Viola, erstes Viertel. Das *c*, übereinstimmend in Partitur und Stimme, halten wir, trotz des unmittelbar im Continuo vorhergehenden und in Violine I. nachfolgenden *cis*, für richtig; die Bezifferung in der Orgelstimme fehlt leider in diesem Takte.

Seite 16, Takt 14, Continuo, erstes Viertel. Die Partitur liest deutlich *ais g h*, die Orgelstimme (transponirt) *gis f a*, die Continuo Stimme ursprünglich gleichfalls *ais g h*. Nachträglich hat hier Bach vor *g* wie vor *h* ein Kreuz zugesetzt, ohne letzteres selbst in *a* zu corrigiren.

Seite 17, Takt 10, Bass, zweites Viertel. Von Bach durch Hinzufügung der Tabulaturzeichen *gis a fis* ausdrücklich bestätigt.

Seite 21, Takt 2, Tenor, letztes Achtel. Das befremdende *e* findet in der Parallelstelle Seite 23, Takt 2 durch das *a* im Alte Bestätigung.

Seite 21, Takt 11, Tenor, letzte Note: *g* statt *a*.

Seite 22, Takt 6, zweites Viertel. Die Bezifferung 6 ohne Rücksicht auf die durchgehenden Noten der Streichinstrumente und des *e* im Alt.

Seite 23, Takt 1. Der Meister hat sie gewollt, die Stimmenführung.

Seite 25, Takt 11, Alt, drittes Viertel. Die Altstimme liest *dis e*, doch zeigt sich in der Partitur das *dis* in *fs* corrigirt. Die Transposition nach der Bassstimme giebt auch *fs e*. Man vergleiche Seite 26, Takt 12.

*) Wir nehmen hier und im weiteren Verlaufe diese Citate aus «*Andächtiger Seelen geistliches Brand- und Gantz-Opfer*, Das ist vollständiges Gesangbuch, In Acht unterschiedlichen Theilen . . . Aus vielen Gesangbüchern und andern *Autoren* mit guter Unterscheidung und Sorgfalt zusammen getragen . . . und nun an der Zahl nahe 5000» «*Leipzig Anno 1697*», — einem Werke von acht starken Bänden, von welchem man gewiss weiss, dass es im Besitze Bach's gewesen ist. Der ungenannte Verfasser dieses Werkes ist Paul Wagner, Bürgermeister zu Leipzig, † 1697; der Herausgeber desselben M. Johann Günther, Diac. zu St. Nicolai.

- Seite 27, Takt 11, Oboe I. II., letztes Viertel. Für die unbedingte Richtigkeit der Lesart kann, der grossen Undeutlichkeit in der Partitur wegen, welche für diesen Fall die Stimmen der Hoboen schmerzlich vermissen lässt, nicht eingestanden werden. In Oboe II. ist von den vier Sechszehnteln nur das letzte *gis* (ohne \sharp) deutlich, in Oboe I. dagegen könnte man statt der vier Sechszehntel auch zwei Achtel *a h* lesen.
- Seite 28, Choral. Zweifelhafte bleibt, in welcher Weise die Hoboen an der Verstärkung der Singstimmen sich betheiligen. Wahrscheinlich ist, dass sie beide den Sopran verstärken, wie es in vielen Fällen, wo ein drittes Blasinstrument fehlt, wahrzunehmen ist.

Cantate CXII. (Seite 31.)

„Der Herr ist mein getreuer Hirt.“

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen; erstere im Besitze der Frau Marie Hoffmeister geb. Lichtenstein in Wienrode bei Blankenburg am Harz, letztere im Besitze der Thomaschule zu Leipzig.

Die Originalpartitur besteht aus sechs Blättern in drei neben einander liegenden Bogen, von denen die beiden letzten rechts oben bez. mit (2 und (3 bezeichnet sind. Das Papier ist dünn und enthält als Wasserzeichen eine Wappenfigur: unten ein Nachtwächterhorn, darüber eine Schleife. Von den vorhandenen zwölf Seiten nimmt der Eingangschor Seite 1—5 und mit zwei Takten noch einen kleinen Theil von Seite 6 ein. Ihm folgt der zweite Satz als «Versus 2» auf dem übrigen Raume der Seite 6 und auf Seite 7, die rechts unten mit «Vollt» versehen. Dann füllt der dritte Satz — «Versus 3» — zweimal in zwei und dreimal in fünf Notensystemen Seite 8; in ihm sind viele Änderungen beim Continuo und bei der Singstimme ersichtlich. Der vierte Satz — «V. 4» — beginnt mit fünf Notensystemen noch auf Seite 8, erstreckt sich über Seite 9, 10, 11 bis auf den grössten Theil der Schlussseite 12, so dass der fünfte Satz — «V. ultimus» — auf zweimal drei Systemen zusammengedrängt werden musste, um noch untergebracht werden zu können. Ein System nehmen hierbei die Hörner ein, während die Singstimmen so auf die beiden übrigen Systeme vertheilt sind, dass der Tenor bald mit in's Sopran-, bald mit in's Basssystem gesetzt worden, wodurch die Deutlichkeit allerdings erschwert erscheint. — Die Instrumentation ist im Laufe der Schrift nur zweimal angedeutet: mit «Hautb. d'Am. Solo» bei der Arie «Zum reinen Wasser er mich weist», mit «2 Corni» beim Chorale. — Die Überschrift lautet, ausführlicher als gewöhnlich, so:

„J. Der Herr ist mein getreuer Hirt p. à 4 Voci.

2 Corni: 2 Hautb: d'Amour 2 Violini Viola e Cont. di J S Bach.“

Ganz zuletzt zeigt sich, sehr eilig in einen Zug zusammengefasst: «Fine DSGL».

Die Originalstimmen sind in 16 Stück mehr als vollständig erhalten; zu Violine I. und II. liegen Doppelstimmen vor, zu den beiden Stimmen des «Continuo», wovon die eine in *F* steht und vollständig beziffert ist, gesellt sich noch ein «Basso per Fundamento». Dieser wie jene Doppelstimmen sind Reinschriften, welche sämmtliche autographe Zusätze und Berichtigungen der betreffenden Vorlagen getreu wiedergeben. Von Bach selbst geschrieben sind, abgesehen von den Überschriften, den Textabänderungen und sonstigen Correcturen: der Schlusschoral nebst zugesetztem «Fine» in der Alt- und Bassstimme, sowie in den beiden Horn- und Hoboestimmen; die Bezifferung im transponirten Continuo. — Als Wasserzeichen, welches stellenweise sehr deutlich hervortritt, macht sich in dem starken Papiere der Hauptstimmen eine den Buchstaben **M A**

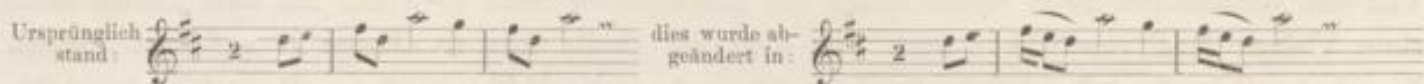
ähnliche Bezeichnung, in dem weniger starken und etwas lichterem Papiere der drei Reinschriften einerseits eine Wappenfigur, andererseits ein Signum wie **IWI** bemerkbar.

Der zu den Stimmen gehörige blaue Umschlag trägt von der Hand des Bach'schen Copisten nachstehende Aufschrift:

„Dominica Misericordias p
Der Herr ist mein getreuer Hirt
d

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

Eine nachträgliche Abänderung, die sowohl in der Partitur als auch in den betreffenden Stimmen von Bach selbst vollzogen worden ist, lässt das Duett *«Du bereitest für mir einen Tisch»* (Seite 42 ff. der vorliegenden Ausgabe) deutlich erkennen. Ursprünglich gaben die Instrumente das Thema ganz so, wie es die Singstimmen haben: zwischen beide Achtel hat Bach eine Durchgangsnote eingefügt, die, wenn sie in der Partitur der nachbessernden Hand hier und da entwischt ist, doch in der Stimme ihren Platz gefunden hat, oder umgekehrt, so dass sie consequent durchgeführt erscheint. Der Anfang mag als Beispiel dienen:



Der Text der Cantate ist das Lied *«Der Herr ist mein getreuer Hirt»* vollständig und ziemlich getreu nach dem alten Wortlaute. In der Schlusszeile des zweiten Verses *«von wegen seines Namens willen»* (Seite 39) sind die beiden letzten Silben zugesetzt. Wagner und Vopelius übersetzen das Lied so: *«Noch der 23. Psalm. Wolfgang Mosels»*. Mosel (auch Mösel, Musculus, Meßslin genannt) lebte von 1497—1563, sein Lied ist wahrscheinlich schon 1533 im Druck erschienen, findet sich wenigstens bereits im Babst'schen Gesangbuche 1545 abgedruckt. — Die Choralmelodie, welche auch dem Eingangschore als Cantus firmus dient, ist unter der Bezeichnung *«Allein Gott in der Höh' sei Ehr'»* bekannt. Verfasser derselben ist Nicolaus Decius, evangelischer Prediger zu Stettin um 1540.

- Seite 31, Takt 12, Horn II., erstes Viertel. Das *g* ist echt, wenn auch es seinem Klange nach *d*) die Harmonie verdunkelt. Es wiederholt sich Seite 33, Takt 8.
- Seite 32, Takt 5, Violine I., zweites und drittes Viertel. In Partitur und Stimmen *e a d* statt *e c g*.
- Seite 37, Takt 3, Oboe, zweite Takthälfte: in der Stimme vor *g* von Bach ein Kreuz zugesetzt.
- Seite 37, Takt 11, Oboe, viertes Achtel: in der Stimme vor *e* von Bach ein Quadrat zugesetzt. Das letzte *e* ebendasselbst in Partitur und Stimme zwar ohne Kreuz, vergleiche jedoch Seite 40, Takt 9, wo Bach dem letzten *f* das Kreuz in der Stimme ausdrücklich vorgesetzt hat.
- Seite 39, Takt 2, Oboe, zweite Takthälfte. Das Kreuz vor *e* steht zwar weder in der Partitur noch in der Stimme, doch deutet das im nächsten Takte ausdrücklich zugesetzte Quadrat vor *e* darauf hin, dass Bach vorher *cis* im Sinne gehabt.
- Seite 41, Takt 1—3. In Partitur sehr undeutlich, in Stimme deutlich.
- Seite 45, Takt 4, Viola, letzte Note. In der Stimme das Kreuz vor *a* nachgetragen; so auch im Tenor. Die Parallelstelle Seite 47, Takt 8 etwas abweichend.
- Seite 45, Takt 6. Etwas abweichend von der Parallelstelle Seite 47, Takt 10.
- Seite 48, Takt 4, Horn II., zweites Viertel. Eine Bach'sche Eigenthümlichkeit, die öfters vorkommt.

Cantate CXIII. (Seite 51.)

„Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.“

Vorlage: Originalpartitur und zwei alte Partiturabschriften. Die erstere besitzt Herr Professor Ernst Rudorff in Berlin; von den letzteren ist die eine der Thomasschule zu Leipzig, die andere Herrn Dr. Wilhelm Rust in Berlin angehörig.

Die Originalpartitur besteht aus sieben beschriebenen Blättern und einem leeren Blatte, zusammen vier Bogen, welche neben einander liegen und rechts oben bez. mit 2 3 4 numerirt sind. Als Wasserzeichen im Papier ist, namentlich bei Bogen 4, ein Adler (Schiessvogel) zu erkennen. Die Handschrift ist flüchtig und besonders in dem Duett *«Ach Herr, mein Gott»* sehr klecksig, weshalb manchmal nur mit grosser Mühe zu entziffern. Mit dem Eingangschore, der auf Seite 5 endigt, läuft unterhalb auf den vier ersten Seiten der Choralatz *«Erbarm' dich mein»* parallel fort, das Übrige steht in regelmässiger Aufeinanderfolge. Mit Seite 12 des Manuscriptes schliesst das Duett ab, von den sechzehn Notenzeilen der Seite 13 sind dann nur acht mit dem Schlusschoral in zwei vierzeiligen Partitursystemen beschrieben. Der Text zum Choral ist nur mit den beiden Worten *«Stärck mich»* angedeutet; das Signum zum Schlusse fehlt. — Da die Angabe der Instrumente im Verlaufe der Partitur nicht öfter als zweimal vorkommt (einmal zur Bassarie mit *«Aria 2 Hautb.»*, einmal zur Tenorarie mit *«Aria col la Traversiere»*), so bleibt zweifelhaft, ob und wie sich die Instrumente bei dem Choral betheiligen, ferner auch für welches Instrument die obere Zeile bei dem zweiten Satze *«Erbarm' dich mein»* bestimmt sei. — Die Überschrift oben auf der ersten Seite lautet:

„J. J. Concerto Doica 11 post Trinit. Herr Jesu Christ du höchstes Gut.“

Ein zum Ganzen gehöriger Umschlag, als dessen Wasserzeichen ebenfalls ein Adler deutlich hervortritt, trägt die Aufschrift:

„Domin: 11 post Trinit:
Herr Jesu Christ du höchstes Gut“

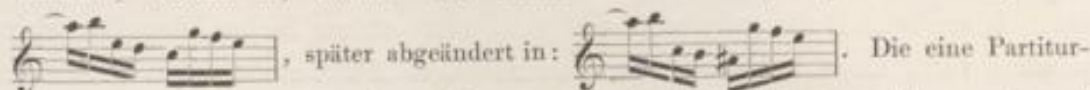
á

4 Vocibus | Flaut: Travers. | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | c | Continuo
di Sign: | J. S. Bach.“

Die beiden alten Partiturabschriften weisen ihrem äusseren Ansehen nach auf Bach's Zeit selbst zurück. Die der Thomasschule gehörige zeigt in einigen Bogen, die Herrn Dr. Rust gehörige durchgängig als Wasserzeichen die nämliche Wappenfigur und das nämliche Signum **IWI** (oder umgekehrt **IWI**), denen man in den Bach'schen Autographen ebenfalls begegnet. Beide Partituren scheinen direct vom Originale Bach's abgenommen zu sein, und zwar die Rust'sche von dem beachtenswerthen Gewährsmanne Doles. In letzterer sind beim Eingangschor die Instrumente vollständig angegeben, wie auch bei dem oben erwähnten Choralatze *«Erbarm' dich mein»* der Beisatz sich findet: *«Violini unis.»*, eine Bezeichnung, deren Aufnahme in vorliegende Ausgabe wir nicht beanstandet haben. Für Sicherstellung der Lesarten bei zweifelhaften Stellen des Originales zeigen sich beide Abschriften, da sie gerade hier am meisten von einander abweichen, dem prüfenden Vergleiche wohl nützlich, jedoch nicht Ausschlag gebend.

Dem Texte der Cantate liegt das Lied «Barthol. Ringwalds, Pfarrers in Lengsfeld»: «Herr Jesu Christ, du höchstes Gut» zu Grunde. Wörtlich davon erscheint der erste Vers (im Eingangschor), der zweite (im zweiten Satze) und der achte als letzter (im Schlusschorale); die Zwischennummern der Cantate schliessen sich im Gedankengange mit wörtlicher Benutzung mancher Verszeilen den Zwischenversen 3—7 dieses Liedes an. Vopelius bezeichnet dasselbe als «Ein schön Buss-Lied umb Vergebung der Sünden, in Gewissens-Aengsten sonderlich zu gebrauchen». Der Dichter Bartholomäus Ringwaldt lebte von 1530—1598 und ward in seiner Kirche zu Langsfeld, die in dem zum Johanniterorden gehörigen Amte Sonnenburg in der Neumark gelegen, begraben. Das in Rede stehende Lied erschien im Jahre 1591 im Druck. — Als Verfasser der Choralmelodie, welche im ersten und zweiten Satze den Cantus firmus bildet, wird G. Rhonius, «Harm. Hymnor. Scholae Gorlicens. Gorlicii 1585», angegeben (s. Ludwig Erk, Bach's Choralgesänge I. Nr. 51).

Seite 52, Takt 5, Violine I., zweites und drittes Viertel. Ursprünglich im Originale:



später abgeändert in: Die eine Partiturabschrift giebt jene, die andere diese Lesart. Nach der letzteren haben wir auch Seite 54, Takt 3 abgeändert, ohne dasselbe Verfahren bei der Parallelstelle Seite 56, Takt 1 zu befolgen.

Seite 53, Takt 6, Violine I., erstes Viertel. Das *g* ist überall ohne Zeichen. So auch später Seite 55, Takt 3.

Seite 56, Takt 5, Violine I., zweites Viertel. Im Originale fehlt hier ein Sechszehntel, die Abschriften lesen wie wir.

Seite 62, Takt 9, Violinen, zweites Viertel. Das letzte Sechszehntel würde uns als *gis* [statt *fis*] Bachischer erscheinen. Doch geben die Vorlagen übereinstimmend deutlich *fis*.

Seite 63, Takt 5, Oboe II., Achtel 7—9. Im Original ursprünglich drei Achtel *a c e*, später durch Correctur verundentlicht. Die eine Abschrift giebt jene drei Achtel, die andere liest wie wir (s. Seite 64, Takt 3 u. a.).

Seite 67, Takt 5, Continuo. Die zahlreichen Kreuze im Originale kann man in diesem Takte ebenso auf *d* als auf *e* beziehen; die eine Abschrift hat überall *dis*, die andere vom zweiten Viertel an ausdrücklich *d* (wie wir), während das Autograph das *d* auch schon im ersten Viertel je nach Deutung zulässig erscheinen lässt.

Seite 68, Takt 4, Bass, viertes Achtel. Das Kreuz vor *e* fehlt in sämtlichen Vorlagen.

Seite 68, Takt 7, Continuo, viertes Viertel. Beide Abschriften lesen *e dis cis e*; da jedoch das *d* im Autograph ebenso ohne Zeichen ist, als das *d* und *e* im ersten Viertel des nächsten Taktes, so glaubten wir in diesem Falle *d* vorziehen zu sollen.

Seite 68, Takt 11, Continuo, zweites Viertel. Sämtliche Vorlagen lassen das *d* ohne Zeichen.

Seite 72, Takt 2, Continuo, drittes Viertel. Original und die eine Abschrift *ais fis g*, die Rust'sche Abschrift *ais fis gis*.

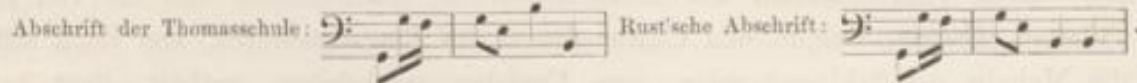
Seite 73, Takt 10, Tenor, drittes Viertel. Original: Rust'sche Abschrift: die andere Abschrift:

Seite 73, Takt 11, Tenor, drittes und viertes Viertel. Die eine Abschrift liest: an, süsset

die Rust'sche Abschrift: an, sü - sses wogegen wir im Originale die wiedergegebene Lesart als die richtigste zu erkennen glauben.

Seite 75, Takt 3, Violine I., erstes Viertel. Ein kleiner Zusammenstoss mit der Singstimme.

- Seite 75, Takt 7, Violine II., drittes Viertel; ebenda, Viola, viertes Viertel. In sämtlichen Vorlagen das *c* ohne Zeichen. Ob im Takte darauf das sechste Achtel des Tenors *c* oder *cis* sein soll, erscheint zweifelhaft, da erst im folgenden Takte die Kreuze bei *c* überall übereinstimmend wieder zugesetzt sind.
- Seite 76, Takt 7 des Duettes, Alt. Sämtliche Vorlagen haben in diesem Takte nur vor dem ersten *a* des dritten Viertels ein Kreuz. Es erschien unbedenklich, dem *c* im ersten Viertel und dem *g* im zweiten Viertel ein Kreuz zuzusetzen, da die Parallelstelle Seite 77, Takt 13 keinen Zweifel über die Lesart übriglässt.
- Seite 76, letzter Takt, Sopran, erstes Viertel. Correspondirt mit dem Alt Seite 77, Takt 18, daher die Lesart *e h cis «dis»*, wie sie von den Vorlagen die Abschrift der Thomasschule wiedergiebt.
- Seite 77, Takt 11, Sopran, drittes Viertel. Die Vorlagen geben das *c* ohne Zeichen. Wäre hier *cis* gemeint, so würde das Kreuz wiederholt worden sein.
- Seite 78, Takt 1, Alt, erstes Viertel. Auch hier erscheint das *c* überall ohne Zeichen, doch muss nach Seite 77, Takt 1 *cis* als richtig angenommen werden.
- Seite 79, Takt 17, Continuo, drittes Viertel ff. Die Stelle ist im Originale durch Nachbesserung undeutlich geworden; die Abschriften geben sie wie folgt:

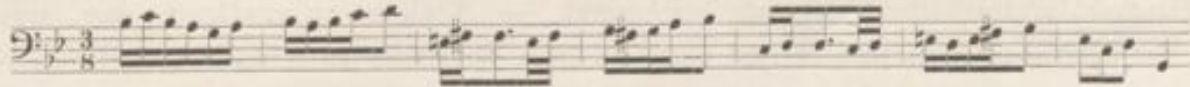


Cantate CXIV. (Seite 83.)

„Ach, lieben Christen, seid getrost.“

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen; erstere im Besitze des Herrn Professor Ernst Rudorff in Berlin, letztere im Besitze der Thomasschule zu Leipzig.

Die Originalpartitur besteht aus acht Blättern in vier Bogen, welche neben einander liegend rechts oben bez. mit 2 3 4 bezeichnet sind. Ein Wasserzeichen im Papiere tritt nirgends in bestimmten Umrissen hervor, es scheint einen Halbmond darzustellen. Die Handschrift ist deutlich, die einzelnen Sätze folgen regelmässig auf einander. Die Lesart hat in den Stimmen mehr als gewöhnlich Verbesserungen und Ausfeilungen erfahren; sie sind am bemerkenswerthesten in dem Eingangschore der Oboe II. und in der Solo-Flöte der Tenorarie *«Wo wird in diesem Jammerthale»*. Im Choralsatz Seite 101 der vorliegenden Ausgabe ist der Text nur mit der ersten Verszeile angedeutet: *«Kein' Frucht das Weizen-Körnlein bringt»*, im Schlusschorale ebenfalls nur mit der ersten Verszeile: *«Den Himmel und auch die Erden»*. Diese letztere Angabe deutet auf den Schlussvers des Justus Jonas'schen Liedes: *«Wo Gott der Herr nicht bei uns hält»*; in den Stimmen steht dafür der Schlussvers des dem Ganzen zu Grunde liegenden Liedes: *«Ach, lieben Christen, seid getrost»*. Den Schluss bezeichnet das *«Fine SDG»*. Seite 8 nach dem Schlusse des Eingangschores befindet sich auf dem übriggebliebenen Theil der unteren vier Linien mit kleinen Noten eine Skizze des Continuo des später folgenden Choralsatzes für Sopran (Seite 101 dieser Ausgabe):



ein Beweis, dass dem Componisten das Thema während des Schreibens einfiel und er es für die spätere Verwendung sofort festzuhalten suchte. — Die Überschrift auf der ersten Seite lautet:

„J. J. Doica 17 post Trinitat. Ach lieben Xsten seydt getrost.“

Ein zugehöriger Umschlag trägt von der wohlbekanntenen Copistenhand folgende Aufschrift.

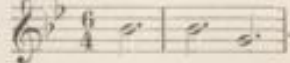
„Dom: 17 post Trin:

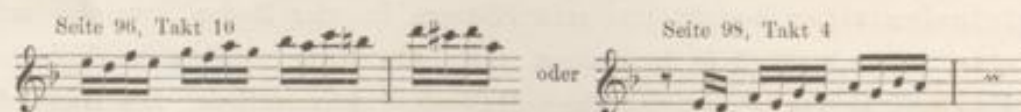
Ach lieben Xsten seydt | getrost

a

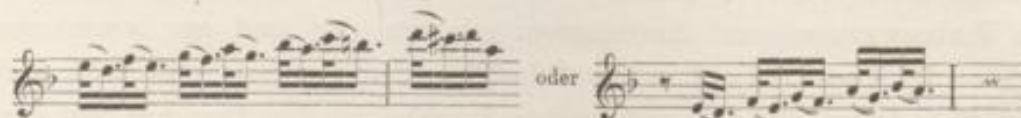
4 Voc: | Corno | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | con | Continuo
di | Sign: J S: Bach“

Das «Corno», welches in der Partitur selbst nicht vorkommt, ist erst nachträglich eingeschaltet, dagegen fehlt hier die Angabe der Flöte, die in der Partitur bei der Tenorarie mit *traverso* angedeutet ist.

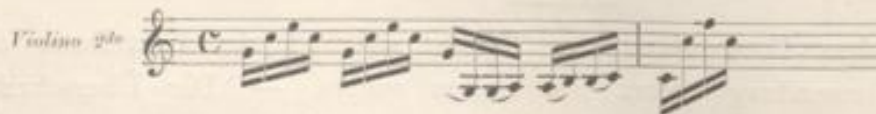
Die Originalstimmen umfassen 13 Stück, darunter der Continuo doppelt erscheint: einmal in *F* und durchgängig von Bach selbst beziffert, das andere Mal in *G* und nur in dem Eingangschor und der letzten Arie (*Bdur*) beziffert. Doch ist hier die Bezifferung, obschon sie (wie die $\sharp\sharp$ statt der \sharp beweisen) vom Originale abgenommen worden, unzuverlässig und oft von ihm abweichend. Eine Stimme «Corno», welche den Cantus firmus des Eingangschores, von Bach selbst geschrieben, und die Melodie des Schlusschorales, vom Copisten geschrieben, enthält, liegt bei; sie ist ohne Rücksicht auf die Stimmung des Instrumentes notirt: . Desgleichen ist auch die «Travers.» vorhanden; sie weist nach der Angabe «Chorus tacet» nur die «Aria» mit dem Beisatz «Solo» auf, ohne sich zuletzt bei dem Choral zu betheiligen. Sie namentlich hat Bach genau revidirt, d. h. sämtliche kleinen Noten, mehrere Trillerzeichen, Bogen und Punkte, auch Kreuze und Quadrate zugesetzt, und hierüber die Figuren der Partitur (s. diese Ausgabe Seite 96, Takt 10; Seite 97, Takt 16 und 17; Seite 98, Takt 4 und 5; Seite 98, Takt 10), welche gleichmässige Sechszehntel enthalten:



ausdrücklich abgeändert in:



Andere wichtige Correcturen und Verdeutlichungen, welche der Redaction sehr zu statten kamen, enthalten die Alt-, Tenor- und Bassstimme. Autograph ist ausserdem der Schlusschoral in «Hautbois Seconde», der vom Copisten die Noten des Altus erhalten hatte, die Bach kreuzweise durchstrichen und durch die Noten des Sopranes dann ersetzt hat. — Als Wasserzeichen ist der Halbmond in einigen Stimmen bestimmt zu erkennen. — Der zu den Stimmen gehörige blaue Umschlag hat im Wesentlichen die nämliche Aufschrift, als der zur Originalpartitur gehörige. Die weggelassene Flöte hat eine andere Hand mit Bleistift durch «NB Traversière», als zwischen «Corno» und «2. Hautbois» einzuschalten, seitwärts beibemerkt. — Noch ist zu erwähnen, dass, wenn man das Blatt der Hornstimme umwendet und umdreht, man Folgendes zu lesen bekommt:



Das ist der Anfang der zur Zeit noch nicht im Druck erschienenen Cantate auf das Michaelisfest: «Herr Gott, dich loben alle wir».

Eine alte handschriftliche Partitur der Cantate, welche Herr Dr. Rust in Berlin aus seinem reichhaltigen Schatze von Abschriften Bach'scher Compositionen eingeliefert hat, stimmt in den Schriftzügen wie in den beiden Wasserzeichen des Papiers genau mit derjenigen Partitur überein, von der oben unter «Cantate CXIII» als Rust'scher Abschrift die Rede gewesen ist. Dieselbe ist entweder direct aus den Stimmen zusammengetragen oder, was wahrscheinlicher, von einer Partitur abgenommen worden, in der die Zusätze und Abänderungen, welche die Stimmen der Originalpartitur gegenüber für sich haben, bereits eingetragen gewesen sind.

Der Text der Cantate schliesst sich in den sechs Sätzen derselben dem aus sechs Versen bestehenden Liede an: «*Ach, lieben Christen, seid getrost*». Vers 1, 3 und 6 sind dem Wortlaute nach, die übrigen Verse dem Sinne nach wiedergegeben. Das Lied ist «Gestellet von *M. Johannes Gigas*, (sonst Heune genant) *Nordhusanus*, erster *Rector* der Fürstlichen Land-schule Pforta, hernach Pfarrer zu Freystadt und Schweidnitz». Der Dichter lebte von 1514—1581, das Lied erschien im Jahre 1566 gedruckt. — Die Chormelodie, welche bereits seit 1543 und auch unter der Bezeichnung «*Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält*» bekannt ist, bildet den Cantus firmus im Eingangschore, erscheint dann im Choralsatze Seite 101 wieder und bringt zuletzt das Ganze zum Abschluss.

Seite 83, Takt 5, Oboe II., zweites Achtel. In der Partitur *c*, in der Stimme dies *c* in *es* abgeändert. Diese Änderung, wonach erst die dritte Note von der Oboe I. abweichen soll, kehrt regelmässig wieder: Seite 85, Takt 4; 87, 2; 90, 3; 92, 1.

Seite 85, Takt 4, Violine I., siebentes Achtel. In Partitur und Stimme fälschlich *f*.

Seite 86, Takt 1, neuntes und zehntes Achtel. Die Octaven zwischen Alt und Bass erscheinen nochmals Seite 94, Takt 5.

Seite 97, Takt 17 und 18. Die Bezifferung fehlt in diesen Takten gänzlich, im Originale wie in der Rust'schen Abschrift. Der Gang von Takt 16 an zwischen Flöte und Continuo ist seines Quintverhältnisses wegen sehr merkwürdig.

Seite 98, Takt 1, erstes Viertel. Bezifferung in der Originalstimme wie in der Rust'schen Abschrift 6, — unmöglich so richtig.

Seite 98, Takt 6, Flöte, letzte Note. Dies *c* echt Bachisch.

Seite 99, Takt 7, Flöte, vierte Note. Ausdrücklich mit *?*.

Cantate CXV. (Seite 111.)

„*Mache dich, mein Geist, bereit.*“

Vorlage: Originalpartitur und werthvolle handschriftliche Partitur aus älterer Zeit. Die erstere besitzt Herr Professor Ernst Rudorff in Berlin, die letztere Herr Dr. Wilhelm Rust ebendasselbst.

Die Originalpartitur umfasst drei neben einander liegende Bogen, rechts oben mit bez. (2 und 3 bezeichnet. Als Wasserzeichen ist ein Halbmond zu erkennen. Die einzelnen Sätze folgen fortlaufend auf einander und sind so weit mit Angabe der Instrumente versehen, dass in der Hauptsache über dieselben kein Zweifel bleibt. Der Eingangschor, welcher bis Seite 6 läuft und im Anfang und am Ende auf vier Partiturzeilen zusammengezogen ist, wird auf dem unteren Theil der Seite 4 durch folgenden verkehrt liegenden, mit Kreuzlinien durchstrichenen anderen Anfang der Cantate unterbrochen:

c*

J. J. Doica 22 post Trinitatis, Mache dich, mein Geist, bereit etc.:

The image shows a handwritten musical score for a cantata. It consists of five staves. The top staff is a vocal line, starting with a fermata and a double bar line, followed by a section marked with a '§' symbol. The second staff is for the Violins and Viola, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff is for the Basses, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are for the Continuo and other instruments, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The score is written in a clear, legible hand.

Beim Zeichen § bricht das erste Partitursystem ab, das Übrige wird dann auf nur einer Zeile weitergeführt. Bach hat nach Verwerfung dieses Anfanges den Bogen gewendet und umgedreht, damit die Cantate richtig oben auf der Seite beginnen könne. Die Zeile für die Violinen und Viola steht beim Eingangschor im Sopranschlüssel, der Text des Schlusschorales ist unterhalb des Basses mit den Worten bezeichnet: «*Drum so lasst uns immerdar wachen*». Am Schlusse steht «*Fine*». Die Handschrift ist ziemlich flüchtig, bietet jedoch nicht grosse Unleserlichkeiten. — Die Überschrift zu Seite 1 lautet:

„J. J. Doica 22 post Trinit: Mache Dich, mein Geist, bereit.“

Ein alter zugehöriger Umschlag, ebenfalls mit dem Halbmond-Wasserzeichen, trägt folgende Aufschrift:

„Dom. 22 post Trinit:
Mache dich mein Geist bereit p.

d

4 Voc: | Travers: | Hautb: d'Amour | 2 Violini | Viola | con | Continuo
di Sign: | J. S. Bach.“

Zu vermissen ist hierbei die Angabe des «*Violoncello piccolo*».

Die handschriftliche Partitur aus dem Besitze des Dr. Rust macht sich dadurch sehr werthvoll, dass sie, ihrer ganzen Erscheinung nach zu schliessen, aus den Originalstimmen, welche für vorliegende Ausgabe nicht zu erlangen waren und die vielleicht ganz und gar verloren gegangen sind, zusammengeschrieben worden ist. Dies wird daraus ersichtlich, dass die Streichinstrumente (was in den Bach'schen Originalpartituren niemals vorkommt) obenan stehen, im ersten Satze auch nicht, wie in der Originalpartitur, auf eine Linie zusammengezogen sind; ferner dass ein «*Corno*» auf besonderer Zeile und als nichttransponirendes Instrument notirt ist; dass die dynamischen Bezeichnungen und Stricharten ziemlich vollständig sind; dass dem Continuo eine Bezifferung beigegeben, die auf eine Stimme in *F* zurückweist; endlich auch, dass der Schlusschoral vollständig mit den Instrumenten in Partitur ausgesetzt erscheint. Bei so vielen Merkmalen eines authentischen Ursprunges und bei der Sorgfalt und Genauigkeit der Schrift, die nur selten eine Lücke aufweist, war es geboten, diese Handschrift zur Benutzung für diese Ausgabe nicht nur als zulässig, sondern als in hohem Grade vorthellhaft anzusehen. So haben wir ihr die Bezifferung,

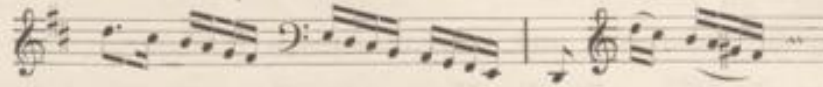
die dynamischen Bezeichnungen entnommen, haben auf ihre Glaubwürdigkeit hin den Beisatz «*Corno col Soprano*» im Eingangschore, die Angabe der Instrumente beim Schlusschoral und die Vervollständigung der Stricharten und Verzierungsnoten verfügt.

Eine dritte Vorlage für die Herausgabe dieser Cantate bot sich in der von Friedrich Rochlitz 1838—1840 veröffentlichten «Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten . . . Meister der für Musik entscheidendsten Nationen» (Mainz, bei B. Schott's Söhnen), insofern dasselbst Band III Seite 39 ff. der Eingangschor «*Mache dich, mein Geist, bereit*» in vollständiger Partitur mitgetheilt wird, — der einzige Chorsatz in vorliegendem Bande, der bis jetzt durch den Druck veröffentlicht worden ist. Der Herausgeber sagt, der Satz sei «aus Bach's Handschrift bekannt gemacht»; dies erscheint jedoch nicht ganz glaubwürdig, da er beibemerkt, ausser den zu Hilfe genommenen Instrumenten (welche er mit «*Violini, Flauto, Oboe d'amori o Clarinetto*» und «*Fondamento*» bezeichnet) finde sich im Original «nur noch eine Viola, die in der Octav mit dem Basse, und ein Waldhorn, das mit dem Sopran» gehe. Das stimmt betreffs der Viola nicht mit der Wirklichkeit überein, wie auch sonst die mitgetheilte Lesart des Satzes an Fehlern und Ungenauigkeiten leidet.

Der Text der Cantate giebt das ihm zu Grunde liegende Lied nur im ersten und letzten (zehnten) Verse wörtlich wieder, — im Eingangschore und im Schlusschoral; im Übrigen hält er sich an den Gedankengang der zwischenliegenden Verse. Das Lied wird dem Dr. Johann Burchard Freystein zugeschrieben, der als Hof- und Justizrath in Dresden lebte und daselbst im Jahre 1720 starb; es ist zuerst im «geistreichen Gesangbuch, Halle 1697» erschienen, findet sich daher im Vopelius (1682) nicht. Wagner theilt es gegen Ende des vierten Bandes seiner Sammlung mit. — Die zugehörige Chormelodie, im Eingangschor als Cantus firmus auftretend, stammt von Johannes Rosenmüller und ist ursprünglich zu dem Liede des Albinus: «*Straf mich nicht in deinem Zorn*» im Jahre 1655 gefertigt. Rosenmüller lebte von 1647—1655 in Leipzig, zuerst als Collaborator an der Thomasschule, dann als Musikdirector und Vorsteher eines eigenen Chors neben dem Cantor Tobias Michael, dem er dann und wann zur Aushülfe diente.

- Seite 112, Takt 5, Flöte, viertes Achtel. Das *h cis dis e* zu dem *e e d c* der Violinen und dem *c h c* des Tenors, welche Stelle Seite 115, Takt 5 wiederkehrt, ist für das Auge verletzender, als es in der Ausführung für das Ohr sein dürfte.
- Seite 113, Takt 1, Oboe, viertes Viertel. Die beiden Quadrate stehen nur in der Rust'schen Partitur, welche im sechsten Viertel auch das Kreuz vor *f* gesetzt hat. Ebenso Seite 116, Takt 1.
- Seite 113, Takt 4, Violinen, fünftes Viertel. Das Quadrat vor *f* fehlt überall. Siehe dagegen Seite 116, Takt 4.
- Seite 113, Takt 5, Flöte und Violinen, zweites Viertel. Das Quadrat vor *f* nur in der Abschrift.
- Seite 118, Takt 1, Oboe, drittes Viertel. Im Original *a c h a*, in der Abschrift *a c h e*.
- Seite 118, Takt 4, Violinen, zweites Viertel. In der Abschrift wie vorliegend *d e fis*, im Original das *e* in *g* corrigirt und «*g*» dazugeschrieben. Diese Correctur scheint von anderer Hand herzurühren.
- Seite 119, Takt 2, Oboe, zweites Viertel. In der Abschrift *d d cis*, statt *d d c*.
- Seite 120, Takt 6, Violinen. Im dritten, fünften und sechsten Viertel fehlen die Quadrate in den Vorlagen. Ebenso das Quadrat vor *f* im zweiten Viertel des Tenors.
- Seite 126, Takt 29, Alt, viertes Sechszehntel. Das Kreuz vor *g* nach der Abschrift.
- Seite 128, Arie. In der Rust'schen Partitur ist das Violoncello piccolo im Violinschlüsse notirt, eine Octave höher als im Original; nur in den wenigen Stellen stimmen beide Vorlagen

in der Notation überein, wo der tiefen Töne wegen der Bassschlüssel eingesetzt worden ist. Z. B. Seite 129, Takt 15 f.:



Ferner ist zu bemerken, dass statt des Zeichens des Schleifers die Abschrift überall nur eine einfache Vorschlagsnote um eine Terz tiefer als die zugehörige Hauptnote giebt, z. B. im Anfangstakte der Flöte: ; das Original lässt hierüber keinen Zweifel; die Abweichung mag daher kommen, dass der Schreiber das vielleicht bisweilen nicht ganz deutliche Schleiferzeichen seiner Vorlage nicht gekannt oder nicht richtig zu deuten gewusst hat.

Seite 128, Takt 3 der Arie, Violoncello, erstes Viertel. Das Quadrat vor *c* ist nur in der Abschrift.

Seite 130, Takt 8, Flöte, erstes Viertel. Das Kreuz vor *g* ebenfalls nur in der Abschrift.

Seite 130, Takt 14. Von hier an ist die Bezifferung in der Abschrift vier Takte lang, welche gerade eine Zeile daselbst einnehmen, weggeblieben.

Seite 131, Takt 2, Flöte, erstes Viertel. Das Kreuz vor *g* fehlt in beiden Vorlagen.

Cantate CXVI. (Seite 135.)

„Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.“

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen; erstere im Besitze des Herrn Professor Ernst Rudorff in Berlin, letztere im Besitze der Thomasschule zu Leipzig.

Die Originalpartitur besteht aus acht Blättern oder vier Bogen, die rechts oben mit bez. 2 (3 (4 bezeichnet sind. Das Wasserzeichen derselben wie des hinzugehörigen Umschlages ist ein Halbmond. Die einzelnen Sätze der Cantate folgen fortlaufend auf einander. Die Handschrift ist flüchtig und stellenweise schwer zu lesen, bot deshalb der Redaction nicht wenige Schwierigkeiten. Zum Schlusse flüchtig: „*Fine SDG*“, die drei Buchstaben in einen Zug zusammengezogen. Statt der Doppelkreuze sind überall nur einfache Kreuze, besonders gross und deutlich jedoch, gesetzt, wie auch die Auflösung derselben für die einfache Erhöhung der Töne nur durch ein deutliches Quadrat geschieht; z. B. Seite 151, Takt 19 ff.:



Der Text zum Schlussschoral ist nur durch das Wort „*Erleucht*“ angedeutet. — Die Überschrift auf der ersten Seite lautet:

„*J. J. Doica 25 post Trinit: Du Friede-Fürst, H(Jesu Christ.*“

Der Umschlag trägt folgende Aufschrift:

„*Dom: 25 post Trinit:*

Du Friede Fürst, Herr Jesu Christ p.

d

4 Voc: | Tromba | 2 Hautb: d'Amour | 2 Violini | Viola | con | Continuo

di Sign: | J. S. Bach.“

„*Tromba*“ ist jedoch ausgestrichen.

Die Originalstimmen, die im Papiere ebenfalls das Wasserzeichen des Halbmondes allenthalben enthalten, zählen zusammen 12 Stück; darunter neben dem gewöhnlichen Continuo ein

Continuo in *G* und eine Stimme «*Corno*», welche letztere von Bach selbst geschrieben ist und die Chormelodie des Eingangschores und des Schlusschorales in der Notation mit *A* dur Vorzeichnung enthält. Von Bach'scher Revision enthalten die Hoboen, Violinen, Viola und der gewöhnliche Continuo nicht die geringste Spur; höchstens dürfte es in letzterem ein eingeschaltetes Quadrat sein, welches sich in vorliegender Ausgabe zu dem vierten Achtel Seite 156, Takt 12 befindet. Autograph ist in den Singstimmen überall der Schlusschoral, ausserdem im Alt das letzte Recitativ, dessen Lesart natürlich für uns bestimmend sein musste. Von Berichtigungen gewahren wir in den Singstimmen sonst nur drei Fälle, auf die wir unten an laufender Stelle zurückkommen. Der Continuo in *G* besteht aus drei Blättern, davon die beiden ersten (ein Bogen) vollgeschrieben und durchgängig autograph sind; mit ihnen schliesst gerade das Terzett ab. Das dritte Blatt desselben enthält daher nur das letzte Recitativ und den Choral (nicht von Bach's Hand). Leider hat Bach so äusserst flüchtig geschrieben, dass in diesem Continuo mehr Unrichtigkeiten vorkommen, als in der flüchtig geschriebenen Partitur selbst. Auch hier sind es nur sehr wenige Fälle, die als Berichtigungen gegen die Partitur zu gelten haben. Zu einer Bezifferung der Stimme konnte bei der überall ersichtlichen Eile, mit welcher geschrieben wurde, es erklärlicherweise nicht kommen. Übrigens hat Bach, wie es scheint, nachdem die Stimmen ausgeschrieben waren, noch hin und wieder Zeichen und Verbesserungen in die Partitur nachgetragen. — Der alte blaue Umschlag, welcher zu den Stimmen gehört, trägt im Wesentlichen die nämliche Aufschrift wie der Umschlag zur Partitur. Das «*Corno*» verschweigt sie, die durchstrichene «*Tromba*» fehlt ihr.

Das Lied, welches dem Texte der Cantate zu Grunde liegt, enthält sieben Verse. Davon ist der erste im Eingangschore, der letzte im Schlusschoral wörtlich benutzt; dem Sinne nach zeigen sich der zweite Vers in der Altarie, der dritte in dem ihr nachfolgenden Tenor-Recitativ, der vierte in dem Terzett. Der Text des letzten Recitativs dagegen (Seite 157) enthält eine Bitte, die besonderen Bezug auf die Zeitlage und auf die Zustände nimmt, welche vorhanden waren. Das Lied wird bezeichnet als «Ein schön Lied, in Kriegszeiten zu Christo unserm HERRN, um Gnade und Erlösung zu bitten. *M. Ludovici Helmboldi*, erstmahls *Rectoris*, hernach *Pastoris* und Superintendentens zu Mühlhausen». Dieser Dichter lebte in den Jahren 1532—1598. Ob er wirklich Dichter des Liedes sei, steht nicht fest. Winterfeld («Evangelischer Kirchengesang» I. 424) giebt die Gründe an, weshalb der Dr. Jacob Ebert (1549—1614) als Autor desselben anzunehmen sei. — Auch über den Verfasser der zugehörigen Melodie, die bereits im Eingangschore als Cantus firmus auftritt, ist man im Unklaren. Am frühesten hat sie Winterfeld in einer von Bartholomäus Gesius im Jahre 1601 herausgegebenen Sammlung von geistlichen Liedern angetroffen.

Seite 136, Takt 3, Violine II., achttes Achtel. Zur Note ist ausdrücklich «*d*» beige geschrieben.

Seite 138, Takt 5, Continuo, zweites Achtel. Das Quadrat befindet sich in der Stimme.

Seite 140, Takt 4, Continuo, achttes Achtel. Das *ais* wird in der Stimme durch ein zugesetztes Kreuz bestätigt. Da das *d* des letzten Achtels im Takte vorher ohne Zeichen auftritt, so musste dort die Fortgültigkeit des *dis* vom dritten Achtel her als erloschen angesehen werden.

Seite 141, Takt 2, viertes Viertel. In Violine I. fehlen im Originale die Quadrate; Viola hat vor *d* und *e* deutliche Kreuze (also *cis dis eis* zu lesen), im Tenor dagegen scheinen die Kreuze in der Partitur weggestrichen zu sein, so dass auch die Stimme *cis d e* liest. Es war anzunehmen, dass Bach die Kreuze im Tenor wirklich als ungültig angesehen wissen wollte, dass er aber sie gleichzeitig in der Viola zu streichen ausser Acht gelassen hat. — Im ersten Viertel des nämlichen Taktes bestätigt die Continuo-stimme das *dis*.

- Seite 142, Takt 3 zu 4. Über die Parallelen der Violinen ist kein Bedenken zu hegen.
- Seite 145, Takt 2 zu 3. Interessanter Fall zwischen Alt und Tenor.
- Seite 148, Takt 23, Continuo, sechstes Achtel. Das *cis* bestätigt die Stimme durch ein zugesetztes Kreuz.
- Seite 149, Takt 7, Alt, drittes Achtel. In der Partitur *fsis*, in der Stimme zu *gis* corrigirt, — einer der wenigen Fälle, die oben erwähnt.
- Seite 151, Takt 12, Continuo, drittes Viertel. In Partitur zweifelhaft, ob *gis* oder *fs*, doch wird ersteres durch die Wiederholung und durch die Stimmen bestätigt.
- Seite 153, Takt 6, Sopran, erstes Viertel. Das in der Partitur fehlende Quadrat vor *d* steht in der Stimme.
- Seite 153, Takt 8, Sopran, zweites Viertel. Das Quadrat vor *d* fehlt in den Vorlagen. Vergl. vorher den Bass Takt 2.
- Seite 153, Takt 9, Tenor, drittes Achtel; ebenda Takt 11, zweites Achtel. Das *d* in den Vorlagen ohne Quadrat.
- Seite 153, Takt 11, Bass, viertes Achtel; ebenda Takt 12, zweites Achtel. Das *d* in den Vorlagen ohne Quadrat, welches im letzteren Falle auch beim Continuo fehlt.
- Seite 154, Takt 7, Sopran, zweites Viertel. Die Partitur liest *a gis fs e*, was in der Stimme in *a fs e dis* corrigirt ist.
- Seite 156, Takt 8, Continuo, zweites Viertel. Das *fs* müsste nach dem parallel gehenden Takte 3 auf Seite 152 *gis* sein. Beide Lesarten sind gut.
- Seite 156, Takt 19, Sopran, zweites Achtel. In der Partitur ist das Quadrat vor *e* aus einem vorherigen Kreuze gebildet; der Copist der Stimme hat das Kreuz beibehalten.
- Seite 156, Takt 25, Continuo, drittes Viertel. In den Vorlagen überall *e*, weshalb auch wir es nicht in das dem früheren Bassgange analoge *gis* umgeändert haben.
- Seite 157, Takt 5, Alt, letztes Achtel. Die hier autographe Stimme hat statt *cis* das tiefere *fs*, welches zuerst auch in der Partitur gestanden hat, dann aber geändert worden ist.
- Seite 157, Takt 11. In Partitur und beiden Stimmen fehlen alle hier vorkommenden Quadrate zu *d*. Im Takte vorher zeigt die Stimme im Alte deutlich das Quadrat vor *d*.
- Seite 158, vorletzter Takt, Sopran, zweites Viertel. In Partitur ein Viertel *cis*, in Stimme autograph zwei Achtel *cis h*. Die Textunterlage im Tenor hier genau nach der autographen Stimme.

Cantate CXVII. (Seite 161.)

„Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut.“

Vorlage: Originalpartitur, im Besitze der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig.



Dieselbe umfasst zehn Blätter in fünf neben einander liegenden Bogen, welche rechts oben mit bez. 2 3 4 5 numerirt sind. Ein Wasserzeichen in dem ziemlich starken Papiere tritt nirgends besonders bemerkbar hervor. Die Handschrift ist zwar flüchtig, doch selten undeutlich; Correcturen hier und da. Der Eingangschor, bei dem das in vorliegender Ausgabe angebrachte *Da Capo* vollständig ausgeschrieben ist, füllt Seite 1 mit einem achtzeiligen und drei zu vier Zeilen zusammengezogenen Partitursystemen, und läuft dann zwölfzeilig durch Seite 2—13 fort. Parallel gehen unterhalb mit ihm von Seite 2 ab Vers 2 «*Basso solo*», Vers 3 die Tenorarie, Vers 4 «*Choraliter*», Vers 5 Alt-Recitativ, und theilweise Vers 6 die Bassarie; dann folgen im regelmässigen Verlaufe «*Versus 7 Alto Trauersiere 1 è Violons*» und Vers 8 Tenor-Recitativ, womit die Cantate auf Seite 19 oberer Hälfte abschliesst. Der Zusatz «*Versus 9 ubi Primus*» und «*Fine*» besagt, wie sie bei der Ausführung enden soll. Die letzte Seite (Rückseite von Seite 19) enthält in verkehrter Richtung einen andern Anfang der Cantate und ist kreuzweise durchstrichen. Wir theilen diesen Anfang am Ende dieses Vorwortes mit, weil er ein interessantes Abbild davon giebt, wie bei Bach

die Erfindung mit der sofortigen Ausgestaltung des musikalischen Stoffes Hand in Hand zu gehen pflegte. Dass Bach diesen Anfang aus inneren (kritisch-ästhetischen) Gründen verworfen habe, möchten wir weniger annehmen, als dass er durch äussere Umstände in seiner eben begonnenen Arbeit unterbrochen worden und dadurch der ersten Conception einigermaßen verlustig gegangen war. — Ähnlich wie die Überschrift daselbst lautet auch die zur vollendeten Arbeit:

„J. J. Sey Lob und Ehr dem höchsten Guth. à 4 Voci. 2 Trav: 2 Hautb:
2 Violini Viola e Cont di Bach“.

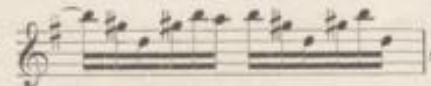
Wiewohl nach dieser Überschrift und den sonst vorkommenden Beimerkungen die Instrumentation bei den einzelnen Sätzen nicht zweifelhaft sein kann, so bleibt doch unentschieden, in welcher Weise die Instrumente bei dem Chorale (Seite 172 und am Schlusse) mitzuwirken haben. Wir haben unterlassen, sie hier nach Gutdünken beizusetzen.

Der Text der Cantate giebt vollständig in allen Versen das Lied wieder, nach dessen Anfang sie selbst genannt wird. Der Dichter desselben ist Johann Jacob Schütz (1640—1690), seiner Zeit Rechtsconsulent zu Frankfurt a. M. Es erschien ohne Namen 1673 und «erregte viel Aufsehen und Streit», man sagt, es sei das einzige Lied, das Schütz gedichtet hat. — Die ihm zugehörige Melodie, als Cantus firmus im Eingangschore bemerkbar, ist wahrscheinlich aus dem Volksgesang des 15. Jahrhunderts entlehnt; sie ist schon seit 1524 aus den Gesangbüchern bekannt und cursirt ebenso oft auch unter der Bezeichnung: «*Es ist das Heil uns kommen her*».

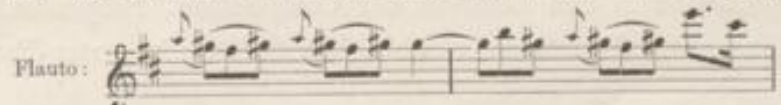
Seite 161, Takt 5, Flöte I., drittes Achtel. Die Figur , welche gleich im Anfang auftritt, erscheint hier im Originale in anderer Form: , während Hoboe und Violine sie gleichzeitig in ersterer bringen. Im weiteren Verlaufe des Chores zeigt sie sich in der Vorlage ebenfalls bald so, bald so. Es ist wohl nicht daran zu zweifeln, dass dieser Unterschied nur einer Flüchtigkeit der Hand zuzuschreiben und dass die erstere Form die durchgehends gültige sei. Wir haben bei Wiedergabe derselben den Unterschied fallen lassen.

Seite 166, Takt 11, Continuo. Die zweite Takthälfte verdeutlicht das Original durch beigesezte Tabulaturzeichen.

Seite 169, Takt 13, Oboe I., zehntes Sechszehntel. Das Quadrat vor *d* fehlt im Originale, ebenso das vor *g* im nächsten Takte bei Oboe II.; dagegen ist es dem *c* im darauf folgenden Takte (Takt 15) bei Oboe I. beigesezt. Ein Bedenken gegen die von uns gegebene Lesart kann in diesen Fällen um so weniger aufkommen, als die Versetzungszeichen im Manuscript sich diesmal fast ohne Ausnahme verschwenderisch nach der alten Regel wiederholen, derzufolge das Zeichen nur so lange seine Gültigkeit behielt, als ein Wechsel der Noten überhaupt nicht stattfand, wie z. B. Seite 162, Takt 1 zu sehen ist, den das Original in dieser Weise giebt:



oder wie auch die Stelle Seite 178, Takt 7 und 8 vorstellig macht:



Seite 175, Takt 12, Continuo, fünftes Achtel. Das *g* steht deutlich im Original.

Cantate CXVIII. (Seite 185.)

„O Jesu Christ, mein's Lebens Licht.“

Vorlage: Zwei Originalpartituren, beide im Besitze der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die eine Partitur, welche die Composition in ihrer ursprünglichen Gestalt giebt, wie sie die vorliegende Ausgabe bringt, umfasst zwei Blätter (einen Bogen) und ein Beiblatt. Die zwei Blätter enthalten auf jeder Seite 20 beschriebene Linien zu zwei Partitursystemen, das Beiblatt (Querformat) ist nur auf der vorderen Seite beschrieben und bringt den Schluss, welcher bei Takt 90 durch ein *DC.* abgekürzt ist. Das Wasserzeichen dieses Beiblattes ist eine Wappenfigur, wie sich dieselbe auch in der einen Hälfte des ganzen Bogens befindet; die andere Hälfte dieses Bogens zeigt ein Signum wie ungefähr ein zusammenliegendes **NM**. Die Handschrift ist flüchtig und mit zahlreichen Correcturen durchzogen. Ein Schlusszeichen in Beziehung zu dem am Schlusse gesetzten *Da Capo* ist im Verlaufe der Composition nicht bemerkbar. Die Überschrift zu Anfang derselben lautet:

„J. J. Motetto a 4 Voci, due Litui, 1 Cornet, 3 Trombone.“

Die andere Partitur ist eine Übertragung der Cantate auf theilweise andere Instrumente. Sie hat den Charakter einer Reinschrift und ist sehr enge in den Takträumen gehalten, so dass die ganze Composition — mit dem hier ausgeschriebenen Schlusse 108 Takte umfassend — auf einem Bogen untergebracht werden konnte. Die ersten drei Seiten enthalten je 20 beschriebene Linien zu zwei Partitursystemen, die vierte Seite hat 22 beschriebene Linien: ein System mit 10, zwei Systeme mit je 6 Zeilen und dem Vermerk «*Voci tacent*». Zum Schlusse erscheint das «*Fine. SDGL*». Im Papiere ist wie bei der oben angeführten Partitur als Wasserzeichen eine Wappenfigur bemerklich, diese jedoch hier, wie es scheint, von etwas anderer Gestalt. Die Überschrift zu Anfang lautet:


„Motetto, à 4 Voci, 2 Litui, 2 Violini, Viola, 3 Oboe e Bassono se piace ||
e Continuo. Bach.“

Vorn sind zu jeder Linie des zehnzeiligen Partitursystemes die Instrumente in dieser Reihenfolge von oben nach unten beigeschrieben: «*Lituo 1 | Lituo 2 | Violino 1 | Violino 2 | Viola | Soprano | Alto | Tenore | Basso | Continuo*».

Der Vergleich beider Partituren ergibt nun, abgesehen von einigen weiter unten anzuführenden Verschiedenheiten in den Lesarten der Composition, Folgendes. Die Singstimmen und die beiden Litui sind in beiden Partituren gleich. Die Stimme in erster Partitur

des Cornetto ist der ersten Violine,
der Trombone I. der zweiten Violine,
der Trombone II. der Viola,
der Trombone III. dem Continuo

in zweiter Partitur zuertheilt und hierbei die Trombone I. in den Sopran-, die Trombone II. in den Altschlüssel umgeschrieben worden. Das Umschreiben ist theilweise so mechanisch geschehen,

dass z. B. die Violine II. von der Trombone I. Seite 186, Takt 5, und ebenso im Nachspiel Seite 192, Takt 13 die merkwürdige Note  zur Ausführung erhalten hat. Wer es auch nicht wüsste, den müsste diese zweite Partitur mit ihren ganzen Noten in erster Violine und mit der gemessenen Haltung der übrigen Saiteninstrumente stutzig machen, er würde unwillkürlich auf den Gedanken kommen, dass hier eine ursprüngliche Composition des Meisters nicht vorliegen könne. Gleichwohl ist aber die Partitur für gegenwärtige Ausgabe von Nutzen gewesen. Sie enthält neben einigen Ausfeilungen des Tonsatzes sehr genaue Stricharten, sie weist auch durch ein Zeichen beim ersten Taktstrich, auf welchen sich eine den 90^{sten} Takt (Seite 191, Takt 9) begrenzende Reprise zurückbezieht, darauf hin, in welcher Weise der Meister das Ganze nach Belieben wiederholt wissen wollte.

Der Text der Cantate ist der erste Vers des Liedes «*O Jesu Christ, mein's Lebens Licht*», welches Wagner also überschreibt: «Geistliche Reise-fahrt durch einen christlichen Tod ins ewige Leben, auf das theure Leiden Christi gerichtet. Martini Böhmens, Pfarrers zum Lauben.» Der Dichter, auch Martin Behemb (Böhme, Behemus) genannt, war Oberpfarrer zu Lauban in der Lausitz, er lebte 1557—1622; sein Lied trat im Jahre 1608 zu Tage. — Die Melodie, welche sich als Cantus firmus zeigt, ist im Jahre 1636 bekannt geworden und wird auch unter der Bezeichnung «*Ach Gott, wie manches Herzeleid*» in den Choralsammlungen angeführt.

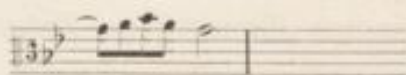
Die Cantate als solche stellt sich in der Sammlung der «Kirchencantaten» als eine Ausnahme, ja als ein Unicum dar. Sie ist, so viel uns bekannt geworden, die einzige des Meisters, welche nur Blasinstrumente zur instrumentalen Einkleidung hat, und ist hieraus zu schliessen, dass sie zunächst zum Gebrauche nicht innerhalb, sondern ausserhalb der Kirche geschrieben und zur Ausführung unter freiem Himmel, vielleicht zur Begleitung eines feierlichen Leichenzuges oder zum Gottesdienste auf dem Friedhofe, bestimmt worden sei. Welch' hehre Wirkung mag diesem wundervollen Tonsatze im Zusammenklange des Chores mit den gewählten sechs Blasinstrumenten bei angemessener Ausführung innewohnen!*)

*) Dem Instrumente «*Lituus*» begegnen wir hier bei Bach und überhaupt in einer Composition aus der Vergangenheit und Gegenwart zum ersten Male. Bach nennt das Instrument in italienischer Silbenendung nach Ein- und Mehrzahl «*Lituo* — *Litui*». In dieser Form haben wir es in italienischen Wörterbüchern, von denen wir eine Anzahl aus alter und neuer Zeit zu Rathe gezogen, höchst selten gefunden. Es wird dort, als aus dem Lateinischen nachgebildet, mit «*Augurstab* — *Krummstab*» übersetzt, und liest man z. B. in dem Werke des Giorgio Vasari «*Vite de' pittori ecc.*» (Milano 1807—1811): «*Gli antichi Auguri col ritorto lituo in mano*». Als Kunstausdruck haben wir das Wort in italienischer Endung nirgends angetroffen. — Wie das Instrument zu Bach's Zeit beschaffen gewesen sei, darüber fehlen genaue Angaben. In der Form mag es dem alten Instrumente der Etrusker geglichen haben, von welchem Pétis in seiner «*Histoire générale de la musique*» Band III Seite 457 und 511 nähere Auskunft und Abbildung, auch u. A. Friedrich Lübker in seinem «*Reallexikon des classischen Alterthums*», 3. Aufl., Seite 563 Nachweis giebt. Auffällig ist es, dass von Bach's Zeitgenossen weder Mattheson noch Eisel eines Instrumentes dieses Namens Erwähnung thun. Walther (Lexikon 1732) giebt nur die dürftige Notiz: «*Lituis* [lat.] ein Zincke. Ehemahls hat es auch eine Schallmey; *it. tubam curcum*, ein Heer-Horn bedeutet.» — und Koch (Lexikon 1802) sagt nicht viel mehr als jener: «*Lituis*. Dieses lateinische Wort bezeichnet den Zinken, die Schalmey, das Krummhorn und dergleichen Instrumente», — eine Erklärung, die bis in unsere Zeit als ausschliessliche Quelle gedient hat. Dass Bach aber im vorliegenden Falle, dem als die Oberstimme des Posaunenchores auftretenden Cornetto gegenüber, mit der Bezeichnung «*Lituis*» nicht gemeinlich und überhaupt nicht einen «*Zinken*», sondern ein bestimmtes, damals im Gebrauch gewesenes Blasinstrument gemeint hat, welches scharf im Klange und in Hervorbringung der Töne ebenso geschickt und ergiebig als die Trompete, vielleicht eine solche selbst in kleinerer Mensur war, das dürfte aus der Zusammenstellung des ganzen Instrumentalkörpers und aus der Art und Weise, wie er für dieses Instrument schrieb, klar hervorgehen. Wie Bach sie anwendet, besass der Zinken (s. auch Eisel «*Musicus autodidaktos*» 1738, Seite 93 ff.) die ganze chromatische Scala, der «*Lituis*» jedoch nur die Naturtöne. Letzterer gehörte hiernach in die Familie der Trompeten und Hörner und war wahrscheinlich auch wie diese ein in der Stimmung wechselndes Instrument. Dass er stets in fester B-Stimmung gestanden habe, wie er hier erscheint, kann nach dem vorliegenden Falle allein nicht behauptet werden, weil Bach nie die Stimmung derartiger Instrumente in seinen Partituren beibemerkte.

Die Abweichungen zwischen beiden Partituren stellen wir hier übersichtlich zusammen.

Seite 185, Takt 10, Trombone I. (Violine II.):

Erste Partitur.

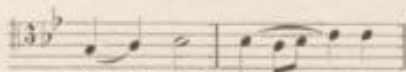


Zweite Partitur.

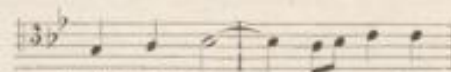


Bei der Wiederholung am Schluss dagegen wie in der ersten Partitur.

Seite 186, Takt 8 und 9, Tenor:

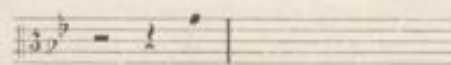
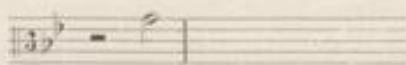


Christ, mein's Le - - - bens



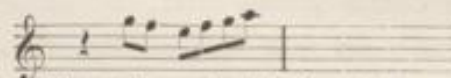
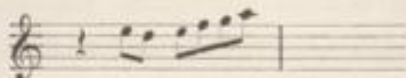
Christ, mein's Le - - - bens
Dort diese Bindung ausdrücklich aus-
gestrichen und der Schleifbogen gesetzt.

Seite 186, Takt 11, Alt und Trombone I. (Violine II.):



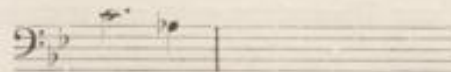
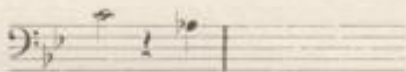
Hier ausdrücklich so abgeändert,
daher vorzuziehen.

Seite 188, Takt 3, Lituus I.:



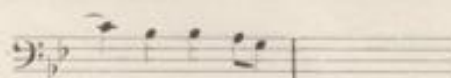
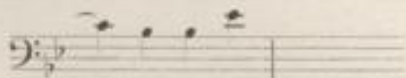
Hier wohl nur ein Schreibversehen.
Collidirt mit dem Singbass.

Seite 189, Takt 3, Bass:



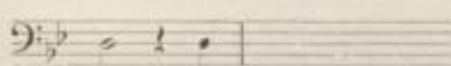
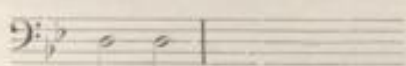
In erster Partitur anfänglich zwei halbe Noten,
dann abgeändert. Beide Lesarten gut.

Seite 190, Takt 10, Bass:



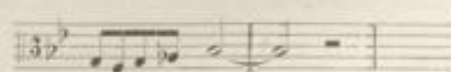
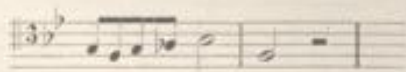
Ältere Lesart wohl vorzuziehen. Dort
beibemerkt: «d.».

Seite 191, Takt 2, Bass:



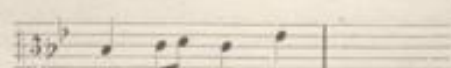
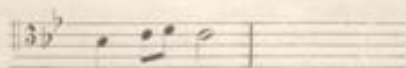
Letzteres besser, weil dem Vorhergehenden
analog.

Seite 191, Takt 8 und 9, Trombone II. (Viola):



Letzteres besser.

Seite 192, Takt 13, Trombone II. (Viola):



Hier beide Male so geändert, auch im
Eingang (Seite 186, Takt 5).

Zu bemerken dürfte noch sein, dass die Abweichung zwischen Alt und Trombone I. Seite 188, letzter Takt, in beiden Partituren vorhanden ist.

Cantate CXIX. (Seite 195.)

„Preise, Jerusalem, den Herrn.“

Vorlage: Originalpartitur, im Besitze des Herrn Kammer Sänger Joseph Hauser in Carlsruhe.

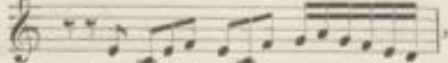
Dieselbe umfasst sechszehn Blätter oder acht Bogen, wovon ein jeder mit Ausnahme des fünften rechts oben mit Zahl versehen ist, so dass sich die Nummernreihe bildet: 1 2 3 4 .. 1 2 3. Ein Wasserzeichen im Papiere ist nicht bemerkbar. Die Handschrift ist ruhig, Correcturen und undeutliche Stellen kommen nur selten vor. Der Eingangschor durchläuft Seite 1—14; die ihm folgenden sechs Sätze (Recitativ und Arie für Tenor, Recitativ für Bass, Arie für Alt, Recitativ für Sopran und Chor) nehmen in regelmässiger Folge Seite 15—32 bis zu Ende des Papiere ein; parallel mit dem letzten Chore laufen unterhalb auf Seite 24 und 25 das letzte Recitativ (*«Final Recitat.»*), auf Seite 26 und 27 der Schlusschoral. Die Angabe der Instrumente fehlt nur bei letzterem, sie ist sonst überall nicht nur hinlänglich, sondern öfters vollständig zu jedem einzelnen Notensysteme anzutreffen. Beim Eingangschore ist die unterste Zeile mit der Bezeichnung *«Organo»* und dem Zusatze *«Violoncelli, Bassoni è Violini all unisono col Organo»* versehen; auf die Altarie (Seite 224 vorliegender Ausgabe) weist am Schlusse des vorangehenden Recitativs die Bemerkung hin: *«Segt Aria Alto Solo con due Flauti all unisono»*. Die Flöten stehen durchgängig im Violinschlüssel auf der ersten Linie und charakterisiren sich demnach zum Unterschiede von den *«Flauti traversi»*, wie ja auch das Fehlen dieses Beiwortes ausweist, als sogenannte Schnabelflöten (*«Flûtes à bec oder Flûtes douces»*), die in der Tiefe nur bis *f* herabgingen und über deren Behandlung man Ausführliches in Hotteterre (*«Principes de la Flûte traversière»* etc., Paris 1722), sowie in Eisel (*«Musicus autodidaktos»*, Erfurt 1738) nachlesen kann. — Die Überschrift zur Cantate lautet im Originale, auf drei Zeilen wie hier, folgenderweise:

„J. J. Concerto. auf die RathsWahl in Leipzig 1723. á

3 Trombe è Tamburi, 3 Hautb. è Basson 2 Flauti, 2 Violini Viola e Violoncello e 4 Voci“.

Der Text der Cantate ist im Eingangschore dem 147^{ten} Psalm (Vers 12—14), im Schlusschorale dem durch Martin Luther verdeutschten sogenannten Ambrosianischen Lobgesange *Te Deum laudamus* entnommen, welcher in vorliegender Form zuerst im Jahre 1529 veröffentlicht worden ist. — Die Melodie zu dem Chorale stammt aus ältester Zeit.

Eine denkwürdige Aufführung dieser Cantate — die einzige vielleicht bisher seit Bach's Zeit — fand unter Felix Mendelssohn's Leitung am 23. April 1843 im Saale des Gewandhauses zu Leipzig statt. Es war der Tag, an welchem das von Mendelssohn gegründete, in unmittelbarer Nähe der Thomasschule daselbst errichtete Bachdenkmal feierlich enthüllt wurde.

Seite 203, Takt 2, Oboe III. Dieser Takt lautete ursprünglich: 

ist aber von Bach in die verbesserte Lesart, die vorliegende Ausgabe giebt, abgeändert worden. In der Viola ist die Stelle vom siebenten bis neunten Achtel in ähnlicher Weise corrigirt.

Seite 205, Takt 3, Alt, zweites und drittes Achtel. Die vier Sechszehntel sind undeutlich im Originale, auch die dazu geschriebenen Tabulaturbuchstaben, welche jedoch nicht anders als *d e d c* zu verstehen sind. Die Stelle bildet so einen kleinen Widerspruch zur Viola und zur Oboe II., ähnlich wie der Tenor zur Violine II. Dergleichen Stellen kommen öfters vor.

- Seite 207, Takt 3, Flöten, drittletzte Note. Da diese Note in der Vorlage ohne Zeichen ist, so müsste sie nach der alten Schreibregel als *h* gelesen werden.
- Seite 215, Takt 2, Violine I. Der Bogen zum nächsten Takte befindet sich nur hier.
- Seite 223, Takt 1, Continuo, viertes Viertel. Das *b* ganz deutlich wie das *a* der Viola.
- Seite 225, Takt 2, Flöten. Die beiden letzten Noten des Taktes, ganz knapp an den Rand des Papiere geschrieben, sind durch den Heftfaden vollends unleserlich gemacht.
- Seite 225, Takt 18, Flöten, drittes Achtel. Die Vorlage enthält nicht nur die Quadrate, sondern auch ausdrücklich den Beisatz *«e d»*.
- Seite 226, Recitativ, Sopran, erste Note. Erscheint ursprünglich als das tiefe *g*, dann in *c*, zuletzt in hoch *g* corrigirt.
- Seite 232, Takt 1, Tenor, zweites Viertel. Die beiden letzten der vier Sechszehntel sind am äussersten Rande und sehr undeutlich. Man kann sie *c d*, *e d*, *cis d* lesen, auch *cis dis*, was uns am wahrscheinlichsten und durch den Bassgang zwei Takte vorher auch völlig gerechtfertigt dünkt.
- Seite 234, Takt 4, Oboe I., viertes Achtel. Die Vorlage hat hier *d* statt *e*.
- Seite 235, Takt 2, Oboe III., drittes und viertes Viertel. Die vier Achtel könnte man auch *g g a f* lesen.
- Seite 241, Takt 3, Alt, viertes Viertel. Das *d e* ursprünglich als punktirtes Achtel und Sechszehntel, dann ausdrücklich in zwei Achtel corrigirt.

Cantate CXX. (Seite 249.)

„Gott, man lobet dich in der Stille.“

Vorlage: Originalpartitur, im Besitze des Herrn Kammersänger Joseph Hauser in Karlsruhe.

Dieselbe besteht ohne Einrechnung des Umschlages aus zehn Blättern oder zwanzig Seiten, die fortlaufend von 1—20 paginirt sind. Jeder Bogen enthält auf dem einen Blatt ein Wasserzeichen in Wappenform: oben zeigt sich eine Krone, in der Mitte ein leerer Raum in Herzform, das Ganze stellt einen Adler dar mit einem Kopf nach rechts und zwei Klauen. Die Handschrift ist deutlich und giebt nur selten zu Zweifeln in der Lesart Veranlassung; doch kommen Notenköpfe vor, die man mehr als Abschreibefehler denn als Versehen, wie sie beim Niederschreiben während des Componirens entstehen mögen, anzusehen hat. Namentlich gilt dies vom ersten Satze. Dieser füllt mit dem darauf folgenden Chore Seite 1—14 und die obere Hälfte (zu 12 Notenzeilen) der Seite 15. Äusserlich hat die Partitur von hier an die nachstehend beschriebene Anordnung:

Seite 15

Notenzeile 1—12 enthält die letzten fünf Takte des Chores.

- » 13 ist von Noten leer, eingeschrieben in sie ist: *«NB. Volti, segue il Recit: Basso»*.
- » 14 ist gleichfalls von Noten leer, enthält jedoch die Bemerkung: *«☞ Nach der letzteren Soprano Aria, folgt kommendes Recit: und beschliesst mit dem Choral»*.
- » 15—19 } befindet sich das Recitativ *«Nun Herr, so weihe selbst»* mit dem Beisatz am
- » 20—24 } Schlusse: *«Volti Choral»*.

Seite 16

Notenzeile 1—5 } steht der Choral *«Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein»* mit dem Zusatz am

- » 7—11 } Schlusse: *«Fine»* [Zeile 6 ist leer].
- » 12 ist ohne Noten, enthält aber die Bemerkung: *«In Fine Intrada con Trombe e Tamburi»*.
- » 13—14 }
- » 15—16 }
- » 17—18 } steht das Recitativ *«Auf! du geliebte Lindenstadt»* [Zeile 23—24 sind nur halb
- » 19—20 } ausgezogen und stehen in der Mitte; am Schluss beigesetzt: *«Aria»*].
- » 21—22 }
- » 23—24 }

Seite 17—20 steht die Sopranarie *«Heil und Segen»* und an deren Schluss die Bemerkung: *«Seqt Recit. sub signo ☞ pag. 15»*.

Hiernach ist zwar die Reihenfolge der Sätze genau festgestellt, doch bleibt auffällig, dass der Schlusschoral Seite 16 obenan, also im directen Fortlaufe der Partitur, nicht bloss im Parallel-laufe mit einem anderen Satze steht, was auf die Vermuthung kommen lässt, als seien das Bass-Recitativ *«Auf! du geliebte Lindenstadt»* und die Sopranarie *«Heil und Segen»* nicht in dem ursprünglichen Zusammenhange des Ganzen mit inbegriffen gewesen, sondern erst nachträglich eingeschaltet worden, — eine Vermuthung, welche durch das *«Fine»* nach dem Chorale und die darunter befindliche Bemerkung, dass schliesslich ein Tusch mit Trompeten und Pauken gebracht werden solle, bekräftigt wird. In diesem Falle wären dann die Bemerkungen auf Seite 15 (Zeile 13 und 14) zur Orientirung leicht nachzutragen gewesen.

Macht nun hierüber die Schrift in den beiden ersten Sätzen nicht den Eindruck, als habe sie unter dem unmittelbaren Einflusse des Componirens gestanden, indem wirkliche Correcturen und Verbesserungen wie anderwärts in den Bach'schen Originalpartituren diesmal nicht vorkommen, so giebt dies der Vermuthung, dass die Cantate den Hauptsätzen nach nicht primitive Composition sei, neue Nahrung. Wir wissen aus dem Vorwort zu Jahrgang XIII' Seite XIV, dass die Trauungscantate *«Herr Gott, Beherrscher aller Dinge»*, die sich nur in wenigen Originalstimmen erhalten hat, die drei Hauptsätze der vorliegenden Cantate gleichfalls aufweist. Dort ist der Eingangschor *«Herr Gott, Beherrscher aller Dinge»*, was hier der Chor (Seite 264): *«Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen»*, und auch der dort mitgetheilte Anfang der Sopranstimme würde hier zu Takt 7 Seite 265 passen; ferner dort die Nr. 3, Arie für Sopran *«Leil, o Gott, durch deine Liebe»*, was hier die Arie: *«Heil und Segen»* (Seite 276); endlich dort die Nr. 6, Duett *«Herr, fange an und sprich»*, was hier die Eingangsarie: *«Gott, man lobet dich in der Stille»* (Seite 249). Es bleibt aber unentschieden, ob jene Trauungscantate die Bearbeitung nach vorliegender Cantate sei, oder ob, wie wir annehmen möchten, der Fall umgekehrt liege. Die Arie *«Heil und Segen»* kommt übrigens auch in rein instrumentaler Gestalt vor: sie erscheint fast gänzlich congruent mit dem in Jahrgang IX Seite 252 ff. unter C. mitgetheilten Sonatensatze *Cantabile, ma un poco Adagio* für Clavier und Violine. Dieser Satz enthält 88, die Arie dagegen 90 Takte. Wo aber die Abweichung und Einschaltung der beiden Mehr-Takte stattfindet (Jahrgang IX, Seite 255, Takt 2; hier Seite 280, Takt 2—4), da finden sich in der Originalpartitur zur Cantate zunächst 1½ Takt durchstrichen, weil die Einschaltung einen andern Fortgang nöthig gemacht hatte. Hieraus geht hervor, dass nicht der Sonatensatz nach der Arie, sondern diese nach jenem construiert worden ist.

Eine Nebenfrage betrifft noch die zur zweiten Jubelfeier der Übergabe der Augsbургischen Confession componirte Cantate gleichen Namens, von der uns Christoph Ernst Sicul (*«Das . . . Jubilirende Leipzig»*, Leipzig 1731, Seite 132 fg.) den Text überliefert hat. Sie ist bekanntlich verloren gegangen. Möglich ist es, dass sie mit der in Rede stehenden Cantate *«Gott, man lobet dich in der Stille»* in zwei Sätzen musikalisch conform oder parallel gegangen ist. Ihr erster Satz trägt die Bezeichnung *«Chorus»* im Texte nicht, könnte also genau derselbe erste Satz unserer Rathswahlcantate gewesen sein; ihr vierter Satz, Arie: *«Treu im Glauben»*, könnte sich beinahe ohne Abänderung dem Texte nach der Arie *«Heil und Segen»* unterlegen lassen. Wie gut, wenn hierüber Licht geschafft werden könnte!

Was die auf das Instrumentale bezüglichen Angaben betrifft, so ist die Vorlage im Wesentlichen ausreichend. Der Chor Seite 264 ist überschrieben: *«Chorus, Trombe à Tamburi, Hautb. à Violini in unisono»*; die Arie Seite 276: *«Aria, Violino concertino, due Violini, Viola à Soprano»*. Dass die Hoboen *Oboi d'amore* sein müssen, ersieht man aus dem Umfang, den sie nach der Tiefe nehmen. Nur beim Schlusschoral bleibt es zweifelhaft, wie die Instrumente sich daran zu

betheiligen haben. Dafür wird hier wenigstens der Text mit einer Zeile je zur Anfangs- und zur Schlussstrophe sicher gestellt: „*Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein p. — und heb sie hoch in Ewigkeit*“, was gut ist, weil die darauf bezügliche Angabe Ludwig Erk's (Bach's Choralgesänge II, Seite 125, Anm. zu Nr. 274) in diesem Falle irreführt. — Die Überschrift zu Anfang der Partitur lautet:

„*J. J. Concerto à 4 Voci, due Hautb. due Violini, Viola, 3 Trombe, Tamburi è Continuo.*“

Der zugehörige Umschlag, von dem nämlichen Papiere wie die beschriebenen Bogen, hat die autographe Aufschrift:

„*Auf die Rathswahl in Leipzig.*“

Der Text zur Cantate ist in der Eingangsnummer dem 65^{ten} Psalm (Vers 2), in dem Schlusschoral dem durch Martin Luther verdeutschten *Te Deum laudamus* entnommen.

Seite 252, Takt 6, Oboe II. Die zweite Takthälfte nicht von der ersten abweichend; der Continuo beachtet es nicht.

Seite 253, Takt 6, Violine II., letztes Achtel. In Vorlage *fis* statt *e*. Vergl. Seite 250, Takt 1, oder Seite 262, Takt 1.

Seite 254, Takt 1, Viola, letztes Achtel. In Vorlage *cis* statt *h*. Vergl. Seite 262, Takt 3.

Seite 257, Takt 6, Violine II., letzte Note. *Gis* statt *a*!

Seite 260, Takt 3, Violine II., erstes Achtel. In Vorlage *cis* statt *a*.

Seite 266, Chor. Anfänglich enthält die Vorlage im Texte überall „*Stunden*“ statt „*Stimmen*“.

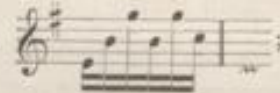
Seite 266, Takt 3, Continuo, viertes Viertel. Das *fis a fis* richtig als Vorausnahme des tonischen Dreiklangs.

Seite 268, Takt 4, Tenor, letztes Achtel. Das etwas befremdende *fis* deutlich im Original. Vielleicht soll es *a* sein.

Seite 270, Takt 2, Tromba III. und Timpani, drittes und viertes Viertel. Vorübergehender kleiner Widerspruch gegen Tenor und Fundamentalbass.

Seite 274, Takt 3, Continuo, letztes Achtel. Vorlage deutlich *a cis*.

Seite 278, Takt 6, Viola, drittes Achtel. In Vorlage *fis*, das doch wohl hier ein Schreibfehler, Vergl. Seite 279, Takt 8.

Seite 280, Takt 5, Violino concertante. Die zweite Takthälfte in Vorlage:  die beiden *h* als Schreibfehler zu erachten.

Seite 282, Takt 1. Abweichend vom Früheren (Seite 277, Takt 6).

Seite 284, Choral. Text nach Vopelius ergänzt.

Leipzig, im November 1876.

Alfred Dörffel.