

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Johann Sebastian Bach's Werke

No. 161-170

Bach, Johann Sebastian

Leipzig, [1887]

Vorwort

[urn:nbn:de:bsz:31-360904](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-360904)

VORWORT.

Allgemeines.

Die Cantaten des vorliegenden Bandes bilden die Fortsetzung des zweiunddreissigsten Jahrganges; sämtliche, mit Ausnahme von Nr. 161, sind Solo-Cantaten, so dass die Zahl der bis jetzt veröffentlichten Werke dieser Gattung (Siehe Jahrgang II Nr. 13, 15*); VII 32, 35; X 42, 49; die Jahrgänge XII², XX¹ und XXXII) mit dem Inhalte dieses Bandes zusammen sich auf 45 (46) beläuft.

Über die Entstehungszeit der nachfolgenden Cantaten geben Spitta's gründliche und erschöpfende Untersuchungen zuverlässige Auskunft. Der chronologisch geordnete Inhalt des dreiunddreissigsten Jahrganges zerfällt in drei Gruppen. Nr. 161, 162, 163 stammen aus dem Jahre 1715, aus der Weimarer Zeit; Nr. 161 insbesondere darf zu den schönsten Schöpfungen des Meisters gerechnet werden. Die folgenden fünf Cantaten gehören in die erste Leipziger Zeit: Nr. 164 und 165 sind geschrieben im Jahre 1724, Nr. 166, 167, 168 in den Jahren 1723—1727. Die dritte Gruppe wird gebildet durch die beiden Cantaten 169 und 170, von welchen nach Spitta die erste im Jahre 1731, die zweite im Jahre 1732 componirt ist. Beide verwenden die obligate Orgel, die in den übrigen Cantaten dieses Bandes nicht vorkommt, wenn man nicht die mit «Sesquialtera» bezeichnete Chormelodie in Nr. 161 als solche ansehen will.

Bezeichnungen. Im Allgemeinen sind nur diejenigen gegeben, welche entweder in den Vorlagen vorhanden waren, oder aus denselben als selbstverständlich sich ergaben. Bindebögen über einer Phrase in der einen Stimme sind bei Wiederholung dieser Phrase in derselben oder einer andern Stimme ergänzt; dynamische Zeichen, die bei irgend einer Stelle etwa in drei Stimmen vorhanden waren, sind der vierten Stimme zugesetzt worden, ohne dass sie besonders kenntlich gemacht wären. Die wenigen Zusätze dagegen, welche irgendwie zweifelhaft erscheinen könnten, sind durch Klammern eingeschlossen. Es sei darauf aufmerksam gemacht, dass dynamische Zeichen in der Continuostimme nur selten vorkommen; dieselbe ist daher auch bei etwaigen Ergänzungen unberücksichtigt geblieben.

Schreibweise. In den Originalvorlagen gilt jedes zufällige Erhöhungs- oder Vertiefungszeichen nach dem Gebrauche damaliger Zeit grundsätzlich nur für die Note, vor welcher es steht (Siehe Band XIV, Vorwort, Seite 26). Nur wenn der gleiche Ton sich mehrmals hinter einander wiederholt, wird das Versetzungszeichen nicht mit wiederholt. Wenn dennoch hie und da in diesem Sinne nothwendige Versetzungszeichen fehlen, so ist das theils auf Flüchtigkeit beim Niederschreiben, theils darauf zurückzuführen, dass nach einer Modulation etwa der Componist in der neuen Tonart sich so völlig zu Hause fühlt, dass er die ursprüngliche Vorzeichnung darüber vergisst. Dieser letzte in den früheren Werken Mozart's ziemlich häufige Fall kommt bisweilen auch bei Bach vor. Nach heutigem Gebrauche gilt das Versetzungszeichen innerhalb desselben Taktes so lange, bis es widerufen wird. Ein vor das zweite Achtel gesetztes $\sharp$ gilt im $\frac{12}{8}$ -Takt auch noch für den gleichen

*) Jahrgang II Nr. 18 dürfte gleichfalls zu den Solo-Cantaten gehören; der Chor beschränkt sich auf den Choral und den Anruf: «*Erhöre uns, lieber Herr Gott!*»

Ton des zwölften Achtels, ohne dass die Wiederholung des ♯ notwendig wäre. Nur wenn der alterirte Ton in einer andern Octave, oder wenn er bei mehrstimmigem Satz — z. B. im Claviersatz — in einer andern im gleichen System stehenden Stimme wiederkehrt, wird das ♯ mit Recht wiederholt. Die Redaction der Bachausgabe ist in den ersten Bänden ziemlich consequent dem heute herrschenden Gebrauche gefolgt, ohne dass sie es jedoch verschmäht hätte, zur Erleichterung des Lesens in seltenen Fällen ein Versetzungszeichen innerhalb des Taktes zu wiederholen. In späteren Bänden dagegen hat man die Versetzungszeichen, wenn auch nicht wie zu Bach's Zeiten, vor jeder alterirten Note, so doch häufiger, dem Gebrauche Bach's sich anschliessend, namentlich bei zusammengesetzten Taktarten oder bei verschiedener Bedeutung des alterirten Tones als eines harmoniefremden oder harmonieeigenen, innerhalb des Taktes wiederholt. Für den vorliegenden Band ist von dieser Wiederholung ein möglichst sparsamer Gebrauch gemacht und somit der in den ersten Bänden eingeschlagene Weg wieder betreten worden. In allen Fällen gilt demnach, wenn es nicht widerrufen ist, das zufällige Versetzungszeichen für die gleiche Note während des ganzen Taktes, aber nicht darüber hinaus. Dennoch ist es für den nächstfolgenden Takt, wenn es seine Geltung verlieren soll, dem heutigen Gebrauche gemäss in der Regel noch ausdrücklich widerrufen worden.

Trillerzeichen. Hinsichtlich derselben möge hier an das Vorwort zum Jahrgang VII erinnert werden, in welchem (Seite 16 bis 19) in gründlichster Weise ausgeführt worden ist, dass das Zeichen *t* nicht allein einen Triller, sondern auch eine Bebung und namentlich auch ein «tenuto» bedeuten kann.

Bezifferung. Die Originalpartituren, welche für diesen Jahrgang als Vorlage dienten, sind entweder gar nicht oder nur höchst dürftig beziffert. Wo hingegen Originalstimmen vorhanden sind, ist die für den Organisten bestimmte Continuostimme, welche der damals üblichen Orgelstimmung wegen meist um einen ganzen Ton abwärts transponirt ist, fast durchgehends genau beziffert. Allerdings entspricht die Bezifferung, die oft den Eindruck grosser Flüchtigkeit macht, nicht immer völlig den ausgesetzten Stimmen. Nur die auffallendsten Differenzen, solche, die auf offenbaren Versehen beruhten, sind ausgeglichen worden.

Besonderes.

Cantate CLXI. (Seite 3.)

„Komm, du süsse Todesstunde.“

Vorlagen: Drei Abschriften aus der Königlichen Bibliothek in Berlin, und zwar: a) eine Partiturabschrift aus dem Besitze Zelter's; b) eine Partiturabschrift aus der Vossischen Sammlung; c) eine Partiturabschrift aus der Fischhof'schen Sammlung.

Der Text zu dieser Cantate ist dem «Evangelischen Andachtsopfer» von Salomon Franck entnommen.

Von den drei Vorlagen ist die Abschrift a, als die älteste und wohl sicher aus Bach's Zeit stammende, für die Redaction die vorwiegend massgebende gewesen. Die Überschrift derselben auf der ersten Seite der Partitur heisst:

a | *Dom: 16. p. Trin: Komm, du süsse Todesstunde a. 10.*

item Festo Purific. Mariae

di Bach

Die Worte «*item Festo Purific. Mariae*» sind später von Ph. Em. Bach eingefügt.

Zelter schreibt auf dem vorgehefteten Blatt:

Dieses kleine anmuthige Meisterstück ist von Liebhabern auch als blosse Handschrift zu beachten, da es ein Autographum, und auch keines ist, wie die derben Schreibfehler in den Noten zu erkennen geben.

Die Aufschrift, wie das Motto $\alpha | \omega$, so auch der ganze Text, sind ohne Zweifel von des unsterblichen Verfassers Hand.

Hievon ausgenommen sind die lateinischen Worte: *Domini Festo purific. Mariae*, welche C. P. E. Bach (der Hamburger) höchst wahrscheinlich geschrieben hat.

Die Noten mögen wohl von einem nicht ganz ungeübten Choristen nach einem unleserlichen Conzerte abgeschrieben sein und enthalten Fehler die Menge, wie auch die Partitur nicht wohl unter einander gesetzt ist.

Einige Fehler sind verbessert, aber bei Weitem nicht alle.

Mehrere Ziffern über dem Basse sind von Bachs Hand, wie auch die wenigen Piano und Forte.

Unter allen Partituren von Bachs Hand, die ich besitze und gesehen habe (mehr als hundert an der Zahl) ist diess die erste, auf welcher das erste Blatt gleich vorn mit dem Motto $\alpha | \omega$ bezeichnet ist; auf allen übrigen steht ein *J. J. (Jehova juva)*.

Nach Spitta (I. 541 Anmerkung, wo die Abschrift **a** ganz genau beschrieben ist) sind die von Zelter vermutheten autographen Zusätze und Verbesserungen als solche sehr anzuzweifeln.

Die aus viel späterer Zeit herrührende Abschrift **b** trägt die eigenhändige Bemerkung des Herrn von Voss:

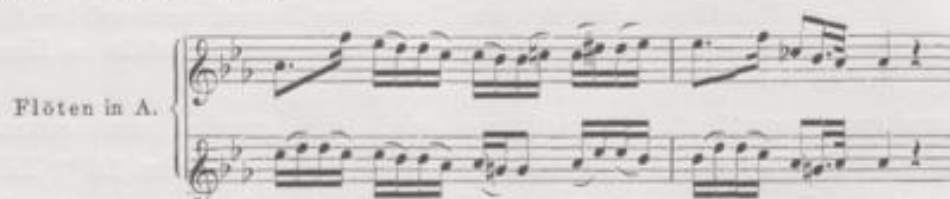
Diese Partitur ist zusammengetragen aus den von der Trautwein'schen Buchhandlung mir mitgetheilten [geschriebenen] Stimmen; die Orgelstimme stand einen Ton tiefer (Bdur). Auf dem Umschlage befand sich eine Bemerkung Harrer's nach welcher die Partitur dieser Musik von J. S. Bach eigenhändig geschrieben sich gleichfalls in Harrer's Besitz befunden hatte.

Die in dieser Bemerkung angeführte Orgelstimme wird die zweite, um einen Ton tiefer stehende Continuostimme gewesen sein. In der Abschrift selbst heisst es beim 20^{ten} Takte der ersten Arie: «Von hier an ist die Composition nicht in Ordnung, lässt sich aber aus den Stimmen nicht anders schreiben und ist den Takten nach richtig», und Takt 28: «hier ist es wieder in Ordnung». Zwischen Takt 20 und 28 finden sich manche falsche Noten; im Übrigen aber herrscht keine Confusion. Trotz eifrigster Nachforschungen waren die hier und in der oben mitgetheilten Vossischen Bemerkung erwähnten Stimmen nirgendwo aufzufinden. Für die Redaction wären diese Stimmen von grösster Wichtigkeit gewesen, da dieselbe bei dem Mangel an authentischen Unterlagen, die nun wohl überhaupt nicht mehr zu erlangen sein werden, eine höchst schwierige und verantwortungsvolle Aufgabe zu lösen hatte. War auch die Abschrift **a** immerhin die am wenigsten unzuverlässige, so mussten bei den häufig in ihr vorkommenden Fehlern doch mancherlei Zweifel und Widersprüche zwischen den verschiedenen Abschriften geschlichtet werden, ohne weiteren Anhaltspunkt, als die auf subjectiver Anschauung beruhende grössere oder geringere musikalische Wahrscheinlichkeit.

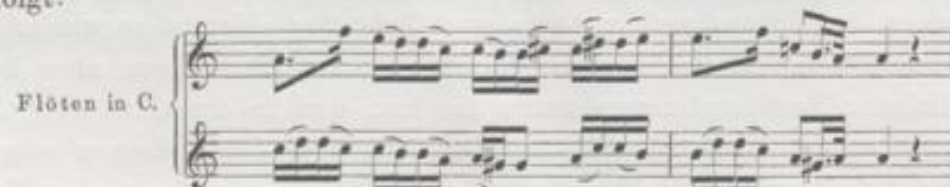
Die aus der Fischhof'schen Sammlung stammende Abschrift **c** trägt am Schluss die bescheidene Bemerkung «nach einer Abschrift». Auch sie ist sehr fehlerhaft und hat nur in einzelnen zweifelhaften Fällen den Ausschlag geben können.

Die in Abschrift **a** nur spärlich angezeigten Bindungen sind gemäss den in dieser Hinsicht reichlicher bedachten beiden anderen Abschriften ergänzt worden. Sehr wesentliche Differenzen ergeben sich sofort bei der ersten Arie. In der Abschrift **a** ist dieselbe nur durch die beiden Flöten, den auf der Orgel zu spielenden (ausdrücklich mit «*Sesquialtera ad Continuo*» bezeichneten) Choral und den Continuo begleitet. In der Abschrift **b** dagegen gehen mit den beiden Flöten unisono während der ganzen Arie die beiden Violinen, und mit dem Continuo gleichfalls unisono, d. h. eine Octave höher, die Viola. Abgesehen davon, dass diese Art, die Viola zu behandeln,

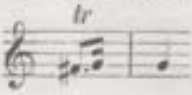
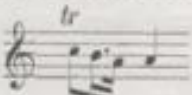
ein ganzes Stück hindurch bei Bach kaum jemals vorkommen dürfte, so ist auch nicht anzunehmen, dass Bach selbst die zur Stimmung der Arie so wundervoll passenden Soloflöten durch die mitgehenden zwei Violinen, welche die Flöten fast überflüssig machen würden, habe überkleistern wollen. Der Orgelchoral der Abschrift **a** ist in der Abschrift **b** dem Sopran zugetheilt mit dem Text *«Herzlich thut mich verlangen»*. In der Abschrift **c** ist die erste Arie als Duett für zwei Soprane bezeichnet. Die Altsolostimme steht im Sopranschlüssel; der zweite Sopran intonirt den Choral mit den Worten *«Wenn ich einmal soll scheiden»*. Sowohl hinsichtlich der Weglassung von Geigen und Bratsche wie bezüglich des Orgelchorals musste die Redaction der Abschrift **a** (Siehe darüber auch Spitta a. a. O.) folgen. Desgleichen folgte sie der Abschrift **a** hinsichtlich der Schreibart der Flöten, welche eben dadurch als Spitzflöten (*Flûtes à bec*) charakterisirt sind, dass sie im französischen Violinschlüssel auf der ersten Linie stehen. Es sind diesmal Flöten in *A*-Stimmung, welche Bach anwendet (man vergleiche Jahrgang XXIII 103, wo das Flauto piccolo gleichfalls als ursprünglich in *A*-Stimmung stehend und im französischen Violinschlüssel notirt angezeigt ist; ferner Jahrgang II 18, wo die Spitzflöten in *B*-Stimmung gedruckt, und Jahrgang XXIII 106, wo dieselben als ursprünglich in *B*-Stimmung stehend angezeigt, wenn auch in *C*-Stimmung gedruckt sind). Bei der vorliegenden Cantate konnte es um so weniger bedenklich erscheinen, die Flöten in der in Abschrift **a** angewandten Schreibart zu belassen, da man sich nur die Vorzeichnung weg und den Violinschlüssel auf die zweite Linie gerückt zu denken braucht, um die Flöten zu lesen, als ob sie in gewohnter Weise in *C* dur geschrieben wären. Also:



liest sich wie folgt:



Sämmtliche Abschriften sind ziemlich genau und meist übereinstimmend beziffert.

Die Abschriften **b** und **c** sind mit einer grossen Anzahl von Trillerzeichen ausgestattet, welche beim Druck — mit Ausnahme weniger in Klammern eingeschlossener — unberücksichtigt geblieben sind. Der Vollständigkeit halber sei hier mitgetheilt, dass Trillerzeichen zugesetzt sind bei fast allen cadenzirenden Wendungen, wie  oder .

Demnach in der ersten Arie:

Seite 3, Takt 4 und 8	}	in beiden Flöten;
Seite 4, Takt 4		
Seite 6, Takt 7		
Seite 8, Takt 3		
Seite 4, Takt 7 und 8	}	in der ersten Flöte;
Seite 5, Takt 3		
Seite 6, Takt 3		
Seite 7, Takt 5 und 7		
Seite 8, Takt 1		
Seite 5, Takt 4 in der zweiten Flöte. — Ferner:		

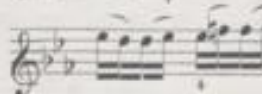
Seite 3, Takt 2, erstes Achtel in beiden Flöten;
 Seite 3, Takt 3, viertes Viertel in der zweiten Flöte;
 Seite 5, Takt 6, viertes Achtel in der zweiten Flöte;
 Seite 7, Takt 6 und 7, viertes Achtel in der zweiten Flöte.

In der zweiten Arie:

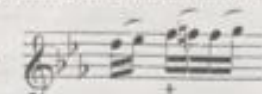
Seite 10, Takt 10, zweites Viertel in der ersten Violine, und drittes Viertel in der zweiten Violine;
 Seite 13, Takt 5, zweites Viertel in der ersten Violine;
 Seite 14, Takt 16, zweites Viertel in der ersten Violine und in der Solostimme;
 Seite 15, Takt 14, zweites Viertel in der Solostimme.

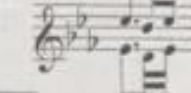
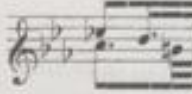
Und schliesslich in dem Chor: *«Wenn es meines Gottes Wille»*:

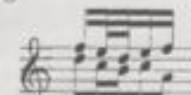
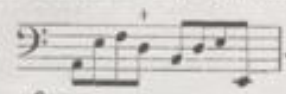
Seite 19, Takt 10 }
 Seite 21, Takt 7 } zweites Achtel in der ersten Flöte und ersten Violine;
 Seite 23, Takt 10 }
 Seite 22, Takt 10, zweites Achtel in beiden Violinen;
 Seite 26, Takt 10, zweites Achtel in der ersten Violine.

Seite 3, Takt 8 heisst die erste Flöte in der Abschrift b: , während die
 Stelle gemäss Abschrift a (auch Abschrift c)  abgedruckt

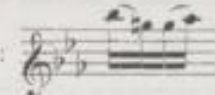
worden ist. Abgesehen von der grösseren inneren Wahrscheinlichkeit der Version a stimmt
 auch die Parallelstelle Seite 6, Takt 6 in sämtlichen Abschriften mit derselben über-

ein. Dagegen haben alle drei Abschriften Seite 8, Takt 6: . Es
 ist nicht undenkbar, dass Bach hier in Rücksicht auf das gehaltene d der Solostimme
 die kleine Änderung vorgenommen hat.

Seite 3, Takt 8, viertes Viertel heisst in Abschrift a in beiden Flöten: ; die Par-
 allelstelle Seite 6, Takt 7 heisst ebendasselbst: . Die Abschrift b
 enthält an beiden Stellen die beim Druck bevorzugte Fassung.

Seite 4, Takt 8, drittes Viertel heisst in Abschrift b in beiden Flöten: ; im Hin-
 blick auf Choral und Continuo wurde diese an sich nicht unwahrscheinliche Lesart
 unberücksichtigt gelassen. Dagegen wurde im gleichen Takt für den Continuo die Ab-
 schrift b bevorzugt. Derselbe heisst in Abschrift a: .

Seite 5, Takt 4, drittes Viertel der ersten Flöte in Abschrift b: , was der zweiten
 Flöte in Takt 5 besser, dagegen der Solostimme in Takt 6 nicht entsprechen würde.

Seite 6, Takt 2, viertes Viertel der zweiten Flöte in den Abschriften b und c: ; in
 Abschrift a ist die Stelle corrigirt:  und unter die drei letzten Noten
 ausdrücklich h h c geschrieben; sowohl Continuo wie Solostimme sprechen für die
 letztere Lesart.

In der schon oben besprochenen Stelle Seite 6, Takt 6, stimmt die Abschrift b mit den beiden anderen Abschriften hinsichtlich der ersten Flöte überein; dafür aber verändert sie den

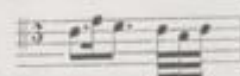
Continuo in die unwahrscheinliche Fassung: 

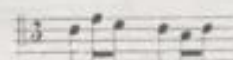
Während in Abschrift a Seite 3, Takt 7 das *«tasto solo»* im Continuo schon mit dem ausgehaltenen G beginnt, befindet sich Seite 6, Takt 5 und 6 über dem ausgehaltenen E die nach-

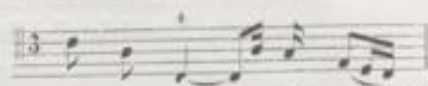
stehende unbeholfene Bezifferung:  Die Bezifferung ist weggelassen und das *«tasto solo»* vorgerückt worden.

Seite 8, Takt 7 heisst in Abschrift b der Continuo genau wie im ersten Takt der Arie. Den Abschriften a und c entspricht die abgedruckte etwas geänderte Lesart.

Seite 9, Takt 10 heisst die Solostimme in Abschrift b:  hat also neben anderem Rhythmus auch e anstatt es, und im Continuo die entsprechende Bezifferung.

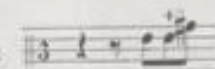
Seite 9, Takt 12, Solostimme in Abschrift a:  und in Abschrift c:

; die gedruckte Version entspricht der Abschrift b.

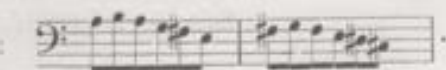
Seite 9, Takt 15, Solostimme in Abschrift b:  In demselben Takt hat die Abschrift a den Zusatz *«stromenti unis.»*. Vermuthlich gehört derselbe zur Bezeichnung *«tasto solo»* im nächsten Takt. Diese mit *«tasto solo»* bezeichnete Stelle ist in Abschrift b theilweise beziffert.

Seite 9, Takt 19, drittes und viertes Viertel im Continuo in Abschrift a: 

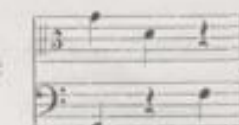
in Abschrift c: ; die gedruckte Version der Abschrift b ist die unstreitig richtige.

Seite 11, Takt 1, Viola in Abschrift a: ; die Abschriften b und c haben die gedruckte, auch mit Seite 12, Takt 8, übereinstimmende Lesart.

Seite 12, Takt 11, Continuo der Abschrift b: ; das tiefe D ist, mit Seite 13, letzter Takt, und Seite 14, Takt 2, zusammengehalten, nicht unwahrscheinlich. Dennoch musste das ausdrücklich mit 6 bezifferte F der Abschriften a und c beibehalten werden.

Seite 13, Takt 15 und 16 heisst der Continuo in Abschrift b: 

Auch Abschrift a hatte ursprünglich diese nicht undenkbare, aber im Hinblick auf die Solostimme ziemlich unwahrscheinliche Version, welche später durchstrichen und in die jetzige, sorgfältig bezifferte abgeändert worden ist.

Seite 14, Takt 14, Viola und Continuo in Abschrift a:  Die Viola hatte ur-

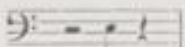
sprünglich *a*, aus welchem *g* corrigirt worden ist. Die rücksichtlich der Consequenz der harmonischen Weiterführung wahrscheinlichere Fassung der Abschrift *b* wurde vorgezogen. Vermuthlich wird in Abschrift *a* der Continuo verschrieben und die anfänglich richtige Viola nachträglich mit dem unrichtigen Continuo in Übereinstimmung gebracht worden sein.

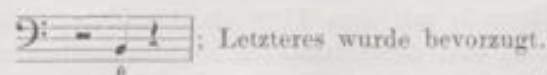
Seite 15, die Schlusstakte sind hinsichtlich des Continuo zweifelhaft. Abschrift *b* heisst:



Das erste Achtel des vorletzten Taktes ist nach *fa* corrigirt und (mit blasserer Tinte) ein $\sharp$ davor gesetzt; die drei folgenden Noten sind fort radirt und die Noten *g a h* mit der zugehörigen Bezifferung an die Stelle gesetzt:



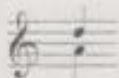
Seite 16, Takt 5, drittes Viertel, Continuo in Abschrift *a*:  in Abschrift *b*:



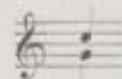
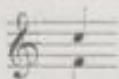
Seite 16, Takt 12, Continuo in Abschrift *b*: 

Seite 17, Takt 3, Continuo in Abschrift *b*: . Das statt der Pause auf dem ersten Viertel stehende *G* ist schon in Rücksicht auf die mit der Viola entstehenden Octaven wenig wahrscheinlich.

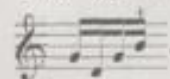
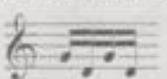
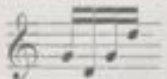
Seite 17, Takt 4 giebt in mehrfacher Hinsicht zu Zweifeln Veranlassung. Das erste Viertel in

beiden Violinen heisst in Abschrift *a*:  wodurch mit der ersten Flöte eine

Quinten- und Octavenfortschreitung entsteht. Es ist nachträglich erst so corrigirt aus

 oder  und *d a* ist darüber geschrieben. Die Redaction ist der

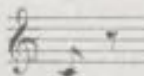
wahrscheinlicheren Version in Abschrift *b* gefolgt. — Räthselhaft ist in demselben Takt das dritte Viertel der zweiten Violine, in allen Abschriften übereinstimmend:

 Sollte es nicht  oder  heissen müssen?

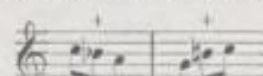
Seite 17, Takt 6, drittes Viertel, Continuo in Abschrift *b*:  Abschrift *a* hatte ur-

sprünglich:  das *c* wurde nach *a* corrigirt und *a* darunter geschrieben.

Letzteres wurde vorgezogen, wenn auch das *cis* manches für sich hat, — namentlich im Hinblick auf Solostimme und zweite Flöte.

Seite 18, Takt 2, drittes Viertel, beide Violinen in Abschrift *a*:  welches aus einem

ursprünglichen *h* verbessert worden ist. Das lose *g* der Abschrift *b* ist wahrscheinlicher.

Seite 19, Takt 8 und 9, zweite Violine in Abschrift *a*:  Zusammengehalten

mit Seite 21, Takt 5 und 6, scheint das offenbar aus einem früheren $\sharp$ corrigirte *b*, so-

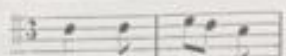
wie das $\sharp$ des nächsten Taktes späterer Zusatz zu sein. In der Parallelstelle Seite 26, Takt 8, ist erst nachträglich mit rother Tinte ein $\sharp$ zugefügt.

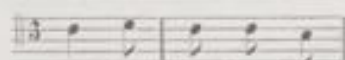
Seite 21, Takt 3, zweite Flöte und Continuo in Abschrift b:



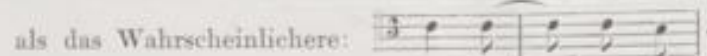
Seite 24, Takt 6, Tenor unsicher, ob b oder h . Die Vorlagen haben kein $\sharp$; man vergleiche indess die Parallelstellen Seite 21 vorletzter Takt, Seite 24 dritter Takt.

Seite 24, Takt 12 fehlt in Abschrift a.

Seite 25, Takt 7 und 8, Tenor in Abschrift a: ; in Abschrift b dagegen:



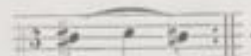
; eine positive Entscheidung ist unmöglich. Gedruckt wurde

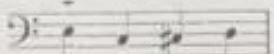


als das Wahrscheinlichere:

Seite 26, letzter Takt gemäss Abschrift b. Abschrift a hat statt dieses Schlusstaktes noch den 16^{ten} Takt des Ritornells mit dem 17^{ten} als Abschluss (Seite 19, Takt 11 und 12). Man darf annehmen, dass diese musikalisch unwahrscheinliche Verlängerung, die im Vorspiel nur die Überleitung zum Eintritte des Chors ist, durch ein missverstandenes *«dal segno»* entstanden ist. Bach selbst hatte in seiner Niederschrift das am Schluss ganz unverändert zu wiederholende Anfangsritornell gewiss nicht ausgeschrieben.

Seite 27, Takt 4, Alt in Abschrift a:



Seite 28, Takt 1, Continuo in Abschrift a: , mit der durch die offenbar

falsche Note veranlassten falschen Bezifferung.

Cantate CLXII. (Seite 31.)

„Ach, ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe.“

Vorlagen: a) Die Originalstimmen aus der Königlichen Bibliothek in Berlin. — b) Eine Partiturabschrift aus dem Besitze des Herrn Kammerängers Hauser in Karlsruhe mit der Schlussbemerkung: *«nach den in der L. v. Vossischen Sammlung befindlichen Originalstimmen in Partitur gebracht von Franz Hauser, Berlin 9. April 1836.»* — c) Eine der Königlichen Bibliothek in Berlin gehörige Copie dieser Partiturabschrift aus der ehemals Fischhof'schen Sammlung.

Der Text dieser Cantate stammt aus dem *«Evangelischen Andachtsopfer»* von Salomon Franck.

Die Originalstimmen tragen auf der ersten freigebliebenen Seite der mit *«Violono»* bezeichneten Continuo Stimme, die zugleich als Umschlag dient, die eigenhändige Titelaufschrift von Bach:

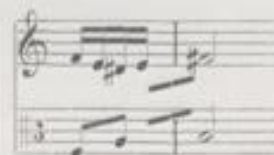
„Doica 20 post Trinit.“

Ach! ich sehe itzt da ich zur Hochzeit | gehe

a 5 Str: 4 Voci | di | Joh: Seb: Bach.“

Die Stimmen sind fast durchgängig von Bach selbst geschrieben. Ausnahmsweise findet sich kein abwärts transponirter Continuo, dagegen ein einfaches Exemplar der Quartettstimmen, welches einen Ton aufwärts transponirt und dadurch in die Stimmung der Orgel gebracht ist. Diese Transposition ist nicht von Bach geschrieben und enthält einzelne grobe Versehen. Ausser der oben genannten, mit «Violano» bezeichneten Continuostimme ist eine zweite nicht transponirte, mit «Violoncello e l'Organo» überschriebene und sehr genau bezifferte Continuostimme vorhanden. Die hinauf transponirte Viola-stimme steht auf der Rückseite der nicht transponirten Viola; die Originalstimme der zweiten Violine scheint abhanden gekommen, nur die transponirte Stimme findet sich vor; die hinauf transponirte Continuostimme hat die Aufschrift «Violoncello»; die Partie des *Corno da tirarsi* steht auf der Rückseite der Originalstimme der ersten Violine. Alle Stimmen, insbesondere die von Bach selbst geschriebenen, auch die Continuostimmen, sind reichlich mit Bindungen und dynamischen Zeichen versehen, so dass kaum etwas zu ergänzen blieb.

Seite 32, Takt 6 auf 7, zweite Violine und Viola nach den Originalstimmen:



Das *a* der Viola ist wohl ein Schreibfehler und wurde in *c* verwandelt.

Cantate CLXIII. (Seite 49.)

„Nur Jedem das Seine.“

Vorlagen: a) Die Originalpartitur aus der Königlichen Bibliothek in Berlin; b) eine — ganz bedeutungslose — Partiturabschrift aus der Fischhof'schen Sammlung mit der Schlussbemerkung: «kopirt nach dem Autograf».

Auf dem Umschlage der Originalpartitur der wohl von Ph. Em. Bach geschriebene Titel:

„Nur Jedem das Seine | Cantate | von | J. S. B.“

Im Innern die eigenhändige Aufschrift:

„J. J. | Concerto à 2 Violini 1 Viola 2 Violoncello, S. A. T. B. è Continuo.“

Über die Beschaffenheit der Originalpartitur, über die Entstehungszeit des Werkes, über den dem «Evangelischen Andachtsopfer» von Salomon Franck entnommenen Text sei auf Spitta I. 548 und 808 verwiesen. In das Duett «Nimm mich mir und gib mich dir» Seite 61 ist der von sämtlichen Violinen und Violen unisono auszuführende Choral «Meinen Jesum lass ich nicht» verflochten.

Von dem Schlusschoral (der elften Strophe des Heermann'schen Liedes «Wo soll ich fliehen hin» — Spitta I. 549), für welchen Bach nur den Continuo mit der Bemerkung «Choral in simplice stylo» aufgeschrieben hat, wird nachstehend die, nach Spitta von Pachelbel verfasste Melodie mit dem unterlegten Texte mitgeteilt. Die Melodie war 1715, im Entstehungsjahre der Cantate, in Thüringen gebräuchlich und findet sich auch jetzt noch in den von dort stammenden Choralbüchern verzeichnet; so bei Weimar (Erfurt 1803), Umbreit (Gotha 1811), Fischer (Erfurt 1846), während sie in Leipziger Choralbüchern nicht vorkommt. Der Text ist hier nach Schemelli's Gesangbuch (Leipzig 1736) abgedruckt (auch im Leipziger Gesangbuch 1740 befindlich).

c*



Die verhältnissmässig sehr deutlich geschriebene Originalpartitur gab zu nur wenigen und unbedeutenden Zweifeln Veranlassung.

Seite 56, Takt 9, erstes Violoncello, letztes Achtel *e* oder *cis*? Da das $\sharp$ nicht wiederholt ist, so wird *e* hier, wie im ersten Achtel des nächsten Taktes, das richtige sein.

Seite 59, Takt 5, dürfte das siebente Achtel im Alt *dis* heissen sollen. In der Originalpartitur steht zwar über *d* ein $\sharp$; der unten angebrachte Haken weist es ausdrücklich vor die Note. Aber um dieselbe als *d* festzustellen, bedurfte es gar keines $\sharp$, da ein *dis* vorher nicht vorgekommen war. Dieses $\sharp$ ist also vielleicht ein undeutliches $\sharp$, denn *dis* ist in Rücksicht auf die folgenden Takte entschieden natürlicher als *d*. Oder das $\sharp$ könnte für das achte Achtel *e* gedacht sein, um es als solches gegenüber dem mehrfach vorausgegangenen *cis* festzustellen.

Cantate CLXIV. (Seite 67.)

„Ihr, die ihr euch von Christo nennet.“

Vorlagen: a) Originalpartitur; b) Originalstimmen; beide aus der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Der Text ist abermals aus dem »Evangelischen Andachtsopfer« von Salomon Franck.

Die Originalpartitur im blaugrauen Umschlag trägt den von Ph. Em. Bach geschriebenen Titel:

„Domin. 13 post Trinit.“

Ihr, die ihr euch von Xsto nennet.

a | 4 Voci | 2 Trav. | 2 Hautb. | 2 Viol. | Viola | c | Contin. | di | J. S. Bach.“

Im Innern die eigenhändige Überschrift:

„J. J. | Doica 13 post Trinit.“

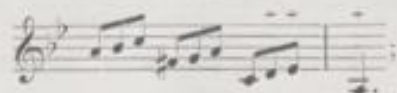
Die Partitur ist ziemlich schwer leserlich, sehr flüchtig geschrieben und voll Correcturen; das Papier von der Tinte an manchen Stellen zerfressen und das Manuscript vom Buchbinder leider so fest gebunden, dass die zweite Hälfte der auf den Systemen der linken Seite stehenden Schlusstakte meist unleserlich geworden ist.

Die Originalstimmen, gleichfalls in blaugrauem Umschlag, tragen den gleichen von derselben Hand geschriebenen Titel wie die Originalpartitur. Die zum Theil autographen Stimmen sind einfach vorhanden, mit Ausnahme der ersten und zweiten Violine und des Continuo, von welchen von anderer Hand geschriebene Dubletten in einem besonderen Umschlage beiliegen. Der eine Continuo steht, wie üblich, einen Ton tiefer, der andere — bei den Dubletten befindliche — steht in der Tonart. Bezifferung ist nur für die beiden Recitative, im transponirten Continuo, eingezeichnet. Wie gewöhnlich geben die Stimmen über manches in der Partitur nicht Vorhandene oder nur Angedeutete genaueren Aufschluss. Die Violastimme ist, namentlich in der ersten Arie, sorgfältiger mit dynamischen Zeichen versehen, als alle übrigen Stimmen; — wie es scheint, nachträglich, aber durchaus sachgemäss, so dass die entsprechenden Zeichen auch den übrigen Stimmen in Klammern beigelegt werden durften. Die Bindungen in der ersten Arie, sowohl in der Partitur wie in den Stimmen, sind insofern

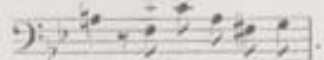
nicht deutlich erkennbar, als sie hie und da über zwei, dann wieder über drei Achtel sich erstrecken. Das Letztere als das Häufigere und Wahrscheinlichere ist adoptirt worden. Wie in dieser, so sind auch in der zweiten Arie (Seite 76) die Bindungen in den Vorlagen ganz regellos, wie zufällig, gemacht und wieder nicht gemacht. Auf Grundlage der vorhandenen Bindungen sind die übrigen ergänzt worden.

Seite 71, Takt 10. Das offenbar nothwendige *p* vor *des* im Continuo fehlt in beiden Continuo-stimmen und scheint in der Partitur, wo es undeutlich ist, nachträglich beigelegt.

Seite 73, Takt 10 hatte Bach die erste Violine ursprünglich folgendermassen geschrieben:



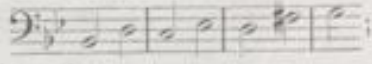
die jetzige Version wurde von ihm sehr derb — aus leicht ersichtlichem Grunde — darüber corrigirt.

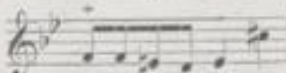
Seite 75, Takt 10 heisst die Solostimme in der ausgeschriebenen Stimme: .

Aus der Partitur ist nicht klar zu erkennen, ob nachträglich das *f* in *a* oder das *a* in *f* verwandelt worden ist; *a* wurde als das musikalisch Wahrscheinlichere adoptirt.

Seite 75, Takt 15, viertes Viertel, Continuo, hiess in der Partitur ursprünglich *a*, womit die in der Tonart stehende Continuo-stimme übereinstimmt. Nachträglich wurde *a* in *b* corrigirt; demgemäss hat der transponirte Continuo *as* und die dazu passende Bezifferung.

Seite 81, letzter Takt fehlt in den Violinen in Partitur und sämtlichen Stimmen das *z* vor *e*, welches unzweifelhaft (man vergleiche Seite 84, Takt 11) beabsichtigt ist.

Seite 83, Takte 7 bis 10 ein Beispiel, wie Bach während des Schreibens sofort besserte. Er hatte den Continuo zunächst folgendermassen niedergeschrieben: ; man vergleiche damit die darüber geschriebene jetzige Figuration.

Seite 86, Takt 9 heisst in allen Violin- und Violastimmen: . Die Partitur ist undeutlich, aber *g* statt des ersten *f* wohl unzweifelhaft.

Die Triller Seite 67, Takt 12 (Solostimme), und Seite 85, Takt 10 (Basssolostimme) stehen nur in den Stimmen, nicht in der Partitur.

Cantate CLXV. (Seite 91.)

„O heil'ges Geist- und Wasserbad.“

Vorlage: Eine von Herrn Brissler in Berlin gefertigte höchst sorgfältige Abschrift nach der in der Berliner Amalienbibliothek befindlichen Partitur.

Letztere galt lange Zeit als Originalhandschrift und wird auch jetzt noch von Manchen dafür gehalten. Spitta, der früher ebenfalls dieser Ansicht war, hat später (II. 789) die Überzeugung ausgesprochen, dass die Partitur kein Autograph, sondern eine durch Bach's Frau Anna Magdalena gefertigte Abschrift sei. Da die Handschrift derselben mit derjenigen des Meisters eine ausserordentliche Ähnlichkeit hat (Spitta I. 755), so lag die Verwechslung nahe. Dafür, dass die Partitur eine Abschrift ist, spricht auch das Fehlen der Chiffer *J. J.*, die auf den meisten Originalhandschriften sich findet.

Der Text entstammt, wie bei den vorhergehenden Cantaten, dem »Evangelischen Andachtsopfer« von Salomon Franck.

Die Partitur ist auf vier Blätter zusammengedrängt, sauber geschrieben und aufs Genaueste beziffert. Sie trägt auf der ersten Seite die Aufschrift:

„Concerto a 2 Violin: 1 Viola, Fagotto, Violoncello S. A. T. e Basso e Continuo |
di Joh: Seb: Bach.“

Weiteres siehe Spitta II. 229.

Einige unklare und unrichtige Bezifferungen mussten richtig gestellt, in der ersten Arie einige Bindungen regulirt werden. Ein offener Schreiblehler Seite 94, Takt 10, Continuo:  wurde verbessert. Im Übrigen ist zu Bemerkungen kein Anlass gegeben.

Cantate CLXVI. (Seite 107.)

„Wo gehest du hin.“

Vorlagen: a) Die Originalstimmen; b) eine Partiturabschrift aus der Fischhof'schen Sammlung; beide in der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Über den Text und seine Behandlung vergleiche man Spitta II. 250.

Der Umschlag der Originalstimmen trägt den von Bach's Frau Anna Magdalena geschriebenen Titel:

„Domin: Cantate

Wo gehestu hin?

d | 4 Voc: | Hautbois | 2 Violini | Viola | et | Continuo | di Sign | J. S. Bach.“

Die Stimmen scheinen mit Ausnahme der transponirten Continuo Stimme und einzelner Theile der Singstimmen von Bach's Frau geschrieben, auch von Bach revidirt und mit einigen Überschriften und dynamischen Zeichen versehen zu sein.

Die transponirte, offenbar von einem Copisten geschriebene Continuo Stimme ist ganz ohne Bezifferung; die in der Tonart stehende Stimme hat eine Bezifferung nur auf der ersten Seite.

In der recht correcten Partiturabschrift finden sich in der ersten Arie sachgemässe, vielleicht einer anderen Vorlage entstammende Bindungen, welche, da sie in den Originalstimmen fehlen, weggelassen werden mussten. Sie sind leicht zu ergänzen, wie aus den nachstehend mitgetheilten ersten Takten des Vorspiels ersichtlich:

Violino I. 

Continuo. 



Cantate CLXVII. (Seite 125.)

„Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe.“

Vorlagen: a) Die Originalstimmen; b) eine Partiturabschrift von Kirnberger; beide aus der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Der Umschlag der Originalstimmen trägt den von Bach's Frau geschriebenen Titel:

„In Fest: Johannis Bapt.“

Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe

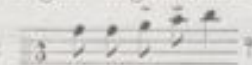
a | Clarino | Obboë da Caccia | 2 Violini | Viola | 4 Voci | con Continuo | di | Sign: J. S. Bach.“

Singstimmen und Stimmen der Bläser scheinen von Bach's Frau, Streichorchesterstimmen von anderer Hand geschrieben, alle aber von Bach revidiert zu sein. Der transponierte Continuo ist sorgfältig beziffert, der in der Tonart stehende dagegen unbeziffert.

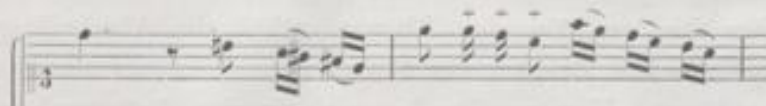
Die Partiturabschrift ist anscheinend nach der Originalpartitur angefertigt, da sie weniger dynamische Zeichen enthält, als die Stimmen. Natürlich ist in zweifelhaften Fällen in der Regel den Originalstimmen der Vorzug gegeben.

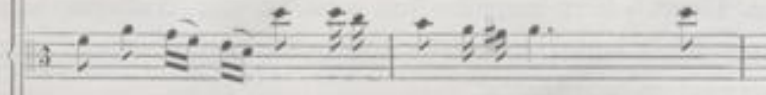
Die erste Arie enthält sowohl hinsichtlich der Pausen wie der Bindungen viele Ungenauigkeiten. Die Parallelstellen unter einander, die Stimmen unter einander, die Stimmen mit der Partiturabschrift stehen nicht in Übereinstimmung; doch sind wesentliche Zweifel nicht dadurch entstanden.

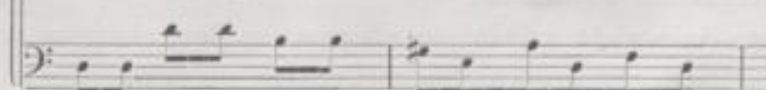
Seite 132, Takt 8 erscheint die genau nach den Vorlagen abgedruckte Solostimme nicht ganz

zweifellos. Sollte es nicht heissen müssen: 

Seite 135, Takt 9 und 10 würde nachstehende Version des Soprans der Führung des Altes mehr entsprechen und erscheint auch an sich wahrscheinlicher:

Soprano. 

Alto. 

Continuo. 

Die Ziffer 4 auf dem dritten Achtel des 10^{ten} Taktes könnte nachträglich und in Folge der verschriebenen Sopranstimme beigelegt sein. Indess beide Vorlagen haben die gedruckte Fassung; — eine Abänderung dürfte daher nicht gewagt werden.

Seite 141, Takt 2, und Seite 142, Takt 6 finden sich Octaven zwischen Tenor und Singbass, die so in den Vorlagen stehen. Sollte nicht der Singbass mit dem Continuo gehen müssen? Der letztere ist nach den Originalstimmen gedruckt worden; in der Partiturabschrift heisst das sechste Achtel nicht *dis*, sondern *d*.

Seite 144, Takt 8, drittes Viertel ist das *c* im Tenor, welches in beiden Vorlagen steht, zusammengehalten mit dem Continuo auffällig. Statt des *c* wäre *a* wahrscheinlicher.

Seite 145, Takt 1, erstes Achtel, zweite Violine, heisst in den Vorlagen *e*. Die sehr auffälligen Octaven mit dem Continuo haben die Veränderung des *e* in *c* erfordert.

Seite 145, Takt 5 heisst der nach der Originalstimme gedruckte Tenor in der Partiturabschrift:



Cantate CLXVIII. (Seite 149.)

„*Thue Rechnung! Donnerwort.*“

Vorlagen: a) Die Originalpartitur; b) die Originalstimmen; c) eine Partiturabschrift. Sämtlich im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Der Text ist, wie bei den ersten fünf Cantaten dieses Jahrganges, dem »Evangelischen Andachtsopfer« von Salomon Franck entnommen.

Die Originalpartitur in graublauem Umschlag trägt den von Ph. Em. Bach geschriebenen Titel:

„*Domin. 9 post Trinit.**Thue Rechnung! Donnerwort*

a | 4 Voci | 2 Hautb. d'Amour | 2 Violini | Viola | c | Continuo | di | J. S. Bach.“

Die innere autographe Überschrift der ersten Seite heisst:

„*J. J. | Doica 9, post Trinitatis.*“

Die Originalstimmen in gelbgrauem Umschlag tragen den wohl von Bach's Frau geschriebenen, bis auf ganz kleine Abweichungen gleichen Titel.

Die sehr flüchtig geschriebene, dennoch aber ziemlich leserliche Originalpartitur enthält zahlreiche derbe Correcturen; die Tinte hat an einzelnen corrigirten Stellen das Papier völlig zerfressen.

Die Originalstimmen sind nicht von Bach selbst, jedoch sehr sorgfältig geschrieben und erläutern manche Stelle der Originalpartitur.

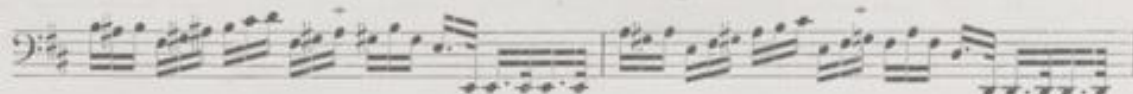
Die schön geschriebene Partiturabschrift (sub c) scheint mit grosser Sorgfalt aus den Stimmen zusammengetragen. Die Bezifferung in derselben, — die in der Originalpartitur nicht vorhanden ist — stimmt fast durchgängig, selbst hinsichtlich gewisser Flüchtigkeitsfehler, mit der Bezifferung des Continuo in den Stimmen überein. Ebenso enthält die Abschrift genau und bis auf wenige Ausnahmen die dynamischen Zeichen der Stimmen.

Für das Duett »*Herz zerreiss*« hat sich in der Autographensammlung des Herrn Künzel in Leipzig die von Bach selbst revidirte Altstimme vorgefunden, die von Herrn A. Dörffel mit der Stichvorlage verglichen worden ist.

Die erste Arie giebt zu einigen allgemeinen Bemerkungen Anlass. Zunächst die durchgängige Bindung der Triolen: In der Originalpartitur ist die erste Triole (Takt 4) gebunden und damit die Vortragsweise der nachfolgenden angedeutet. In den Originalstimmen sind ursprünglich alle Triolen — mit geringen Ausnahmen — zu drei gebunden gewesen, und ebenso findet es sich auch in der Partiturabschrift sub c. Allerdings ist später in den Stimmen ein grosser Theil der Bindungen wieder ausradirt und der ersten Violine die Bemerkung »*sciolto per tutto*« beigelegt worden. Doch hat hier, wie in anderen nachher zu berührenden Punkten, offenbar eine fremde Hand eingegriffen; die durchgängigen Bindungen dürften das Richtige sein.

Der in der Rubrik »Allgemeines« besprochene alte Gebrauch, das zufällige ♯ nur für die Note gelten zu lassen, vor welcher es steht, und — auch im gleichen Takt — immer wieder beizufügen, wo es gelten, und wegzulassen, wo es nicht mehr gelten soll — letzteres auch ohne ausdrücklichen Widerruf durch ein ♯ —, giebt gerade hier zu einzelnen Zweifeln Veranlassung, zumal Bach in der Handhabung dieses Gebrauchs, wie schon früher gesagt, nicht immer consequent war. Ähnliche und nicht immer so leicht festzustellende Fälle, wie der nachstehend mitgetheilte, finden sich ziemlich häufig:

Seite 151, Takt 4 und 5 heisst der Continuo in allen Vorlagen:



Das zwölfte Sechzehntel des ersten dieser beiden Takte hat kein $\sharp$, das zwölfte Sechzehntel des zweiten Taktes hat ein $\sharp$. Und doch ist im ersten Takt sicherlich mit gleicher Zuversicht *a* (nicht *ais*) zu lesen, wie im zweiten Takt *g*.

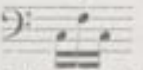
Seite 152, Takt 1 war die Singstimme in der Originalpartitur ursprünglich geschrieben wie nachstehend:



Ein grosser Theil dieser Kreuze ist von Bach, wie es scheint, sofort, vor Niederschrift des Continuo, sehr derb durch- und überstrichen, so dass übrig blieb, was jetzt gedruckt vorliegt. Sodann ist der Continuo, so wie er abgedruckt ist, eingezeichnet worden. Nachträglich hat eine offenbar fremde Hand dem Continuo der Originalpartitur sowie der ausgeschriebenen Solostimme und dem ausgeschriebenen, in der Tonart stehenden Continuo der Stimmen eine Anzahl Kreuze wieder beigefügt, so dass die Stelle folgendes Aussehen bekommen hat:



In der Partiturabschrift, sowie im transponirten Continuo der Stimmen ist die Stelle durchaus correct.

Seite 152, Takt 2 ist im Continuo das letzte Achtel  auffällig, da es sich in dieser

Gestalt in keiner der zahlreichen Parallelstellen findet. Aber das *fs* steht deutlich in der Originalpartitur, und in beiden Continuostimmen ist aus einem ursprünglichen *e* ein *fs* gemacht und *fs* ausdrücklich über die Note geschrieben. Im nächsten Takte ist die vorletzte Note des Continuo zweifelhaft. Die Originalpartitur hat *dis* (mit $\sharp$ davor), die Partiturabschrift und die Originalstimmen dagegen haben das hier wohl richtigere *d* mit einem ausdrücklichen $\sharp$.

Seite 155, Takt 2, Continuo, zwölftes Sechzehntel in der Originalpartitur und in der transponirten Continuostimme *d*, und erst das achtzehnte Sechzehntel *dis*. Entsprechend dem vorausgehenden Takt wird schon das zwölfte Sechzehntel *dis* heissen müssen und steht auch so in der oberen Continuostimme und in der Partiturabschrift.

Seite 156. Der letzte Takt fehlte ursprünglich in der Originalpartitur. Bach hatte die Textworte „und treulich damit Haus zu halten“ übersehen und schaltete erst nachträglich diesen Takt ein.

Seite 163, Takt 11, Sopran: das wohl selbstverständliche $\sharp$ vor dem zweiten Sechzehntel fehlt in allen Vorlagen.

Seite 163, Takt 12, Sopran, vorletztes Sechzehntel heisst in der Originalstimme und in der Partiturabschrift *cis*; in der Originalpartitur dagegen steht ein $\sharp$ vor der Note.

Cantate CLXIX. (Seite 169.)

„Gott soll allein mein Herze haben.“

Vorlagen: a) Die Originalpartitur; b) die Originalstimmen; c) eine Partiturabschrift; alle drei aus der Königlichen Bibliothek in Berlin. — Ferner d) eine Partiturabschrift aus der Bibliothek der Berliner Singakademie.

XXXIII.

d

Für die Instrumentaleinleitung (Sinfonia) lagen noch 1) eine Abschrift aus der Königlichen Bibliothek in Berlin*), 2) eine Abschrift aus dem Königlichen Institut für Kirchenmusik in Berlin vor.

Der Originalpartitur (a) ist ein blaugrauer Umschlag vorgebunden mit dem von Bach selbst herrührenden Titel:

„Dominica 18 post Trinit.

Gott soll allein mein Hertze haben

à | Alto Solo | è | 3 Voci Ripieni | Organo obligato | 2 Hautbois | Taille | 2 Violini |
Viola | e | Continuo | di | Joh. Sebast. Bach.“

Die Orthographie «Hertze» wendet Bach auch in der Partitur selbst an. Im Innern der Partitur die eigenhändige Überschrift:

„J. J. | Doica 18 post Trinit. Concerto à 3 Hautb. 2 Violini Viola.“

Der um die Originalstimmen (b) gelegte Umschlag***) mit der fast gleichlautenden Titelaufschrift von Ph. Em. Bach's Hand hat die auch in den Stimmen festgehaltene Orthographie «Herze». Die Originalstimmen scheinen in einzelnen Parteen von Bach selbst, zum grössten Theil aber von Copisten geschrieben zu sein; — mit mancherlei Fehlern, von welchen einige corrigirt, viele aber auch stehen geblieben sind. Die vermuthlich einen Ton abwärts transponirte und für die obligate Orgel bestimmte Continuo- und Orgelstimme scheint abhanden gekommen zu sein. Ausserdem ist der Continuo, sowie die erste und zweite Violine, zweimal vorhanden; — der Continuo beide-mal in der Tonart stehend. Die Instrumentaleinleitung heisst «Sinfonia». Die eine der beiden Continuo-stimmen ist höchst sorgfältig, fast peinlich beziffert, — beinahe jeder Ton trägt zwei bis drei Ziffern. In der Originalpartitur sind nur wenige Noten beziffert.

In dem, die Originalstimmen enthaltenden Umschlag liegt in besonderem Umschlag noch ein zweites Exemplar sämtlicher Stimmen — mit Ausnahme der Sopran-, Tenor- und Bassstimme, aber mit der Stimme für die obligate Orgel. Diese anscheinend neueren (wohl aus Zelter's Zeit her-rührenden) ziemlich fehlerhaften Stimmen sind aus der Originalpartitur geschrieben, wie ein Fehler in der Orgelstimme, bei welchem der Abschreiber in die Violazeile gerathen ist, beweist. Der Continuo dieses Exemplars (in der Tonart stehend) ist offenbar mit dem bezifferten Continuo der Original-stimmen verglichen worden; die Bezifferung enthält die gleichen Fehler. Die Stimme für die obligate Orgel steht in der Tonart. In der Originalpartitur dagegen ist die obligate Orgel mit dem Continuo überall einen Ton tiefer geschrieben, während der Continuo in den Stücken, bei welchen die obli-gate Orgel nichts zu thun hat, in der Tonart notirt ist.

Die sub c erwähnte, «aus Stimmen in Partitur gesetzte» Partiturabschrift ist offenbar aus den Originalstimmen zusammengeschrieben; auch in ihr fehlt die obligate Orgelstimme.

*) Nach dieser Abschrift, welche den Titel trägt: «Sinfonie vor ein Kirchenstück auf den 18ten post Trinitatis», hat A. G. Ritter im Jahre 1854 bei Heinrichshofen in Magdeburg die Instrumentaleinleitung der vorliegenden Cantate herausgegeben und diese Ausgabe «der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Niederland zur Feier ihres 25jährigen Bestehens» zugeeignet. Die Ausgabe ist ziemlich correct; die ursprünglichen Oboe d'amore sind für die gewöhnliche Hoboe, die Taille für den Fagott eingerichtet worden.

**) Früher scheinen die Umschläge verwechselt gewesen zu sein. Der der Originalpartitur vorgebundene Umschlag trägt die Nr. 85 und die Bemerkung: «ist ein Duplum von Nr. 97, welche die Originalpartitur von Bach's Hand enthält. Z.» (Zelter?); der jetzt um die Stimmen gelegte Umschlag hingegen trägt die Nr. 97 mit dem NB. «ist in Nr. 85 schon einmal in Abschrift enthalten». Diese Vermuthung wird bestätigt durch die Partiturabschrift c, welche ausser der dem Anscheine nach Hauser'schen Bemerkung: «aus Stimmen in Partitur gesetzte» die Nr. 85 trägt, die Nummer desjenigen Umschlages also, der damals um die Stimmen gelegt war, jetzt aber der Partitur vorgebunden ist.

Die Partiturabschrift *d* ist von ungelenker Hand geschrieben und verdiente, zahlreicher Fehler wegen, kaum eine Berücksichtigung, während die beiden noch erwähnten Abschriften der «Sinfonia», von welchen besonders die erste sehr schön und meist correct ist, für die Redaction sicherlich von Werth gewesen sein würden, wenn nicht gerade diese Nummer in der Originalpartitur besonders sauber — offenbar «ab»geschrieben wäre.

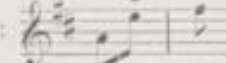
Dieser letztere Umstand lässt vermuthen, dass Spitta (II. 279) mit seiner Meinung über das Verhältniss der vorliegenden Cantate zu dem Clavierconcert in *Edur* (XVII²) im Rechte sei. Dennoch ist die Entscheidung über die Priorität des einen oder anderen Werkes sehr schwierig. Seine jetzt vorliegende Gestalt hat das Clavierconcert sicherlich erst nach Entstehung der Cantate erhalten.

Seite 170, Takt 3, letztes Achtel der Orgelstimme, in Originalpartitur und Stimme: 

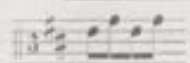
Der in den Abschriften stehende Rhythmus  ist in Rücksicht auf den nächsten Takt unbedingt richtig. In den gleich folgenden Takten 5 und 8 steht dagegen der umgekehrte Rhythmus in allen Vorlagen.

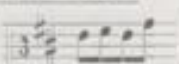
Seite 172, Takt 2. Die — selbst wenn man Oboe d'amore annimmt — auffallend tiefe zweite Oboe steht so in der Originalpartitur und Stimme.

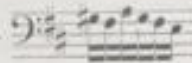
Seite 174, Takt 2, siebentes und achttes Achtel, Octaven zwischen erster Oboe und erster Violine einerseits und Taille und Viola andererseits, die deutlich in allen Vorlagen stehen.

Vielleicht sind Oboe und Violine verschrieben statt: 

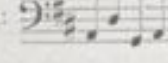
Seite 176, Takt 7, Viola hiess ursprünglich: . Wohl mit Rücksicht auf die Orgel-

stimme corrigirte Bach daraus: ; das zweite Achtel blieb undeutlich; in

Folge dessen haben die Stimmen: 

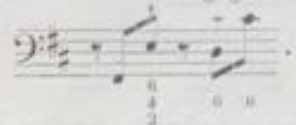
Seite 179, Takt 31 hatte Bach in Fortsetzung der Sequenz im Continuo ursprünglich  geschrieben und verbesserte daraus erst die jetzige Lesart.

Seite 180, das *tr*-Zeichen im vorletzten Takt ist aus den Stimmen.

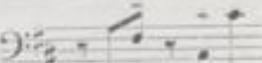
Seite 183, Takt 8, erstes und zweites Viertel des Continuo, in der Originalpartitur:  die jetzige verbesserte Fassung ist aus den Stimmen.

Seite 186, Takt 6; Seite 188, Takt 3; Seite 189, Takt 6 steht der Continuo, so wie er abgedruckt ist, in der Partitur. Die Stimmen sind unsicher. Statt der Septimensprünge finden sich zum Theil Octavensprünge und die diesen entsprechende Bezifferung. Die ausgeschriebene Orgelstimme stimmt mit der Partitur überein.

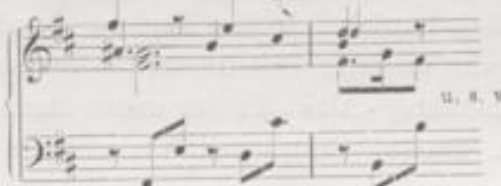
Seite 188, Takt 9. Der Continuo ist genau nach der autographen Partitur und einer Continuo-stimme abgedruckt, welche auch die beigegebene Bezifferung enthält:



In den anderen Continuo-stimmen,

sowie in der Partiturabschrift heisst es:  Gerade hier aber ist die

autographie Partitur vollkommen deutlich. Gegenüber anderen viel grösseren harmonischen Kühnheiten dieser Art dürfte der durch die Bezifferung angezeigte durchgehende Tonica- zu dem im Quartett und in der obligaten Orgel liegenden Dominantaccord nicht auffallen.



*d*²

Dass bei Bach auch scheinbare Kleinigkeiten von Bedeutung sein können, dafür liefert die Arie *«Stirb in mir»* einen neuen Beweis. Wie soll die Bezifferung gestellt werden? Unter die erste Note der Continuo-Figur oder unter die Pause (das erste Achtel jedes Viertels)? In den beiden bezifferten Continuo-Stimmen, sowie in der ausgeschriebenen Orgelstimme steht die Ziffer häufiger unter der Pause, hie und da unter der Note, manchmal auch zwischen Pause und Note, so dass volle Sicherheit daraus nicht zu schöpfen ist. Indess die Ausführung des Continuo — neben der obligaten Orgel — ist sicherlich in ruhigen auf die guten Takttheile fallenden Accorden gedacht, und so wurde die Bezifferung überall unter die Pause, welche als mit der nachschlagenden Bassnote ausgefüllt zu denken ist, gesetzt. Dafür spricht insbesondere Seite 190, Takt 6, der in nachstehender Weise:



durchaus natürlich, nach der in der Continuostimme gerade hier jedoch falsch gestellten Bezifferung:



zusammengehalten mit den Violinen, der Solo- und der obligaten Orgelstimme fast unmöglich ist.

Cantate CLXX. (Seite 195.)

„Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust.“

Vorlagen: a) Die Originalpartitur; b) die Originalstimmen; beide aus der Königlichen Bibliothek in Berlin. c) Eine im Besitze des Herrn Professor Rudorff in Berlin befindliche Partiturabschrift von Friedemann Bach, welche indess nur die erste Nummer, und zwar nach Cdur transponirt, enthält, an welche sich Recitativ und Chor aus einer anderen Cantate (siehe Spitta II. 284) anschliessen. Von dieser Zusammenstellung lag noch eine weitere Abschrift aus der Fischhof'schen Sammlung (Königliche Bibliothek in Berlin) vor. d) Eine Partiturabschrift der ganzen Cantate aus der Bibliothek der Berliner Singakademie.

Auf dem Umschlage der Originalpartitur der von Ph. Em. Bach geschriebene Titel:

„Domin. 6 post Trinit.

Vergnügte Ruh! beliebte Seelen-Lust

a | Hautb. d'Amour | 2 Viol. | Viola | Organo oblig. | Alto solo | e | Contin. | di | J. S. Bach."
Im Innern die eigenhändige Überschrift:

„J. J. | Cantate Doica 6 post Trinitatis.“

Das Manuscript ist sehr schwer zu lesen, vielfach corrigirt, und höchst compendiös, mit ausserordentlicher Sparsamkeit hinsichtlich des Papiers, geschrieben. Die Solostimme sollte ursprünglich im Sopranschlüssel notirt werden; erst im dritten System steht hinter dem Sopranschlüssel ein Alt-schlüssel mit der Bemerkung «Alt». In der ersten Arie sind auf jeder Seite, um das letzte System noch zu ermöglichen, zweite Violine und Viola dieses Systems auf eine Zeile, beide im Violin-

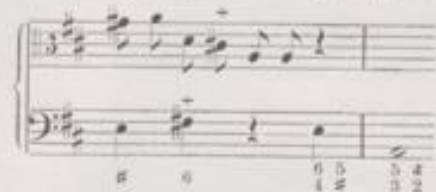
schlüssel notirt worden; um Collisionen mit der darunter notirten, manchmal hochliegenden Altstimme zu vermeiden, ist auch diese von Zeit zu Zeit im Violinschlüssel notirt.

Die obligate Orgelstimme der Arie *«Wie jammern mich»* steht in der Partitur einen Ton tiefer (in Emoll) notirt — genau so wie die ganze obligate Orgelstimme in der vorausgehenden Cantate *«Gott soll allein mein Herze haben»*; — vermuthlich, weil sie, als für zwei Manuale bestimmt, auf der im Chorton (einen Ton höher) stehenden grossen Orgel gespielt wurde. Sie ist für den Druck in die Tonhöhe der Arie (Fismoll) versetzt worden. — Die Orgelstimme der Arie *«Mir ekelt mehr zu leben»* dagegen, welche wohl auf dem in der Tonhöhe des Orchesters stehenden Positiv gespielt wurde, steht in der Partitur in der Tonhöhe der Arie selbst. Abermals um Papier zu sparen und vier Systeme auf die Seite zu bringen, hat Bach in dieser Arie der Orgel nur eine Zeile eingeräumt, auf welcher die Noten der rechten Hand stehen. Unter dieser Zeile befinden sich schwer leserliche Tabulaturzeichen, offenbar die Partie der linken Hand enthaltend, bei deren Entzifferung Herr W. Tappert in Berlin mit seinem guten Rathe freundlichst behülflich war.

Der Umschlag der Originalstimmen trägt den gleichlautenden Titel, wie der Umschlag der Originalpartitur. Bei den Worten *«Organo oblig.»* ist *«Organo»* durchstrichen und von anderer Hand *«Flauto»* an die Stelle gesetzt. Eine Stimme für die obligate Orgel ist nicht vorhanden, ebensowenig ein Ersatz für dieselbe bei der Arie *«Wie jammern mich»*; dagegen findet sich für die Arie *«Mir ekelt mehr zu leben»* auf einem einzelnen Blatt eine von Bach selbst geschriebene sehr genau bezeichnete Stimme für Flöte (*«Traversière»*), welche in kleinen Noten mit abgedruckt ist. Die Mitwirkung der Oboe d'amore erhellt nur aus der Originalstimme und aus den Titelaufschriften auf den Umschlägen von Partitur und Stimmen. In der Originalpartitur sind — mit Ausnahme der zweiten Arie und des nachfolgenden Recitativs — die bei den einzelnen Musikstücken thätigen Instrumente nicht verzeichnet. Nur der letzten Arie ist eigenhändig *«Organo»* beigeschrieben. Der transponirte Continuo ist sehr genau, wenn auch nicht immer in völliger Übereinstimmung mit den ausgesetzten Stimmen, beziffert.

Die Abschrift Friedemann Bach's (c) gab über Einzelnes willkommenen Aufschluss, während die sehr mangelhafte Abschrift d unberücksichtigt blieb.

Seite 203, Recitativ. Takt 14 hiess in der Originalpartitur ursprünglich:



So steht in beiden Continuoestimmen, in welchen an dieser Stelle auch die Solostimme mitnotirt ist. An die Stelle dieses Durchschlusses setzte Bach in der Partitur nachträglich den Mollschluss; und so hat ihn auch die Altstimme. Die der Continuoestimme entnommene Bezifferung der beiden nächstfolgenden Accorde dürfte folgendermassen abzuändern sein: $\frac{6\sharp}{4} \frac{5}{\sharp} \frac{5}{3\sharp} \frac{4}{2}$.

Seite 205, Takt 8 heisst in sämtlichen Violin- und Violastimmen:



In der Partitur sind die etwas undeutlichen Noten des fünften und sechsten Achtels um so mehr als *gis* zu lesen, da das *a* mit der linken Hand der Orgelstimme in hässlicher Weise collidirt.

Seite 207, Takt 7 heissen die Unisono-Violen und Viola in der Partitur deutlich:



Bach scheint nicht daran gedacht zu haben, dass den Violinen das tiefe *e* fehlt. Beide Violinstimmen haben dasselbe *e*; die Violastimme hat auffallender Weise *gis*. An sich ist das *e* als Basston wahrscheinlicher, namentlich auch zusammengehalten mit Seite 210, Takt 4; während für *gis* die Analogie mit Seite 204, Takt 2 und 5 sprechen würde. Entschliesst man sich für *e*, so hätten die Violinen die höhere Octave zu spielen.

Seite 210, Takt 1 hiess in der Solostimme ursprünglich: 

Bach bemerkte den Einklang mit der Orgel und setzte die jetzige Lesart an die Stelle.

Seite 210, Takt 4. Der seltsame chromatische Durchgang der Streichinstrumente ist kein Fehler, sondern steht so in der Partitur und allen Stimmen.

Seite 215, Takt 1 hiess die Solostimme ursprünglich: ; Bach strich diese Version durch und setzte die jetzige an die Stelle.

Seite 217, Takte 1 und 2. Der Continuo ist in den Vorlagen verschieden. Eine der beiden Stimmen hat in Takt 1 *gis*, während die Partitur und die andere Stimme *g* haben; im nächsten Takt ist in der Partitur unter das *cis* ein $\frac{1}{2}$ gesetzt, die eine Continuo Stimme jedoch hat *cis* und in der andern ist das $\frac{1}{2}$ vor *c* ausradirt. Mit *g* und *cis* ist die Stelle am wahrscheinlichsten.

Seite 222, Takt 3. Die beigelegte Flötenstimme heisst in der zweiten Takthälfte:



ohne Zweifel ein Versehen; — sie muss heissen wie die Orgelstimme.

Köln, im Juli 1887.

Franz Wüllner.