

# **Badische Landesbibliothek Karlsruhe**

**Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe**

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

No. 171-180

**Bach, Johann Sebastian**

**Leipzig, [1888]**

Vorwort

[urn:nbn:de:bsz:31-363598](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-363598)

## VORWORT.

Von den zehn Cantaten, welche der vorliegende Band enthält, sind zwei als Solo-Cantaten (Nr. 174 und 175), fünf als Chor-Cantaten (Nr. 171, 172, 173, 176 und 179), drei als Choral-Cantaten (Nr. 177, 178 und 180) zu bezeichnen. Mit Ausnahme der Cantate 179 *«Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei»* erscheinen sie, wenn auch einzelne Sätze von ihnen durch frühere Jahrgänge dieser Ausgabe bereits bekannt geworden sind, so doch in ihrem Zusammenhange jetzt zum ersten Mal im Druck. Die Choräle mit ihren zugehörigen Texten hat Erk veröffentlicht, ebenso sind andere Sätze der Cantaten, mehr oder weniger abgeändert, als Bestandtheile von Werken, denen sie entweder entnommen oder in die sie übergegangen sind, schon vorgekommen. Das Nähere hierüber ist unten bei Besprechung der einzelnen Cantaten angegeben.

Die Entstehung der Cantaten fällt in die Leipziger Zeit des Meisters. Annähernd lassen sie sich in folgende chronologische Reihe bringen:

- Cantate 179 *«Siehe zu, dass deine Gottesfurcht»* von 1723—1727.
- 172 *«Erschallet, ihr Lieder»* nicht vor 1727.
- 173 *«Erhöhtes Fleisch und Blut»* nicht vor 1727.
- 171 *«Gott, wie dein Name»* um 1732.
- 174 *«Ich liebe den Höchsten»* um 1732.
- 177 *«Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ»* 1732.
- 178 *«Wo Gott der Herr nicht bei uns hält»* nach 1732.
- 175 *«Er rufet seinen Schafen»* um 1735.
- 176 *«Es ist ein trotzig und verzagt Ding»* um 1735.
- 180 *«Schmücke dich, o liebe Seele»* nicht vor 1735.

Nur bei der Cantate 177 steht die Zeit durch Bach's eigene Angabe der Jahreszahl unzweifelhaft fest. Im Bande selbst ist die Reihe nach dem Kirchenjahre geordnet.

### Cantate CLXXI. (Seite 3.)

*„Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm.“*

Vorlage: Originalpartitur, im Besitze des Herrn Dr. Max Jähns, Oberst-Lieutenant a. D. in Berlin.

Dieselbe besteht aus vier neben einander liegenden Bogen, welche rechts oben in der Ecke mit bez. 2, 3 und 4 bezeichnet sind. Die Handschrift ist ruhig, mit etwas spitzer Feder geführt. Das Papier, dessen Wasserzeichen eine Wappenfigur mit Schild und darauf liegenden gekreuzten Schwertern erkennen lässt, ist nicht fest und stark; die Tinte hat es stellenweise sehr angegriffen, so dass im Laufe der Zeit Splitter ausgebrochen und dadurch kleine Löcher entstanden sind.

b\*

Von den 16 Seiten sind 14 beschrieben. Davon füllt der Eingangschor mit 14zeiligem System, sehr eng in den Takträumen durch die mit dem Lineal gezogenen Taktstriche bemessen, den oberen Theil von Seite 1 bis mit 7. Die erste Arie nimmt, parallel mit dem Chore fortlaufend, den unteren Theil dieser Seiten ein und endet auf Seite 8. Die übrigen Sätze schliessen sich dann nach ihrer Reihenfolge an. Zum Schluss *«Fine SDGL.»*

Die Überschrift auf Seite 1 lautet in zwei Zeilen:

„*J. J. Festo Circumcisionis Xp̄i. Concerto. à 4 Voci. 3 Trombe, Tamburi, 2 Hautb. ||  
2 Violini, Viola e Contin: di Bach.*“

Hiermit ist die Instrumentation im Allgemeinen, wie im Besonderen für den Eingangschor genau angegeben. Weitere Bezeichnungen der Instrumentation finden sich bei der Sopranarie (Seite 24) mit *«Aria Violino Solo»*, bei dem Bassrecitativ (Seite 30) mit *«Hautb.»*, und bei dem Schlusschoral mit *«Trombe è Tamburi»*. Nicht angegeben ist dagegen, wie sich die Hoboen und Streichinstrumente bei dem Choral betheiligen sollen, und welche Instrumente die Tenorarie (Seite 16) zu begleiten haben. Bezüglich des letzteren Punktes kann man aus den Figuren und der ganzen Führung der Stimmen nur auf Violinen schliessen.

Den Eingangschor hat Bach für das Credo der grossen Hmoll Messe benutzt (s. Jahrgang VI Seite 160 ff.). Die ersten 6 Takte des Credo sind freie Erfindung, aber von Takt 7 (Seite 161) an bewegt sich der Satz genau an dem Faden des Chores weiter, das Credo hat demnach 6 Takte mehr: zusammen 84 Takte gegen 78 Takte des Chores. In der Umgestaltung freilich, die der Chor in der Messe erlitten hat, ist er an manchen Stellen kaum noch erkennbar geblieben. — Umgekehrt liegt der Fall bei der Sopranarie (Seite 24). Diese ist nicht in ein späteres Werk, neu bearbeitet, übergegangen, sondern in Neubearbeitung aus einem früheren Werke entlehnt worden. Man vergleiche aus der weltlichen Cantate *«Der zufriedengestellte Aeolus»* (Jahrgang XI<sup>2</sup> Seite 189 ff.) die Sopranarie *«Angenehmer Zephyrus»*. Singstimme und begleitendes Instrument sind in beiden Werken dieselben, doch ist hier, in der Kirchenkantate, die Tonart Ddur, in der weltlichen Cantate Edur, wonach an einigen Stellen die Figuren der Solo-Violine Abänderungen erfahren haben. Die Arie zeigt sich in der Neubenutzung um 10 Takte erweitert: Takt 4, Seite 26, fehlt im *«Aeolus»* ganz, und die zehn Takte: Seite 27 Takt 7 bis Seite 28 einschliesslich Takt 6, sind dort nur ein Takt; es stehen im Ganzen 60 Takte gegen 50 Takte. — Endlich ist auch der Schlusschoral (Seite 32) genau in demselben Tonsatz durch die Cantate *«Jesu, nun sei gepreiset»* (s. Jahrgang X Seite 58 ff.) bereits bekannt geworden, nur mit dem Unterschiede, dass er hier in *D*, in der früher veröffentlichten Cantate in *C* steht.

Die Dichtung der Cantate ist von Picander und findet sich in dem in Leipzig 1732 erschienenen Buche vor: *«Picanders Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte, Dritter Theil»*. Sie steht dort unter der Hauptrubrik: *«XV. Cantaten auf die Sonn- und Fest-Tage durch das gantze Jahr, Leipzig 1729»* Seite 92 mit der Überschrift: *«Auf das Neue-Jahr»*. Die Worte zu dem Chor sind dem Psalm 48 Vers 11, die zu dem Choral dem Johann Hermann'schen Neujahrsliede *«Jesu, nun sei gepreiset»* Vers 2 entnommen: *«Lass uns das Jahr vollbringen»* etc. Die einzige kleine Textabweichung, die sich in vorliegender Ausgabe gegen Picander vorfindet, hat Bach insofern selbst verschuldet, als er in der Tenorarie Seite 18 f. statt *«noch»*: bald *«noch»*, bald *«nur»* schrieb; nach Picander muss es heissen: *«Alles, was noch Odem führt»*. Ferner ist zu bemerken, dass in vorliegender Ausgabe beim Choral nicht der von Picander citirte zweite Vers, sondern der dritte Vers des erwähnten Liedes zum Abdruck gelangt ist. Das kommt daher, dass Bach in seiner Partitur beim

Choral sich jeglicher Andeutung des Textes enthalten hat, dass aber in einer Partiturabschrift auf der Königlichen Bibliothek in Berlin unter dem Signum «P. 94», die allem Anschein nach direct von der Originalpartitur abgenommen worden ist, übrigens aber nur den Chor und den Choral enthält, letzterem eine andere Hand den dritten Vers als Text hinzugefügt hat, den nämlichen Vers, der auch bei der Neujahrs-Cantate «*Jesu, nun sei gepreiset*» den Abschluss des Textes bildet.

Aus obigen Mittheilungen geht hervor, dass die Entstehungszeit der Cantate von dem «*Aeolus*» (1725) und der grossen Messe (1731—1738) begrenzt wird. Enger noch wird die Grenze durch das Picander'sche «*Leipzig 1729*» gezogen, da mit dieser Angabe doch wohl gesagt sein soll, dass Picander den Cantaten-Cyklus in diesem Jahre verfasst hat. Will man nun nicht annehmen, dass Bach den Text zu der vorliegenden Cantate schon gekannt habe, ehe er durch den Druck veröffentlicht wurde, so kann man die Composition auch nicht früher als 1732 ansetzen.

Seite 6, Takt 3, Hoboe II. Das Instrument verlässt hier seinen bisherigen Gang mit der ersten Hoboe und ersten Violine, um fernerhin mit der zweiten Violine zu gehen, und schaltet des fließenden Fortganges wegen das durchgehende *h* ein; dadurch kommt es aber mit dem Gange des Continuo in Widerspruch, der, für das Auge wenigstens, sehr auffällig wird.

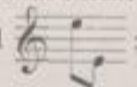

Seite 8, Takt 5, Tromba I., zweite Note. Nach der Messe *fa*.

Seite 11, Takt 2, Hoboe I., erste Note. Die Originalpartitur zeigt ursprünglich *a*, doch ist dieses durchstrichen und dafür *fa* gesetzt, wogegen im Sopran *a* geblieben ist.

Seite 17, Takt 8, Violino II., erste Takthälfte. Im Original undeutlich.

Seite 17, Takt 9, Tenor, Taktmitte. Im Original undeutlich.

Seite 18, Takt 4, Violino I., erste Takthälfte. Ebenfalls undeutlich.

Seite 21, Takt 1, Violino II., drittes Viertel. Im Original ; geändert in  nach Seite 17, Takt 4.

Seite 29, Takt 3, Continuo, zweite Note. Kann im Original auch als *e* gedeutet werden.

Seite 30, Takt 8 und 9, Continuo. Im Original fehlen die Quadrate zu *c*.

Seite 33, Takt 6. Mit Beginn einer neuen Seite hört hier im Original die Bezifferung auf.

## Cantate CLXXII. (Seite 37.)

### „Erschallet, ihr Lieder.“

Vorlage: Originalstimmen und zwei Partiturabschriften; sämmtlich im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Die Originalstimmen befinden sich in einem Umschlagbogen, welcher die von Bach selbst geschriebene Aufschrift trägt:

„*Feria 7<sup>ta</sup> Pentecostes*

*Erschallet ihr Lieder.*

*à | 4 Voci | 3 Trombe | Tamburi | 2 Violini | 2 Violen | c | Continuo |  
di | Joh: Sebast: Bach.“*

Die einzelnen Stimmen sind: «Soprano, Alto, Tenore, Basso; Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2; Clarino 1, Clarino 2, Prencipale, Tamburi; Fagott, Violoncello, Organo»; zusammen 15 Stück. Hierüber noch zwei von Bach selbst geschriebene Einlagestimmen, bezeichnet: «*Aria Duetto*» (1 Blatt mit einer beschriebenen Seite, welche die figurirte Chormelodie zu dem Duett Seite 62 und die Melodie zu dem Schlusschoral enthält) und «*Aria Duetto è Organo l' obbligato. 6.* Vor dem letzten Choral» (2 Blatt, Orgelstimme für das Duett, gross und deutlich geschrieben, welche den Instrumentalbass

und den reich verzierten Choral als Cantus firmus zu den beiden Singstimmen Seite 62 enthält; Alles in Es dur). Das Format dieser 17 Stimmen ist nicht gleich. Breiteres Format mit dem Wasserzeichen MA haben die vier Singstimmen, die zweite Violine, die Orgel und die beiden Einlagestimmen; schmaleres Format mit einem sehr undeutlich als Wappenfigur hervortretenden Wasserzeichen haben die neun übrigen Stimmen.

Man beachte, dass Bach in der Aufschrift weder das Fagott, noch überhaupt ein Holzblasinstrument verzeichnet hat; man beachte auch, dass eine mit «Continuo» bezeichnete Stimme nicht vorhanden und dass die zuerst angeführte Einlagestimme ohne Instrumentbenennung ist. Diese Umstände wirken zusammen, um den Sachverhalt bezüglich des Duettes Seite 62 zu verdunkeln. Welches Instrument Bach ursprünglich für die Ausführung der Chormelodie im Sinne gehabt hat, lässt sich nicht genau ermitteln. Die Violine kann es nicht gewesen sein, denn in der Violinstimme steht betreffenden Ortes «Aria Soprano e Alto tacet» und irgendein Zeichen für die Zugehörigkeit des Beiblattes oder ein Hinweis auf etwas Einzuschaltendes ist nicht vorhanden; die Orgel kann es auch nicht gewesen sein, da in der Orgelstimme gleichfalls ein «Aria Duetto tacet» bemerkbar geblieben; so müsste man auf eine Hoboe schliessen, doch steht dieser Annahme entgegen, dass dies Instrument nirgends als zur Mitwirkung bestimmt angegeben ist. Wir sind der Meinung, dass, wenn es ursprünglich auch nicht so beabsichtigt war, Bach die Ausführung schliesslich doch einer Solo-Violine zuertheilt hat. Der Umstand, dass sich die Notenköpfe und Balken des Einlageblattes auf der Innenseite der Violinstimme deutlich abgefärbt zeigen, beweist wenigstens, dass das Blatt, wie es heute noch zwischen im Bogen liegt, gleich von Anfang an so eingelegt und demnach als zur Violine gehörig angesehen worden ist. Dieser Annahme zufolge wird das Duett zuerst mit Violine und Violoncello zur Ausführung gekommen sein. Später hat Bach die ganze Begleitung der Orgel allein übergeben. Jenes «tacet» ist deshalb in der Orgelstimme ausradirt und von Bach mit «vide sub signo ☉» überschrieben worden, womit der Hinweis auf die oben angeführte zweite Einlagestimme hinlänglich kundgethan ist. Der herrliche Satz fordert, beiläufig gesagt, zu tiefem Studium auf. Es versteht sich von selbst, dass, wenn man ihn mit der Orgel ausführt, die Streichinstrumente ganz ausser Thätigkeit bleiben; schon die Abweichungen zwischen ihnen und der Orgel bedingen dies.

Eine Revision Bach's ist in den Stimmen nur sehr wenig bemerkbar, doch hat er längere Stellen eigenhändig eingeschrieben:

- in Violine I. den Choral und die Bemerkung «Chorus repetatur ab initio»;
- in Fagott den ganzen Theil von der Fermate im Chor an (Seite 47) bis zu Ende;
- in der Orgel den Choral mit der Bemerkung vorher «Aria Duetto vide sub signo ☉» und schliessend mit «Fine», sowie durchgängig die Bezifferung.

Die beiden Einlagestimmen sind, wie erwähnt, gänzlich von Bach selbst geschrieben. Ausser den kleinen Verzierungsnoten und einigen Triller- und Schleiferzeichen beim Duett in der Sopran- und Altstimme, und ausser dem Worte «fehlerhaft» auf der zweiten Violastimme kommen Zusätze und Berichtigungen seiner Hand nicht weiter vor. Ob die Bogen im Recitativ nach dem Chor (Seite 53) und im Duett in der Violoncello-Stimme erst nachträglich zugesetzt sind und ob sie in diesem Falle von Bach selbst herrühren, muss dahingestellt bleiben. Zu bemerken ist nur noch, dass die Tromba III. («Principale») im Discantschlüssel, die Viola II. im Tenorschlüssel notirt ist.

Die eine Partiturabschrift ist unter der Bezeichnung «P 76» mit einer Weihnachts-cantate von Philipp Emanuel Bach zusammengebunden. Beide Cantaten sind von einer und derselben Hand, sehr wahrscheinlich von Philipp Emanuel's Hand, deutlich und zierlich geschrieben. In der Sebastian'schen Cantate kommt bei der zweiten Viola eine Verschiebung der Takte vor, die unmög-

lich aus der Originalpartitur herkommen kann. Dieser Umstand, verbunden mit der Thatsache, dass die Schreibfehler in den Stimmen auch hier sich zeigen, beweist, dass die Partitur aus dem Stimmenexemplar zusammengesetzt worden ist. In der Reihenfolge der Instrumente ist die Partitur wie vorliegend hier im Druck angeordnet. Im Chor steht also das Fagott unter der zweiten Viola; diese selbst ist, wie in der Stimme, im Tenorschlüssel notirt; die dritte Trompete dagegen ist in den Violinschlüssel umgesetzt, wobei eine radirte Stelle eine Terzhöherstellung der Noten, wie sie in der Vorlage mit dem Discantschlüssel sich zeigt, als Versehen des Abschreibers sich kundgiebt. Neu, jedoch nicht glaubhaft, ist die Angabe, dass Hoboe und Flöte mitzuwirken haben, und zwar im Chor, wo angeführt steht: «*I. Violine. Hoboe, Flauto. unis.*», dann auch, was die Flöte besonders betrifft, in der Arie Seite 58, woselbst die Bemerkung lautet: «*Flauto in 5<sup>va</sup> unisono. 2<sup>te</sup> Violin. Violen mit der 1<sup>ten</sup> Violin unisono.*». Der Choral ist auf vier Zeilen ohne Angabe der Stimmen, doch mit der Bezeichnung geschrieben: «*Choral con Strom.*»; eine andere Hand hat die erste Violine dazu gesetzt mit dem Vermerk: «*Viol. I. (Hoboe, Flauto).*». Das Duett Seite 62 erscheint vierzeilig wie hier: «*Violino | Canto | Alto | Violoncello obbligato.*», also nicht mit Hoboe oder Flöte.

Die andere Partiturabschrift, aus Fischhof's Nachlass vermuthlich, trägt ebenso wenig wie die vorige etwas zur Aufhellung der dunklen Punkte bei. Sie enthält manche Fehler jener Abschrift nicht, doch dafür wieder andere; auch sie ist aus den Stimmen zusammengetragen. Beim Chor stehen die «*Fagotti*» gleich unter den Pauken, Hoboe und Flöte verzeichnet sie nicht. Das viel erwähnte Duett notirt sie in sechs Zeilen: «*Oboe canto firma | Sopran | Alto | B:Contra | Organo.*», Organo zweizeilig, und giebt hierbei die Abweichungen zwischen dem Violoncello- und dem Orgelbass, wie auch die zwischen den beiden Stimmen der begleitenden Choralmelodie meist richtig wieder; der Copist hat angenommen, dass die Instrumente gleichzeitig mit der Orgel die Ausführung übernehmen. Im Choral lässt die Abschrift die Hoboe mit dem Sopran gehen, wozu sie nach der Einlagestimme, welche die Melodie enthält, berechtigt ist. Die Deutung, dass diese Stimme für eine Hoboe sei, kann man sich ja gefallen lassen.

In musikalischer Hinsicht erübrigt noch zu erwähnen, dass dem Cantus firmus im Duett die Choralmelodie «*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*» zu Grunde liegt, und dass die Melodie des Schlusschorales die Melodie «*Wie schön leuchtet der Morgenstern*» ist.

Der Text der Cantate ist im Recitativ Seite 53 dem Evangelium Johannis (s. Cap. 14, Vers 23), im Schlusschoral Seite 69 dem Philipp Nicolai'schen Liede «*Wie schön leuchtet der Morgenstern*» vom Jahre 1598 (s. Vers 4) entnommen. Der Verfasser der Dichtung zu den übrigen Sätzen ist zur Zeit noch nicht ermittelt; wahrscheinlich ist es Salomo Franck, dessen Art und Weise die Dichtung widerspiegelt.

Die Entstehung der Cantate setzt Spitta in den Zeitraum von 1724—1728, in engerer Begrenzung auf das Jahr 1724 oder 1725. Nach seinen Ermittlungen benutzte Bach das Papier mit dem Wasserzeichen **MA** seit dem Herbst 1727. Die Stimmen des breiteren Formats, welche dieses Wasserzeichen haben, können hiernach nicht früher als 1727 geschrieben sein.

Seite 45, Takt 4 und 5, Violino I. Die Vorlagen geben diese Takte so:

Das Versehen scheint von Bach selbst herzurühren, indem er bei beiden Instrumenten den Gang der Sopranstimme ausser Acht gelassen oder diesen ohne Rücksicht auf jene gebildet hat. Auch das *a* der Violine in Takt 4, welches mit Viola I. und Alt eine Einklangfortschreitung bewirkt, erscheint bedenklich. Die Stelle ist für den Druck, so gut es gehen wollte, geglättet worden.

- Seite 47, Takt 7, Alt. In den Vorlagen geschieht der Einsatz fälschlich mit *d*, wogegen Viola I. richtig *e* hat.
- Seite 48, Takt 3, Continuo. Die Bezifferung zu *gis* wäre mit  $\frac{6}{5}$  wohl entsprechender.
- Seite 50, Takt 5, Sopran, zweite Note. Ist in den Vorlagen mit Kreuz versehen, also als *cis* zu lesen. So auch in den beiden Violinen. Der Tenor verlangt *c*.
- Seite 51, Takt 5, Continuo. Die Bezifferung zeigt sich von hier an bis zum Schluss des Satzes im Originale nicht mehr genau und ist daher im Druck dem Tonsatze gemäss geregelt worden.
- Seite 54, Takt 7, Continuo, drittletzte Note. Nach der Orgelstimme *c*, nach der Violoncello- und Fagottstimme *a*.
- Seite 63, Takt 3 und 4. Die Abweichungen des Orgelbasses von dem Violoncello sind beachtenswerth, Bach hat jedenfalls in der Änderung der Fundamentalstimme hier einen Vortheil erblickt.

### Cantate CLXXIII. (Seite 73.)

„Erhöhtes Fleisch und Blut.“

Vorlage: Originalpartitur, im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Diese Partitur, mit dem Bibliothekzeichen «P 74» versehen, umfasst 9 Blatt mit dem Wasserzeichen **MA**. Beschrieben sind 17 Seiten, fortlaufend paginirt mit 1—17. Die Überschrift Seite 1 lautet:

„à 2. Traversiere. 2 Violini Viola. C. A. T. B.“

Ein linirtes Blatt vor dem Ganzen trägt die Aufschrift von Bach's Hand:

„Cantata. Feria 2<sup>o</sup> | Pentecostes.

*à* | 4 Voci. | 2 Traversieri | 2 Violini | Viola | *c* | Continuo.

*di* | Joh: Sebast: Bach.“

Sämmtliche sechs Sätze der Cantate sind der weltlichen Cantate «Durchlaucht'ster Leopold» (s. Jahrgang 34 Seite 3) entnommen. Sie haben einen neuen Text erhalten, sind meist für andere Singstimmen umgesetzt worden, haben aber in ihrer Structur keine Änderungen erfahren, so dass überall die Takte in gleicher Anzahl sich decken. Die Sätze sind:

#### Sätze der Kirchencantate.

- 1) Recitativ für Tenor (Seite 73)  
*Erhöhtes Fleisch und Blut.*
- 2) Arie für Tenor (Seite 74)  
*Ein geheiligtes Gemüthe.*
- 3) Arie für Alt (Seite 80)  
*Gott will, o ihr Menschenkinder.*
- 4) Arie für Sopran und Bass (Seite 83)  
*So hat Gott die Welt geliebt.*
- 5) Recitativ für Sopran und Tenor (Seite 95)  
*Unendlichster, den man.*
- 6) Chor, vierstimmig (Seite 96)  
*Rühre, Höchster, unsern Geist.*

#### Sätze der weltlichen Cantate.

- Recitativ für Sopran (Seite 3)  
*Durchlaucht'ster Leopold.*
- Arie für Sopran (Seite 4)  
*Guldner Sonnen frohe Stunden.*
- Arie für Bass (Seite 10)  
*Leopold's Vortrefflichkeiten.*
- Arie für Sopran und Bass (Seite 13)  
*Unter seinem Purpursaum.*
- Recitativ für Sopran und Bass (Seite 25)  
*Durchlauchtigster, den Anhalt.*
- Chor, zweistimmig (Seite 35)  
*Nimm auch, grosser Fürst.*

Die Sopranarie «*So schau' dies holden Tages Licht*» und die Bassarie «*Dein Name gleich der Sonnen geh'*» in der weltlichen Cantate haben keine Verwendung hier gefunden. Das Bemerkenswertheste in der Neubearbeitung ist die Umwandlung des Schlusschores zu vier Stimmen, indem Bach den Alt und Tenor hinzugesetzt hat.

Der Verfasser des Textes der Cantate ist nicht bekannt geworden. Er hat mit anzuerkennender Gewandtheit das Zeilen- und Silbenmaass des ersten Textes eingehalten und verräth durchgehend seine geübte Hand. Die Annahme liegt nicht fern, dass es Picander gewesen sei, der die Aufgabe gelöst hat.

Die Entstehung der ursprünglichen Composition fällt wahrscheinlich schon in die erste Zeit von Bach's Aufenthalt in Cöthen, die erste Aufführung der Cantate vielleicht auf den 2. November 1717, den Geburtstag des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen. Die Umgestaltung zur geistlichen Cantate kann dem Wasserzeichen der Partitur nach nicht vor dem Herbst 1727 geschehen sein.

- Seite 78, Takt 3, Tenor, Text. Im Autograph steht «*Gottes Treue*», in den beiden nächsten Takten «*Gottes Güte*», zuletzt wieder (Seite 79, Takt 3) «*Gottes Treue*».
- Seite 78, Takt 6, Continuo, viertes Achtel. Im Autograph steht *fis* statt *e*, welches die weltliche Cantate hat.
- Seite 90, Takt 8. Der Eintritt des A dur ist im Autograph erst mit Beginn dieses Taktes, wo Seite 10 daselbst anfängt, angezeigt. In der weltlichen Cantate erscheint die neue Vorzeichnung acht Takte früher. In den weiter zurück liegenden vier Takten ist der Ton *gis* durch  $\sharp$  besonders bemerklich gemacht.
- Seite 96, Takt 4, Flauto I. II. und Violino I., zweite Note. Im Autograph *d*. Man sehe Seite 97, Takt 6.
- Seite 97, Takt 13 und 14. Diese Takte stehen genau so im Autograph:

Flauto I. II.  
Soprano.

## Cantate CLXXIV. (Seite 105.)

„Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe.“

Vorlage: Originalpartitur, einige Originalstimmen, eine Partiturabschrift; sämmtlich im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Die Originalpartitur mit der Bezeichnung «P. 115» besteht aus 20 Blatt in zehn neben einander liegenden Bogen, welche von Bogen 2 ab rechts oben in der Ecke der Reihe nach mit 2 bis 10 numerirt sind. Die ersten acht Bogen haben als Wasserzeichen ein Jagdhorn (abgebildet in Spitta II. 800), die beiden übrigen Bogen eine Art Wappenfigur. Die Überschrift auf Seite 1 lautet in zwei Zeilen:

„J. J. Feria 2. Pentecostes. Concerto à 4 Voci. 2 Corni da Caccia. 2 Hautb. ||  
Taille, 3 Violini, 3 Violen, 3 Violoncelli e Con“

Hiermit sind die Instrumente für die Sinfonia vollständig angegeben; zur untersten Zeile des Satzes steht oberhalb des Systems beigemerkt: «Basson e Violone con Cont.». Diese Sinfonia nimmt, mit 15 Zeilen auf jeder Seite, den grössten Theil der Partitur ein, sie erstreckt sich auf 30 Seiten. Bei der folgenden Altarie (Seite 145) sind die Instrumente mit «2 Hautbois», bei dem Tenor-Recitativ (Seite 151) mit «3 Violini | 3 Violen in unisono», bei der Bass-Arie (Seite 152) mit «Aria Violin e Violen, tutti al unisono» gleichfalls zur Genüge angegeben. Nur der Schlusschoral, für den nur noch die untere Hälfte der letzten Seite zur Verfügung stand, ist dürftig behandelt; die Partitur ist bloss zweizeilig, alle vier Singstimmen sind auf diesen Raum zusammengedrängt; der Continuo fehlt, der Text fehlt, auch die Angabe fehlt, wie die Instrumente begleiten sollen. Zuletzt steht ganz unten rechts: «Fine. SDGL.». Sonst ist die Partitur gut leserlich geschrieben, doch sind in den beiden letzten Bogen, besonders am Falz, die Köpfe öfters ausgebrochen, was die Entzifferung beschwerlich und hier und da auch unsicher macht.

Von den Originalstimmen sind 4 Stück vorhanden: 1) eine Stimme «Organo», 3 Blatt mit fünf beschriebenen Seiten, Transposition nach *F*, durchgängig von Bach selbst geschrieben und beziffert, ein sehr werthvolles Autograph; 2) 3) 4) «Violino 1 | Violino 2 | Viola», jede Stimme 1 Blatt, beide Seiten beschrieben, davon die Vorderseiten von Bach selbst, die Hinterseiten vom Copisten. Der Inhalt dieser drei Stimmen ist aber nicht identisch mit den Violinen und Violen der Partitur, sondern deckt sich vollständig mit den drei Hoboen derselben; mit Bleistift hat Jemand mit Beziehung hierauf «*ripieno*» zu den Überschriften hinzugesetzt. Diese Stimmen enthalten nur die Sinfonia und den Choral; in letzterem giebt die Viola die durch den Umfang der Taille bedingten Abweichungen von dem Tenor. Bemerkenswerth ist noch, dass Bach jeder Stimme zu Anfang der Sinfonia die Bezeichnung «*spiccato*» mitgegeben hat. Ihrer Deutlichkeit wegen waren die vier Stimmen der Redaction sehr nützlich.

Die Partiturabschrift ist, wie am Schluss bemerkt steht, «nach den Originalstimmen bey Rudorff in Part. gebracht». Dass der Abschrift diese Stimmen zu Grunde gelegen haben, ist nicht zu bezweifeln. Sie zeigt in den Bezeichnungen für den Vortrag und für die Stricharten grössere Genauigkeit und Vollständigkeit, als die Originalpartitur. Nach ihr liess sich der Text zu dem Choral hinzufügen, auch die Begleitung der Instrumente zu ihm genau angeben; ebenso liessen sich die erwähnten Abweichungen der Taille von dem Gange der Tenorstimme nochmals feststellen.

Kurz, die Abschrift war nützlich. Ihr Werth wäre aber noch grösser gewesen, wenn sie nicht an vielen Stellen Schreibfehler enthielte und sich dadurch wieder unzuverlässig gemacht hätte. Bei diesem Sachverhalt hätten wir die Originalstimmen selbst gern eingesehen. Sie waren leider nicht zu ermitteln und zu erlangen. Herr Professor Ernst Rudorff in Berlin, dessen Namen die Abschrift anführt und welcher eine Anzahl werthvoller Autographe Bach's besitzt, hat sie nicht, er erinnert sich auch nicht, sie je besessen zu haben; dass sie im Besitze seiner Vorfahren gewesen seien, bezweifelt er ebenfalls.

Die Sinfonia der Cantate ist Takt für Takt das dritte Brandenburg'sche Concert (s. Jahrgang XIX Seite 59 ff.), welches bekanntlich nur für Streichinstrumente geschrieben ist. Principiell hat Bach an den drei Violinen und drei Violen gar nichts, an den drei Violoncello's nur sehr wenig geändert, was man in seiner Partitur sogleich daran erkennt, dass er diese neun Stimmen stellenweise von anderer Hand in dieselbe auf Vorrath hat einschreiben lassen. Zuerst erscheint diese Copistenhand von Seite 6 des Manuscriptes an auf 10 Seiten (bis mit Seite 15) sich erstreckend, zum zweiten Male dann von Seite 26 an bis mit Seite 29; Bach hat die neun Stimmen selbst nur von Anfang an bis mit Takt 23, dann von Takt 68 (zweite Hälfte) an bis mit Takt 111, die letzten 6 Takte fast ausschliesslich wieder allein geschrieben. Für vorliegende Ausgabe ergeben sich hieraus folgende Zahlen:

Bach's Hand:	Hand des Copisten:
Seite 105 — Seite 110 Takt 4 einschliesslich;	Seite 111 Takt 1 — Seite 124 Takt 1 (erste Hälfte);
Seite 124 Takt 1 (zweite Hälfte) — Seite 137 Takt 2;	Seite 137 Takt 3 — Seite 143 Takt 2 (erste Hälfte);
Seite 143 Takt 2 (zweite Hälfte) — Schluss.	

Die Continuostimme, welche principielle Abänderungen erfahren hat, sowie die Hörner und Hoboen, welche neu hinzugesetzt sind, hat Bach überall selbst geschrieben. Abweichungen vom Concert in einzelnen Tönen kommen auch bei jenen neun Stimmen vor, ohne dass sie hier besonders hervorgehoben werden; sie sind nur redactioneller Natur. Der Vergleich der Sinfonia mit dem Concertsatz wird sich durchaus lohnen.

Die Melodie des Chorales Seite 157 ist *«Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr»*.

Der Text der Cantate ist von Picander und findet sich in dem bei Cantate 171 erwähnten Bande Seite 139 unter der Überschrift *«Am andern Pfingst-Feyertage»*. In dem Recitativ Seite 151 hat Bach bei Takt 9 drei Verszeilen des Textes übersprungen, welche lauten:

«Also hat Gott die Welt geliebt,  
die Welt, die böse Welt,  
die ihn erzürnet und betrübt.»

Der Choralvers zum Schlusse, von welchem Picander die drei ersten Zeilen mittheilt, ist Vers 1 des Liedes von Martin Schalling *«Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr»*.

Der Text ist unter dem Jahre 1732 im Druck veröffentlicht worden; es ist anzunehmen, dass die Composition zu dieser Zeit oder nicht lange darauf entstanden ist.

Seite 114, Takt 2, Continuo, achttes Achtel. Die Bezifferung wäre genauer  $\frac{7}{4}$ .

Seite 117, Takt 1, drittes Achtel. Ein kleiner Zusammenstoss der Harmonieen zwischen den Streich- und den Blasinstrumenten. Vielleicht hat Bach beim Hinzusatz der letzteren den Takt 4 Seite 106 im Sinne gehabt. Man vergleiche auch Seite 108, Takt 4.

Seite 124, Takt 3, Violen. In der Originalpartitur gehen auch hier Viola II. und III. im Einklang mit Viola I. Die Abweichung von dem Concert, aus welchem die kleinen Noten entnommen sind, ist wohl nur zufällig.

Seite 133, Takt 3, Corno I., letzte Note. In der Originalpartitur *c*, dazu über die drei Noten der zweiten Takthälfte die Bezeichnungen *«d d c»*. Der Klang *g*, den die Note *c* giebt, will aber schlechterdings nicht zur Harmonie passen, deshalb wurde *c* in *d* geändert. Man vergleiche die ähnliche Stelle Seite 140, Takt 3.

c\*

## Cantate CLXXV. (Seite 161.)

„*Er rufet seinen Schafen mit Namen.*“

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen, im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Die Originalpartitur umfasst 6 Blatt in drei neben einander liegenden Bogen, von denen der zweite und dritte rechts oben in der Ecke mit (2 bez. 3 bezeichnet sind. Ein Wasserzeichen ist nicht erkennbar. Der Kopftitel auf der ersten Seite lautet:

„*J. J. Feria 3 Pentecostes, Er ruffet seinen Schaffen mit Nahmen.*“

Der Umschlag von bläulichem Papier trägt die von Bach selbst geschriebene Aufschrift:

„*Feria 3 Pentecostes**Er rufet seinen Schafen mit Nahmen*

*a | 4 Voci | 2 Trombe | 3 Flauti | 2 Viol. | Viola | Violonc. piccolo |*  
*e | Contin. | di | J. S. Bach.*“

Die Flöten sind also nicht «traversi», sondern Schnabelflöten und als solche überall im französischen Violinschlüssel notirt. Das einleitende kurze Sätzchen ist ohne Bezeichnung, doch sind die Instrumente «3 Flauti» angegeben; ihm schliesst sich ohne weitere Angaben die «Aria» (Altarie) an. Die Instrumentalbegleitung ist bei der Tenorarie (Seite 166) mit «Violoncello piccolo solo», bei der Bassarie (Seite 173) mit «Trombe», bei dem Choral mit «Flauti» beigemerkt. Das Recitativ Seite 171 ist nur mit «Recit. Alto» bezeichnet, der Eintritt des Basses und die Instrumente sind nicht wörtlich angegeben; der Choral ist ganz ohne Text. Zum Schluss «*Fine SDG.*».

Die Originalstimmen sind mit 14 Stück vollständig beisammen, ihnen liegen noch 4 Doppelstimmen bei: Violine I., Violine II., Violoncello piccolo (statt des Tenorschlüssels im Violinschlüssel, eine Octave tiefer zu lesen, notirt) und Continuo (nicht transponirt). Nirgends aber zeigen sich darin Spuren der Bach'schen Revision. Nur die Aufschrift «*Feria 3 Pentecostes*» bei der Hauptstimme des Violoncello piccolo und die Überschrift «*Continuo*» bei der um einen Ton tiefer transponirten Hauptstimme des Continuo scheinen von Bach selbst geschrieben zu sein. Sicher von seiner Hand erscheint einzig und allein die Bezifferung zu den drei Recitativen in eben dieser transponirten Continuo-Stimme, die hierdurch den einzigen Beweis giebt, dass überhaupt in diesen Stimmen die Originalstimmen zu befinden sind. Ganz ohne Nutzen für die Redaction waren dennoch die Stimmen nicht. Sie bestätigten die Angaben der Instrumente bei dem Recitativ Seite 171 und bei dem Choral, und, was die Hauptsache: sie gaben den Text zu dem Choral, der in der Partitur fehlt. Freilich haben ihn die Copisten sehr ungenau den Noten untergelegt, so dass die Redaction hier und da auf ihr eigenes Ermessen angewiesen blieb.

Von den einzelnen Sätzen der Cantate sind zwei aus früher erschienenen Werken dem Leser schon bekannt geworden. Für die Tenorarie Seite 166 hat Bach schliesslich auch die Arie «*Dein Name gleich der Sonnen geh'*» aus der weltlichen Cantate «*Durchlaucht' ster Leopold*», die er bei Cantate 173 unberücksichtigt liess, mit zur Verwendung gebracht (s. Jahrgang 34 Seite 32 ff.). In der weltlichen Cantate steht die Arie in *A* und hat 98 Takte, hier steht sie in *C* und ist auf 130 Takte erweitert: die 40 Takte von Seite 167 Takt 11 an bis Seite 168 Takt 23 einschliesslich sind im «*Leopold*» nur 8 Takte. Ausser dieser Erweiterung hat die Arie besonders in der Mittelpartie, durch


den neuen Text bedingt und durch neuen Geist geleitet, wesentliche Änderungen erfahren. — Der zweite, hier in Betracht kommende Satz ist der Choral am Schlusse, welcher — die Melodie ist «*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*» — im Wesentlichen mit dem Tonsatze in der Cantate Nr. 59 «*Wer mich liebet*» übereinstimmt (s. Jahrgang XII<sup>2</sup> Seite 164): was hier die drei Flöten haben, haben dort, jedoch eine Octave tiefer, die beiden Violinen und die Viola.

Der Text des Einleitungssätzchens findet sich in dem Evangelium Johannis (Cap. 10 Vers 3), der des Chorales als Vers 9 in dem Pfingstlied «*O Gottes Geist, mein Trost und Rath*» von Johann Rist (s. dessen «*Sabbatliche Seelenlust*», Lüneburg 1651, Seite 179). Wer den Text zu den übrigen Sätzen verfasst hat, weiss man nicht.

Die Entstehung der Cantate setzt Spitta in das Jahr 1735.

Seite 162, Takt 5, Alt, Text. In der Originalpartitur steht hier «*mein Herz*». Ebenso auch Seite 162 im letzten Takt. Sonst überall «*mein Geist*». In der Stimme zeigt sich *Herz* nach *Geist* umgeändert.

Seite 163, Takt 2, Continuo, fünftes Achtel. Es ist so gut wie für gewiss anzunehmen, dass Bach hier nicht *g*, sondern *gis* genommen haben will, er hätte sonst, wie er dies bei übermässigen Secundenschritten kaum je unterliess, das *g* durch ein Quadrat besonders kenntlich gemacht. So wird auch im nächsten Takte *ris*, im darauf folgenden Takte beim Alt *gis* zu lesen sein.

Seite 165, Takt 5, Continuo, zweite Takthälfte. Ist in der Originalpartitur undeutlich, aber doch am besten so zu verstehen, wie gedruckt ist. Die Stimme hat 

Seite 170, Takt 13, Tenor, Text. Statt «*sei'st*» hat der Dichter des Reimes wegen vermuthlich «*bist*» gesetzt.

Seite 170, Takt 18, Continuo, drittes Viertel. In den Vorlagen *a*, wie gedruckt ist, wogegen es nach der weltlichen Cantate *h* sein müsste. Im folgenden Takte entspricht das dritte Viertel *c* der Originalpartitur und der weltlichen Cantate, nicht aber der Stimme, welche *h* hat.

### Cantate CLXXVI. (Seite 181.)

„*Es ist ein trotzig und verzagt Ding.*“

Vorlage: Originalpartitur, ein Stimmenexemplar, zwei Partiturabschriften; sämmtlich im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Die Originalpartitur, durchgängig von Bach's eigener Schrift und mit «*P. 81*» signirt, besteht aus 6 Blatt in drei neben einander liegenden Bogen, von denen Bogen 2 und 3 rechts oben in der Ecke mit (2 bez. (3 bezeichnet sind. Das Wasserzeichen des Papiers ist nicht bestimmt zu erkennen. Die Schrift ist flüchtig, Correcturen verundeutlichen öfters die Lesart. Der Kopftitel Seite 1 lautet:

„*J. J. Festo S. S. Trinitatis. Es ist ein trotzig u. verzagt Ding p.*“

Der bläuliche Umschlag, welcher vorn mit eingebunden ist, enthält von Bach's Hand die Aufschrift:

„*Festo S. S. Trinit.*“

*Es ist ein trotzig und Verzagt Ding*

*a | 4 Voci | 2 Hautb. | Taille | 2 Viol. | Viola | c | Continuo |  
di | J. S. Bach.*“

Der Chor zu Anfang hat keine besondere Bezeichnung, enthält auch vorn aus Ermangelung des Raumes keine Angabe der Instrumente; er durchläuft zumeist in achtzeiligen Systemen Seite 1 bis 4.

Über die Instrumentalbegleitung des Satzes lässt jedoch Bach nicht in Zweifel, da er bei Eintritt des Sopranes «*Hautb 1 concord. Soprano*», bei Eintritt des Altens «*Hautb 2. Alto concordans*», bei Eintritt des Tenores «*Hautb da Caccia cum Tenore*» hinzugesetzt, übrigens auch am Schluss, wo das System aus Raummangel zu 5 und 3 Linien sich auf die beiden Hälften der Seite umbricht, die Hälfte rechts mit «*Violino 1 | Violino 2 | Viola*» bezeichnet hat. Im weiteren Verlaufe der Partitur giebt er die Instrumente noch bei der Altarie (Seite 195) an, indem er am Schluss des vorausgehenden Recitativs bemerkt: «*Aria segt. tutti gli Oboe in unisono*». Zum Schluss erscheint das «*Fine SDG*». — Bemerkenswerth ist, dass inwendig der Partitur nicht «*Taille*» wie auf dem Umschlag, sondern statt dieses theoretischen Ausdruckes die praktische Ausdrucksform «*Hautb. da Caccia*» steht, woraus man schliessen darf, dass auch in anderen Werken, wo die Bezeichnung «*Taille*» bei den Hoboen vorkommt, hierbei die «*Oboe da caccia*» als ausführendes Instrument anzuwenden ist.

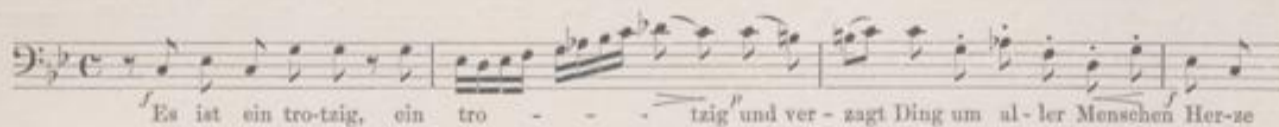
Das Stimmenexemplar kann nicht als das wirkliche Exemplar der Originalstimmen, sondern nur als eine Abschrift von diesen angesehen werden. Es stammt höchst wahrscheinlich von S. Hering her. Im Ganzen enthält es 12 Stimmen: 4 Singstimmen, 3 Hoboe-, 2 Violinstimmen, 1 Violastimme und 2 Continuoimmen; letztere beide mit Bezifferung, die eine davon um einen Ton tiefer transponirt. Dass die Quelle dieser Stimmen die Originalstimmen sind, beweisen ausser der Bezifferung viele Bogen und Staccatopunkte, mancherlei Trillerzeichen, ziemlich vollständige Bezeichnungen von *forte* und *piano*, die nicht in der Originalpartitur enthalten sind; auch kommen Zusätze von Versetzungszeichen und Textergänzungen in ihnen vor. Auffällig erscheint, dass in den Stimmen der ersten und zweiten Hoboe bei der Altarie Seite 195 die Pianostellen mit grossen Bogen eingeklammert und vorweg mit der Bemerkung «*piano tacet*» versehen sind, was in der Stimme der Taille nicht der Fall ist; dies kann nicht anders gedeutet werden, als dass die Pianostellen nur von der Taille gespielt werden sollen.

Die eine Partiturabschrift, in einem Sammelbände «*P. 48*» befindlich, hat S. Hering angefertigt und augenscheinlich aus den Stimmen zusammengetragen, denn sie enthält nicht nur die Bezifferung, die Bezeichnungen von *forte* und *piano*, den vollständigen Text im Schlusschoral, die Bogen, welche in den Stimmen vervollständigt sind, sondern sie giebt auch im Eingangschor die drei Hoboen auf besonderen Systemen, wenn auch nicht in der Reihenfolge, welche Bach's Aufschrift auf dem Umschlage bestimmt. Dies lassen auch zwei längere radirte Stellen bemerken, welche wohl kaum hätten entstehen können, wenn eine Partitur zur Vorlage gedient hätte: einmal hat Hering die Violinen in falsche Systeme gesetzt, ein ander Mal hat er im Continuo einen Takt übersprungen und so eine Verschiebung hervorgebracht, die ihn zur Ausradierung von sieben Takten nöthigte.

Die andere Partiturabschrift ist aus späterer Zeit, als die Hering'sche. Nach einer Bemerkung am Schlusse, welche eine andere Hand (Dehn?) hinzugeschrieben hat, ist sie «*Nach Stimmen bey Rudorf*» angefertigt worden. Der Eingangschor hat 11 Systeme, obenan «*Oboe 1 | Oboe 2 | Taille*»; jedoch sind diese Instrumente nur beim ersten Eintritt wirklich notirt, dann aber in den ihnen zugehörigen Zeilen unausgefüllt geblieben. Der Continuo hat unterhalb die Bezifferung; die Bezeichnungen *forte* und *piano*, die meisten der Bogen finden sich auch hier wie in der Hering'schen Abschrift. Bei der Altarie stehen die Hoboen im Altschlüssel mit der Angabe: «*Oboi e Taille*», wogegen sie bei Hering im Violinschlüssel stehen; eine Andeutung, dass die Taille bei den Pianostellen allein spielen solle, hat Hering nicht, aber diese Partiturabschrift hat sie beim ersten Piano, wo die Singstimme eintritt, mit der Bemerkung «*Taille sola*», und vier Takte später, wo die Stimme schweigt, mit den Abkürzungen «*fo co Ob*». Aus dem Vergleiche beider Partiturabschriften geht hervor, dass

sie unabhängig von einander angefertigt worden sind. Die Stimmen «bei Rudorff» waren auch hier nicht ausfindig zu machen.

Neben der Originalpartitur erwies sich das übrige Material für die Redaction sehr nützlich. Erst durch dieses wurde verdeutlicht, wie Bach den Chorsatz ausgeführt haben will, um der Stimmung des Trotzes und zugleich auch des Verzagtseins dem Texte gemäss zum Ausdruck zu bringen: das Thema mit den begleitenden Instrumenten soll *forte* anheben, dann schnell sich zum *piano* wenden und hernach wieder in's *forte* übergehen:



das «Verzagtsein» also soll leiser, klagend gehalten werden. Bach schreibt zwar diese Schattirung nur anfänglich vor, dass er sie aber in gleicher Weise möglichst durchgeführt haben will, darf doch wohl als sicher gelten. Bewährt sich so die Ausführung des Chores, so wird er eine ganz eigenartige Wirkung, schwankend zwischen den beiden Gegensätzen des Auflehns und Zurückweichens, hervorbringen. Von dieser Wirkung aus werden die beiden Arien dann, bei entsprechendem Vortrag, die Ausgleichung der Gegensätze nicht verfehlen. — Die Melodie des Schlusschorales ist: «Christ unser Herr zum Jordan kam».

Der Text des Chores gründet sich auf den Bibelvers Jeremia Cap. 17 Vers 9, der Text des Chorales ist Vers 8 des Paul Gerhardt'schen Liedes «Was alle Weisheit in der Welt». Im Übrigen ist der Textdichter unbekannt.

Die Entstehung der Cantate fällt vermuthlich in dieselbe Zeit, wie die vorhergehende Cantate.

Seite 181, Takt 2, Viola, zweite Note. Das  $\flat$  vor *a* fehlt ursprünglich in allen Vorlagen, ist aber von anderer Hand, wie zu billigen, hinzugesetzt worden.

Seite 182, Takt 2, Continuo, zweite Takthälfte. Die Bezifferung in der Stimme ist: ; entsprechender erscheint sie nach Seite 186, Takt 3.

Seite 185, Takt 1, Singbass, erste Note. Abweichend vom Continuo. Weshalb?

Seite 187, Takt 3, Continuo, zweite Takthälfte. Die Stelle bleibt nach der Originalpartitur etwas fraglich; in der Continuo- und der Orgelstimme stehen statt der Sechzehntel drei Achtel wie im Singbass.

Seite 187, Takt 6, Viola, zweite Note. In den Vorlagen *d*, gegen *es* im Alt.

Seite 188, Takt 9 des Recitativs, erste Takthälfte. In der Originalpartitur sehr undeutlich, doch durch die in die Orgelstimme eingezogene Altpartie ausser Zweifel gestellt.

Seite 189, Takt 12, Violino II., erste Takthälfte. In der Originalpartitur, wo hier die Viola mit auf dem System der zweiten Violine untergebracht ist, ist die Stelle sehr verworren, kann aber kaum anders, als sie wiedergegeben ist, gedeutet werden.

Seite 190, Takt 7, Sopran, Text. Die Silbe «*scem*» kann in der Originalpartitur auch als «*coll*» gedeutet werden, wie in der einen Partiturabschrift steht; die Stimme und Hering haben «*woll*».

Seite 193, Takt 11, Continuo, Bezifferung. Der häufig vorkommende Fall, dass Bach die Cadenzformel  $\frac{6}{4} \frac{3}{2}$  auch da hinschreibt, wo sie nicht genau den Noten entspricht, zeigt sich nicht nur hier, sondern mehrmals im Verlauf der Arie.

Seite 197, Takt 5 und 6, Continuo. Die Orgelstimme giebt diese Stelle so:

## Cantate CLXXVII. (Seite 201.)

„Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.“

Vorlage: Originalpartitur, Originalstimmen, zwei Partiturnschriften; die Originalpartitur im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin, die Originalstimmen im Besitze der Thomasschule in Leipzig, die beiden Partiturnschriften im Besitze des Herrn Kammerängers Joseph Hauser in Karlsruhe.

Die Originalpartitur besteht aus 12 Blatt oder 6 Bogen, die neben einander liegen und von Bogen 2 an rechts oben in der Ecke mit den zugehörigen Zahlen 2—6 numerirt sind. Sie sind mit dem Titelblatt in einen Band zusammengeheftet, der «P. 116» signirt ist. Das Wasserzeichen des gut erhaltenen Papiere ist **MA**, andererseits das schöne grosse Wappen. Die Handschrift ist ruhig, Correcturen kommen auf jeder Seite vor, sind aber durch beige-schriebene Tabulaturzeichen hinlänglich verdeutlicht. Der Kopftitel zum Beginn der Cantate lautet in zwei Zeilen:

„J. J. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Xft. *Doica* 4 post Trinit: à 4 Voci.  
2 Hautbois || 2 Violini, Viola e Cont di Bach.“

Genauer noch ist die auf das Titelblatt von Bach gesetzte Aufschrift:

„Dominica 4 post Trinit:  
Ich ruff zu Dir Hc. Jesu Christ.  
à | 4 Voci. | 1 Violino Concertino | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola |  
Bassono obligato | e | Continuo. | di | Joh. Seb: Bach.“

Der Eingangschor durchläuft in zehnzeiligen Systemen Seite 1—14 des Manuscriptes; die Instrumente zu den einzelnen Systemlinien sind vorn nicht angedeutet, doch kommen bei der dritten Zeile anfänglich (Takt 1 und 3, Takt 9 und 11) zweimal die Bezeichnungen vor: «solo — tutti», später nicht wieder. Die Altarie Seite 219 ist einfach «Versus 2» überschrieben; am Schluss wird für die nächste Sopranarie (Seite 222) der Hinweis gegeben: «Versus 3 — Hautbois da Caccia solo e Soprano»; die Tenorarie (Seite 227) ist überschrieben: «Versus 4. Violino e Bassono soli con Tenore», der Choral endlich: «Versus 5». Letzterer hat noch die Zeilenbemerkungen: «Sopr. | Alt | Ten | Bass e Cont». Zuletzt, im Auslaufe der Tenorzeile, steht das Signum: «Fine SDGL. | ao 1732». — Zweifelhaft bleibt hierbei nur, ob im Chor der Wechsel zwischen solo und tutti noch öfter, als angegeben, stattfinden soll, und wie beim Choral die Instrumente sich betheiligen sollen.

Die Originalstimmen gaben hierüber gewünschten Aufschluss. Es sind 13 Stück, zusammen 21 Blatt; ihr Wasserzeichen ist gleichfalls **MA**. Wir verzeichnen sie einzeln wie folgt:

- |             |   |
|-------------|---|
| 1) Soprano. | 1 Blatt, durchgängig autograph.   |
| 2) Alto.    | 2 Blatt. Erste Seite («Chorus» 198 Takte) nur der Text autograph; zweite und dritte Seite durchgängig autograph; doch enthält auch die erste Seite Zusätze an Zeichen und Correcturen von Bach. |
| 3) Tenore.  | 2 Blatt. Ganz wie der Alt: erste Seite nur der Text, zweite und dritte Seite durchgängig autograph. Die erste Seite enthält 192 Takte vom Chor.   |
| 4) Basso.   | 1 Blatt. Erste Seite (206 Takte) nur der Text, zweite Seite durchgängig autograph.  |

- |                        |  |
|------------------------|--|
| 5) Hautbois 1.         | 2 Blatt. Autograph die 29 Schlusstakte des Chores und alles Übrige.<br>Zu bemerken: «Versus 3 Hautbois da Caccia sola».  |
| 6) Hautbois 2.         | 1 Blatt. Autograph die 32 Schlusstakte des Chores und das Übrige.  |
| 7) Violino Concertino. | 2 Blatt. Autograph zweite und dritte Seite, d. h. von Takt 86 des Chores an.   |
| 8) Violino 1.          | 1 Blatt. Autograph nur die zweite Seite, von «Versus 2 tacet» an.  |
| 9) Violino 2.          | 1 Blatt. Autograph nur die zweite Seite, welche noch 131 Takte vom Chor und alles Übrige enthält.  |
| 10) Viola.             | 1 Blatt. Ganz wie bei Violino II.  |
| 11) Bassono obligato.  | 1 Blatt. Durchgängig autograph. Enthält: «Versus 4.    Versus ultimus    Fine».  |
| 12) Continuo.          | 3 Blatt, das mittelste einzeln in den Bogen eingelegt. Unbeziffert. Nur die erste Seite Copistenhand, die übrigen 5 Seiten autograph. Enthält den Chor von Takt 130 an und alle übrigen Nummern.   |
| 13) Organo.            | 3 Blatt. In <i>F</i> , beziffert. Durchgängig autograph. Die Stimme besteht aus dem ersten Blatt, welches ganz die Formatgrösse und die starke Schrift der übrigen Stimmen zeigt. Es enthält: «Chorus.    Versus 2 tacet.    Versus 3 tacet.    Versus 4 tacet.    Versus ultimus.    Fine.» Alles, was nach dem Chor folgt (4 Notenzeilen), ist durchstrichen. — Blatt 2 und 3 ist ein zusammenhängender Bogen von etwas kleinerem Format; die Handschrift zeigt spitzere Feder, ist kleiner und zierlicher, sehr deutlich. Dieser Bogen enthält: «zur Organo gehörig»: «Versus 2 <sup>tes</sup> (Bmoll)    Versus 3 <sup>tes</sup> (Desdur)    Versus 4 <sup>tes</sup> (Asdur)    Versus ultimus    Fine.» Er ist jedenfalls zu einer anderen, späteren Zeit geschrieben, als die sämtlichen anderen Stimmen, hat auch ein anderes Wasserzeichen (Wappenfigur, Adler). |

Der Titel des Umschlags zu den Stimmen ist von Copistenhand geschrieben und im Wesentlichen übereinstimmend mit der Bach'schen, oben mitgetheilten Aufschrift. Das ganze Stimmenexemplar ist, weil zum grössten Theile von Bach selbst geschrieben, äusserst werthvoll und hat selten seines Gleichen.

Die beiden Partiturabschriften sind den besprochenen Originalvorlagen gegenüber zwar von keinem ausschlaggebenden Werth, doch ist immerhin dem Besitzer für ihre Mittheilung zu danken. Die ältere dieser Abschriften stammt von Penzel her, welcher am Schlusse beibemerkt hat: «Il Fine. scr. C. F. Penzel d. XV. Mens. Aug. 1755». Die Lesart dieser Abschrift stimmt mit derjenigen der Originalstimmen überein, der Continuo enthält auch die vollständige Bezifferung der Orgelstimme. Nach allen Merkmalen ist es wahrscheinlich, dass Penzel die Partitur aus den Stimmen zusammengetragen hat, worauf auch die hin und wieder aufgeklebten Streifen hinweisen, welche falsch geschriebene Stellen überdecken. — Die neuere Abschrift stammt aus dem Nachlasse Schicht's. So deutlich und wohlgefällig für das Auge sie geschrieben, so enthält sie nicht nur die Unrichtigkeiten der Penzel'schen Abschrift, sondern noch bei weitem mehr. Ohne Zweifel aber ist sie von der Penzel'schen Abschrift abgenommen worden. Man erkennt dies auch daran, dass sie die Abweichungen in der Tenorarie Seite 227 beim Ausschreiben einer Reprise, die in der Penzel'schen Abschrift angebracht ist, falsch gedeutet oder verwechselt hat.

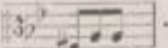
Erst durch die Stimmen liessen sich die Solo- und Tuttistellen der Violine im Chor genau von einander abscheiden; die Stelle Seite 213 von Takt 10 an, wo die Ripien-Violine einen von der Solo-Violine ganz abweichenden Gang annimmt, war überhaupt nur von der Stimme «Violino I» abzunehmen, denn die Originalpartitur, welche für die Ripien-Violine kein besonderes System hat, enthält die Abweichung nicht. Ebenso wenig ist in der Originalpartitur eine Andeutung darüber zu finden, dass die Orgel zeitweilig ihre Mitwirkung unterbrechen soll. — Die Choralmelodie «Ich ruf

zu dir, Herr Jesu Christ» bildet im Eingangschor den Cantus firmus, zieht sich dann mit Anklängen in den Arien fort und schliesst als geschlossene Melodie im Choral das Werk ab. Der Componist derselben ist nicht bekannt, sie erscheint schon im Joseph Klug'schen Gesangbuch vom Jahre 1535.

Die Dichtung des Liedes ist nach Philipp Wackernagel's Forschungen von Johann Agricola und «gehört vielleicht schon dem Jahre 1526 an». Das Lied hat fünf Strophen und erscheint wörtlich seinem ganzen Inhalte nach in der Cantate. Vopelius hat es überschrieben: «Ein schön Lied, zu bitten umb Glauben, Liebe, Beständigkeit und Sieg wieder die Anfechtung», Fischer (Kirchenlieder-Lexicon I. 344) nennt es: «Reformatorisches Gebetslied vom christlichen Sinn und Wandel». Johann Agricola (Magister Grickel) war geboren den 20. April 1492 in Eisleben und starb den 22. September 1566 als Hofprediger in Berlin, «wegen seiner Theilnahme an der Aufstellung des Interim bei vielen verhasst» (s. Fischer a. a. O. II. 425).

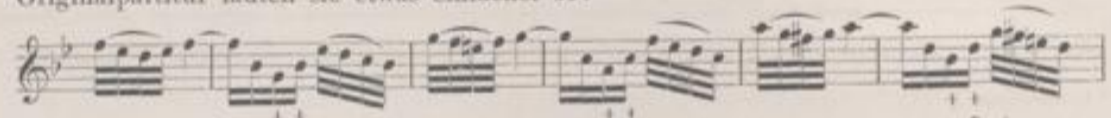
Die Cantate ist im Jahre 1732 entstanden, Bach hat erfreulicherweise diesmal selbst die Jahreszahl angegeben.

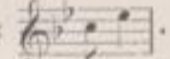
Seite 203, Takt 14, Singbass, zweites Achtel. Dieses *d* scheint erst nachträglich in die Originalpartitur eingetragen worden zu sein; möglich, dass es von Bach selbst nicht herrührt, denn bei Wiederholung der Stelle (Seite 208, Takt 3) findet es sich nicht.

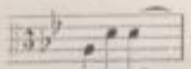
Seite 212, Takt 3, Viola. Dieser Takt ist nach der Stimme wiedergegeben. Die Originalpartitur enthält die kleine Abweichung: 

Seite 212, Takt 6, Violino II., dritte und sechste Note. Die Stimme hat vor beiden Noten ein  $\sharp$ , liest also *fx*; in der Originalpartitur scheint das  $\sharp$  vor dem ersten *f* durchstrichen zu sein, so dass *f* gelten soll.

Seite 214, Takt 12 ff., Violino concertante. Die Takte sind nach der Stimme gedruckt. In der Originalpartitur lauten sie etwas einfacher so:



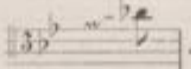
Seite 215, Takt 12, Oboe II. Abweichend von der Stimme lautet die Originalpartitur: 


Seite 216, Takt 9, Viola. Auch hier weicht die Originalpartitur ab: 

Seite 220, Takt 19, Continuo, achte Note. Ist in allen Vorlagen *g*, wiewohl auch statt dessen *f* nicht zu beanstanden wäre.

Seite 223, Takt 3, Continuo, erste Note. In der Stimme mit  $\frac{3}{4}$  beziffert, wofür  $\frac{5}{4}$  gesetzt worden ist. Ebenso ist bei der ersten Note im darauf folgenden Takte die Bezifferung  $\frac{9}{8}$  in  $\frac{7}{8}$  abgeändert worden.

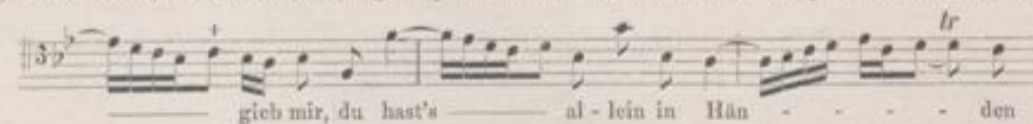
Seite 223, Takt 11, Continuo, erste Note. Statt der Bezifferung mit 6 dürfte die Bezifferung mit 5 geeigneter sein.

Seite 228, Takt 3, Tenor, achttes Achtel. In der Originalpartitur so: 

Seite 228, Takt 4, Fagotto, erstes Viertel. In der Originalpartitur so: . Auch später so Seite 230, Takt 4.

Seite 228, Takt 6, Tenor, Text. Hier und bei den beiden folgenden Wiederholungen steht in den Vorlagen «abtreiben».

Seite 229, Takt 14 ff., Tenor. Die Originalpartitur hat kleine Abweichungen von der Stimme:



## Cantate CLXXVIII. (Seite 237.)

„Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.“

Vorlage: Originalstimmen und eine Partiturabschrift von Forkel; erstere im Besitze der Thomasschule in Leipzig, letztere auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.

Die Originalstimmen bilden ein Bündel von 33 Blatt; man bemerkt in dem verschiedenartigen Papiere als Wasserzeichen meist den Halbmond, doch auch den kleineren Halbmond und die Buchstaben **IWI** nebst Wappen. Ein blauer Umschlag zu den Stimmen trägt, von Copistenhand geschrieben, den Titel:

„Dominica 8. post Trinit.“

Wo Gott der Herr nicht bey uns hält.

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

Zusammen 12 Stimmen, darunter dreimal der «Continuo». Ausser der Sopranstimme zeigen sämtliche Stimmen Spuren der Bach'schen Revision. So der Alt bei seinem Recitativ Seite 252 die abwechselnden Bezeichnungen «Presto» und «Recit.»; der Bass die 5 Schlusstakte des Chorals «Aufsperren sie» (Seite 264 Takt 3—7); die Hoboen beim Choral Hmoll (Seite 259) die Bezeichnungen «Oboe d'Amour»; der eine, nicht transponirte Continuo beim zweiten Satz (Seite 252) die Worte «Presto» und «Recit.» sowie die Bezifferung des Recitativs, beim Satze Hmoll (Seite 262) das «a tempo giusto». Alle diese Zusätze sind von Bach's Hand. Den nach Gmoll transponirten Continuo hat Bach bis mit Takt 23 der Arie Emoll (im Druck bis mit Takt 6 Seite 266) beziffert, von wo an aber jede Spur seiner Durchsicht aufhört.

Die Partiturabschrift des Dr. Forkel in Göttingen befindet sich in einem Sammelband von «sieben Kirchenstücken» Bach's, der auf der Innenseite der Pappschale mit der Bezeichnung versehen ist: «Georg Poelchau. | Berlin 1824. | P. 46.». Die Abschrift bildet den Schluss des Bandes. Es scheint, dass Forkel sie entweder nach der autographen Partitur Bach's selbst, oder nach einer zuverlässigen Copie derselben angefertigt, nicht also aus den Originalstimmen zusammengesetzt hat\*). Der Kopftitel auf der ersten Seite lautet:

„Dominica VIII post Trinitatis. Wo Gott der Herr nicht bey uns hält pp.  
à 4 Voci, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Continuo. di J. S. Bach.“

\*) Diese Annahme findet sich durch einen Brief Forkel's bestätigt, der seit der Niederschrift derselben in den Besitz des Unterzeichneten gelangt ist. Forkel schreibt aus Göttingen unter dem 4. April 1803:

„... Die Sebast. Kirchenstücke betreffend. Ich habe den ganzen Jahrgang von Wilh. Friedem. B. im Hause gehabt, und zwar gerade denjenigen, der so vortreflich über Choralmelodien gearbeitet ist. Friedem. Bach war damals in grosser Noth, und forderte von mir für den eigenthümlichen Besitz des Jahrgangs 20 Louisd'or, für die blosse Durchsicht aber 2 Louisd'or. Ich war damals nicht reich genug, um auf einmal 20 Ld'or anzulegen, die 2 St. Ld'or aber konnte ich tragen. Hätte ich das Ganze in diesem halben Jahre abschreiben lassen wollen, so würde es mich mehr als 20 Ld'or gekostet haben. Ich beschloss daher mir einige der allervorzüglichsten Stücke für meine 2 Ld'or Communicationsgebühren selbst aus diesem Jahrgange abzuschreiben. Ich besitze demnach jetzt nur 2 Stücke über die Choräle: Es ist das Heil uns kommen her pp und: Wo Gott der Herr nicht bey uns hält. Beyde Stücke sind ausserordentlich schön. Der ganze Jahrgang, für welchen ich 20 Ld'or bezahlen sollte, wurde hernach aus Noth für 12 Thaler verkauft. Ich weiss aber jetzt nicht, wohin er gekommen ist.“

Hiernach ist anzunehmen, dass die einzelnen Cantaten wirklich in Jahrgänge je nach ihrer Beschaffenheit zusammengefasst und zu einem Ganzen vereinigt worden sind. Der Jahrgang, welchen Forkel in Händen gehabt hat, hat nach seiner Angabe die Choralcantaten enthalten. Wo mag er hingekommen sein? Auch die Originalpartitur zur Cantate «Es ist das Heil uns kommen her» (s. Jahrgang I Seite 245) ist bis jetzt nicht wieder zum Vorschein gekommen. Man unterlasse also nicht, fort und fort nachzusuchen!

Beim Chor (zehnzeilig) ist vorn an den Zeilen die Instrumentation vollständig angegeben. Der nächste Satz (Seite 252), zweizeilig, ist nur mit «*Recit.*» überschrieben, der folgende (Seite 253), dreizeilig, mit: «*Aria. Violini Unisoni col Braccio.*» [Dies stimmt nicht: die Originalstimme der Viola enthält die Arie nicht.] Dann folgt einfach «*Choral*» vierzeilig (Seite 259), ohne Andeutung, dass hier die Hoboen mitspielen; hierauf «*Recitativo*» fünfzeilig (Seite 262); dann «*Aria. Tenore*» fünfzeilig (Seite 264) ohne Angabe der Instrumente; zuletzt «*Choral 2 Vers*» fünfzeilig (Seite 272), der Text unter dem Singbass [Forkel hat den Vers «*Was Menschen-Kraft und Witz anföhrt*» untergesetzt, wahrscheinlich hat die Originalpartitur gar keinen Text gehabt]. Die Handschrift ist deutlich und zierlich, Schreibversehen kommen nur wenige vor.

Die Chormelodie, welche der Cantate zu Grunde liegt und im Eingangschor als Cantus firmus, dann im Alt-Recitativ mit Unterbrechung von Recitativsätzen, später (Seite 262) ebenso in vierstimmigem Chorsatz, zuletzt im Choral als geschlossene Melodie erscheint, wird gewöhnlich nur nach dem Liede «*Wo Gott der Herr nicht bei uns hält*» selbst benannt. Ihren Verfasser kennt man nicht. Sie ist schon durch das Joseph Klug'sche Gesangbuch von 1535 bekannt geworden. Dass sie von Luther herstamme, wie hin und wieder behauptet wird, ist nicht erwiesen.

Das Lied ist von Justus Jonas und besteht aus acht siebenzeiligen Strophen. Strophe (Vers) 1 erscheint wörtlich im Eingangschor, Strophe 2 ebenfalls wörtlich im Alt-Recitativ, jedoch mit Einschiebungen; Strophe 3 klingt in der darauf folgenden Bassarie an, Strophe 4 erscheint wieder wörtlich im Tenor-Choral; Strophe 5 zeigt sich ebenfalls wörtlich, jedoch mit Einschiebungen, im vierstimmigen Choral; Strophe 6 wird in der folgenden Tenorarie gestreift, Strophe 7 und 8 endlich bilden den Text für den Schlusschoral. Vopelius überschreibt das Lied mit: «Eine andere *Meditation* über den 124. Psalm, D. Justus Jonas, Senior Northusanus, Profess. Witteberg. hernach Pfarrer zu Hall, und förder Superint. zu Eisfeld»; Fischer nennt es: «Lied von der christlichen Kirche über den 124. Psalm». Justus Jonas war geboren in Nordhausen den 5. Juni 1493, Prof. der Theologie und Propst an der Stiftskirche zu Wittenberg, später erster evangelischer Superintendent an U. L. Frauen in Halle; er lebte seit 1551 in Coburg, seit 1553 in Eisfeld als Superintendent, wo er am 9. October 1555 starb.

In welche Zeit die Composition der Cantate fällt, ist nicht genau ermittelt. Jedenfalls ist sie erst nach 1732 entstanden.

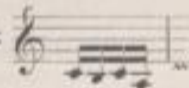
Seite 244, Takt 6, Continuo, Bezifferung. In der Stimme sind die Bezeichnungen des zweiten und dritten Viertels gegen einander vertauscht. Man sehe Seite 240, Takt 7.

Seite 245, Takt 5, Violino II., zweite Note. Nach der Partiturabschrift *dis*, nach der Stimme *d*. Letztere Lesart entspricht der Stelle Seite 237, Takt 3, und kommt noch anderwärts vor.

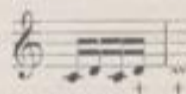
Seite 246, Takt 6, Alt, zweites Viertel. Der Eintritt des Altens auf *e* passt nicht zur Harmonie *a-c-f*, entspricht aber den Vorlagen und jedenfalls auch dem Willen Bach's.

Seite 247, Takt 6, Violino I., zweite Note. Die Stimme hat hier *b*, doch ist das *c* der Partiturabschrift glaubhafter. Man vergleiche u. a. Seite 242, Takt 3.

Seite 248, Takt 5, Violino II., viertes Viertel. Nach der Stimme (wie gedruckt ist):



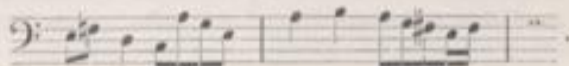
nach der Partiturabschrift:




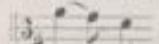
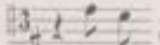


Die Lesart der Stimme ist richtig, weil sie den Zusammenstoß des *d* mit *d*, der ersten Note des nächsten Taktes, vermeidet.

Seite 249, Takt 5, Continuo, zweites Viertel. Das  $\sharp$  zu *c* hat Bach in der Stimme ausdrücklich hinzugesetzt. So auch das  $\sharp$  zum *c* der Viola im Schlusstakt des Chores Seite 251.

Seite 252, Takt 5 und 9, Continuo. In der Partiturabschrift lauten diese Takte:



- Möglich, dass Bach ursprünglich so geschrieben hat; in der Orgelstimme dagegen stehen die Takte, wie sie gedruckt sind und wie sie sich später (Takt 21 und 22) wiederholen.
- Seite 253, Takt 9, Continuo, viertes Viertel. Die Orgelstimme gruppirt die drei Noten so: ; ebenso beim zweiten Viertel im dritten Takte später: . Hier hat wohl die Partiturabschrift Recht, indem sie beide Male  gruppirt.
- Seite 263, Takt 5, Continuo, viertes Viertel. Die Vorlagen schwanken zwischen *g* und *a*; die Orgelstimme hat *a*, zu dem auch die Bezifferung passt.
- Seite 263, Takt 7, Alt, drittes Viertel. In der Partiturabschrift *h aïs*, in der Stimme deutlich *cis aïs*.
- Seite 266, Takt 5, Tenor, erste Takthälfte. In der Partiturabschrift  , in der Stimme:  , wie gedruckt ist. schweig' nur
- Seite 266, Takt 12, Continuo, erstes Viertel. Die Vorlagen schwanken zwischen *e* und *fis*. Nach Seite 267, Takt 12 ist *e* die richtige Note.
- Seite 266, Takt 13, Continuo, drittes Viertel. Statt *fis* der Abschrift haben die Continuo- und Orgelstimme eine Viertelpause, die auf einer Undeutlichkeit der Originalpartitur beruhen mag. In der Orgelstimme hat schon von Takt 7 dieser Seite an die Revision Bach's gänzlich aufgehört.
- Seite 267, Takt 1 ff., Tenor, Text. In der Partiturabschrift weicht die Textunterlage beträchtlich von der in der Stimme ab: „die Frommen sind verloren, : , : , denn Christus, denn Christus, denn Christus hat sie neu, neu gebor'n“. Hier ist der Stimme mehr Glauben zu schenken, da nicht anzunehmen ist, dass der Copist derselben sich eine Änderung der Bach'schen Partiturvorlage erlaubt habe.

### Cantate CLXXIX. (Seite 275.)

„Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei.“

Vorlage: Originalpartitur und zwei Originalstimmen, sämtlich im Besitze der Königlichen Bibliothek in Berlin; ausserdem die gedruckte Ausgabe von J. P. Schmidt.

Die Originalpartitur besteht aus 6 Blatt in drei Bogen, welche, neben einander liegend, in ein Heft zusammengebunden sind. Der zweite Bogen ist rechts oben in der Ecke mit 2, der dritte mit 3 numerirt. Ein Wasserzeichen in dem festen Papiere ist nicht deutlich bemerkbar; es könnte ungefähr sein **CIMD**. Die Handschrift ist fest, zwar flott doch nicht flüchtig. Übercorrigirte Stellen, welche die Lesart mehr oder weniger verundeutlichen oder gar zweifelhaft und unentzifferbar machen, kommen auf jeder Seite vor, werden aber durch beigeschriebene Tabulaturzeichen meist aufgeklärt. Die Partitur kennzeichnet sich dadurch, wie immer bei solchen Merkmalen, als eine erste Niederschrift. Als Überschrift steht zu Anfang:

„J. J. Doica II post Trinitat. Concerto.“

Der Eingangschor erstreckt sich bis zur Hälfte von Seite 4 und ist anfänglich auf achtzeiligen, dann nur auf fünfzeiligen Systemen aufnotirt. In den drei oberen Zeilen der achtzeiligen Systeme deuten die Schlüssel auf zwei Violinen und Viola hin, welche Deutung bald hernach durch die Bemerkungen «*Violin 2. concord.*» über dem Alt und «*Viola conc.*» über dem Tenor bestätigt wird. Bei der Tenorarie Seite 282 können die Instrumente in Ermangelung einer Angabe ebenfalls nur durch die Schlüssel erkannt werden, bei der Sopranarie Seite 287 hingegen werden sie durch die Überschrift «*Aira à deux Hautbois de la Chasse*» festgestellt. Bei dem Schlusschoral endlich fehlt die Angabe der Instrumente wiederum, der Text ist nur unterhalb des Altes mit den Worten «*Ich armer M. ich*» angedeutet. Ein Schlussignum ist nicht vorhanden. In die leeren Notenzeilen, die dann noch (auf

Seite 11 des Manuscriptes) übrig geblieben sind, hat eine andere Hand, vielleicht auch Bach selbst mit besonders scharfer Feder und guten Schriftzügen, den vollen Text des Chorales nachgetragen.

Die beiden Originalstimmen: «Hautbois 1.» und «Hautbois 2.», waren willkommen, weil sie Bach selbst revidirt und ergänzt hat. Die Hoboen treten erst mit der Tenorarie Seite 282 in Wirksamkeit, wo sie beide im Einklang mit der ersten Violine zu spielen haben; sämtliche *piano* und *forte*, auch die meisten der Bogen hat Bach in den Stimmen zugesetzt. Dasselbe ist der Fall bei der Altarie Seite 287, wo auch einmal ein *pianissimo* vorkommt; der Triller zu *cis* und *gis* (Hoboe I. Seite 288 Takt 3, Seite 291 Takt 5), zu *dis* und *gis* (Hoboe II. Seite 289 Takt 10, Seite 291 Takt 14), die viermaligen Änderungen einer Achtelnote in zwei Sechzehnthteile (s. unten) sind von Bach's Hand. Endlich geben die Stimmen darüber Auskunft, dass die Hoboen im Schlusschoral beide die Melodie mitspielen sollen.

Die gedruckte Ausgabe ist um 1844 als letzte Nummer der von J. P. Schmidt herausgegebenen vier Cantaten Bach's erschienen, der Herausgeber hat sie «mit unterlegter Pianoforte-Begleitung» versehen. Die Ausgabe zeigt, dass die beiden Hoboestimmen ihm nicht vorgelegen haben, doch auch die Originalpartitur ist keinesweges getreu von ihm wiedergegeben. Es würde zu weit geführt haben, die Abweichungen vom Original, welche hier sich vorfinden, alle einzeln anzuführen. Schmidt setzt die Composition auf den zweiten Sonntag nach Trinitatis, eine Angabe, welche auch anderwärts vorkommt: er hat die Bach'sche Bezeichnung *ij* irrthümlich als römische Zahl angesehen. Der römischen Zahlen aber bediente sich Bach nicht. Übrigens weist der Text der Cantate entschieden auf das Evangelium am elften Sonntage nach Trinitatis hin, welches im Evangelium Lucae Cap. 18 Vers 9—14 enthalten ist und von dem Pharisäer und Zöllner handelt.

Den Eingangschor hat Bach später für das Kyrie der Gdur Messe verwendet (s. Jahrgang VIII Seite 157 ff.); beide Sätze decken sich mit 117 Takten. Zu den begleitenden Streichinstrumenten der Cantate, welche mit den Singstimmen im Einklange gehen, treten im Kyrie für den Sopran und Alt noch die Hoboen hinzu. In Anwendung von durchgehenden und Wechsel-Noten, auch in der Harmonie ist das Kyrie reicher ausgestattet. — Gleicherweise hat die 39 Takte zählende Tenorarie Seite 282 in der Gdur Messe (s. Jahrgang VIII Seite 193 ff. *Quoniam tu solus*) Verwendung gefunden. Der Satz erscheint daselbst nur in dreizeiliger Partitur, nur mit «Oboe Solo» und ohne Streichinstrumente; er ist auf 43 Takte erweitert, indem die 4 Takte Seite 283 Takt 5—8 in der Messe zu 7 Takten, die 2 Takte Seite 285 Takt 2 und 3 zu 3 Takten umgeformt sind; ausserdem ist er reicher figurirt und vielfach verändert. — Endlich ist auch die Sopranarie Seite 287 in ein späteres Werk aufgenommen worden: sie erscheint in der Adur Messe wieder (s. Jahrgang VIII Seite 83 ff. *Qui tollis peccata*). Der Sopran ist geblieben, die Tonart nach Hmoll versetzt; statt der Hoboen sind Flöten genommen, und den Grundbass geben die Violinen mit der Viola *all unisono* ab. Die Instrumentalbegleitung ist auf diese Weise gegen die Singstimme um eine Octave höher gerückt worden. In der Taktzahl (113) decken sich die Sätze, doch in der Mitte (Seite 290 Takt 4—12) weicht die Instrumentalbegleitung, die sonst im Wesentlichen übereinstimmt, einmal bedeutender ab, während die Singstimme nur so selten mit der Lesart der Cantate zusammentrifft, dass man, hätte man sie allein, schwerlich errathen würde, dass der Messsatz aus der Cantate entlehnt ist. Der Vergleich beider Sätze ist ausserordentlich lehrreich und interessant, zumal wenn man die erste Gestaltung der Arie:

Durch Übercorrigiren  
der ersten Takte hat  
sich ein anderer An-  
fang gebildet:

die in der Cantatenpartitur enthalten, doch aber bald von Bach durchstrichen und verworfen worden ist, hierbei in Betracht zieht. — Der Schlusschoral hat die Melodie «*Wer nur den lieben Gott lässt walten*».

Der Text der Cantate ist im Eingangschor aus Jesus Sirach, Cap. 1 Vers 34, im Schlusschoral Vers 1 des Liedes von Christoph Tietze: «*Ich armer Mensch, ich armer Sünder*» (1663). Der Dichter der Recitative und Arien ist nicht bekannt.

Die Entstehung der Composition fällt in den Zeitraum von 1723 bis 1727.

- Seite 275, Takt 11, Singbass. Der Takt ist in der Originalpartitur undeutlich, kann aber kaum anders gelesen werden: So giebt ihn auch Schmidt, der im Continuo jedoch *g* statt *gis* dazu nimmt, wodurch im Fortschreiten zum nächsten Takte eine reine Quintenfolge entsteht. Die vorliegende Ausgabe giebt statt der beiden Achtel *f d* ein Viertel *f*, wie es in der Messe ist.
- Seite 276, Takt 5, Tenor, erste Note. Das Original hat *d*, so auch Schmidt; es ist nach *b* geändert worden, wie es die Messe zeigt.
- Seite 280, Takt 4, Tenor, zweites Viertel. Im Original und bei Schmidt *a*; nach *g* abgeändert wie in der Messe.
- Seite 280, Takt 6, Tenor. Die beiden halben Noten *b d* bleiben zweifelhaft. Schmidt giebt an ihrer Stelle eine ganze Note *e*.
- Seite 280, Takt 17, Alt. Der Text zu den beiden Vierteln lautet im Original «*nicht mit*»; dort bricht mit dem Takte die Zeile ab. Die fünf Takte bis zum Schluss ermangeln des Textes ganz. Daher die Abweichungen zwischen der vorliegenden Ausgabe und der Schmidt'schen, jenachdem der Text ergänzt worden ist.
- Seite 284, Takt 5, Continuo, letzte Note. Im Original nicht deutlich, doch mehr als *d* zu deuten; Schmidt hat *b*.
- Seite 286, Takt 18, Singstimme, letzte Note. In der Originalpartitur *fis*, es steht deutlich ein  $\sharp$  vorgesetzt.
- Seite 287, Takt 4, Oboe II., sechstes Achtel. In der Originalpartitur: in der Stimme von Bach abgeändert: Drei ähnliche Abänderungen kommen noch vor: Seite 290, Takt 6 und 7 in Hoboe I., Takt 7 in Hoboe II.
- Seite 290, Takt 9, Sopran. In der Originalpartitur fehlen die Zeichen vor dem zweiten und sechsten Achtel.

## Cantate CLXXX. (Seite 295.)

„Schmücke dich, o liebe Seele.“

Vorlage: Originalpartitur, im Besitze der Frau Pauline Viardot-Garcia in Paris \*); zwei Partiturabschriften, auf der Königlichen Bibliothek in Berlin; eine dritte Partiturabschrift, im Besitze des Herrn Kammerängers Joseph Hauser in Karlsruhe.

Die Originalpartitur umfasst, ausser dem Umschlag von gleichem Papier, 10 Blatt in fünf neben einander liegenden Bogen, von denen der zweite, dritte und vierte rechts oben in der Ecke mit bez. 2 (3 und 4 bezeichnet sind, wogegen der fünfte Bogen eine ähnliche Bezeichnung nicht hat. Das Papier ist fest, sein Wasserzeichen in dem einen Blatte des Bogens der Halbmond. Die Handschrift ist im Chor zu Anfang und in der ersten Arie, namentlich beim Texte, flüchtig; vom Sopran-Recitativ an (Seite 311 dieser Ausgabe, im Manuscript mit Seite 14 beginnend) erscheint sie schärfer und deutlicher. Correcturen kommen auf jeder Seite vor, sind aber, wo sie die Lesart verdunkeln, meist durch beige setzte Buchstaben aufgeklärt. Ein Wort jedoch in der Sopranarie, wo der Text sehr flüchtig und in abgekürzten Zügen hingeschrieben ist, wollte sich nicht entziffern lassen; die Stelle lautet (s. Seite 319): *«Du wirst meine treue seh u d . . . nicht verschmähen»*, bei der darauf folgenden Wiederholung ist das fragliche Wort ganz weggeblieben. Der Kopftitel zu Anfang lautet:

§  
„J. J. Doica 20 post. Trinit. Schmücke dich, o liebe Seele. p“

Beim Eingangschor, welcher mit Weglassung der Singstimmen anfänglich auf 8 und 7 Notenzeilen zusammengezogen ist, fehlt jede Angabe der Instrumente. Auffällig sind die Schlüssel: Zeile 1 und 2 haben den französischen Violinschlüssel, Zeile 3 den gewöhnlichen Violinschlüssel, Zeile 4 den Alt-schlüssel, Zeile 5—7 die Schlüssel der Violinen und Viola. Bei der Tenorarie (Seite 306) steht zu oberst *«Travers.»*; bei dem Recitativ und Arioso für Sopran (Seite 311) ist das begleitende Instrument nicht bezeichnet; bei dem Alt-Recitativ lautet der Beisatz *«Flauti»*, welche im französischen Violinschlüssel stehen; bei der Sopranarie erscheint oben die Bemerkung *«tutti li stromenti»*, die Schlüssel wie beim Chor; der Choral am Schluss, welcher nebst dem vorangehenden Bass-Recitativ im Manuscript auf dem unteren Theil der Seiten mit der Sopranarie parallel läuft, hat weder Überschrift, noch sonstige Bezeichnung, enthält aber wenigstens die erste Textzeile. Zum Schluss des Ganzen: *«SDG. Fine»*. — Auf dem Umschlag steht von einer Handschrift, die derjenigen Bach's höchst ähnlich ist, der Titel wie folgt:

## „CONCERTO.

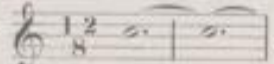

*Dominica 20 post Trinit:*

*Schmücke dich o Liebe Seele p*

*a 4 Voci | Traversiere | 2 Flauti. | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola. | Continuo |  
di | Sig: Joh: Seb: Bach“*

\*) Die Annahme, dass das Autograph ehemals im Besitze von Felix Mendelssohn Bartholdy gewesen und später an Julius Riets übergegangen sei, mag richtig sein oder nicht, Thatsache ist, dass es eine Zeit lang für die Nachforschenden verschollen blieb. Erst nachdem bekannt wurde, dass auf der grossen Weltausstellung in Paris im Jahre 1878 ein werthvolles Manuscript von Bach in wohlverschlossenem Schaukasten als Seltenheit mit aufgelegt war, wurde dasselbe als die Partitur der obigen Cantate wiedererkannt. Die Besitzerin stellte es sofort nach Schluss der Ausstellung bereitwillig für die Zwecke der gegenwärtigen Ausgabe zur Verfügung und sandte es her nach Leipzig, eine Liebenswürdigeit, die gewiss von allen Verehrern des Meisters dankbar anerkannt wird.

Man sieht, dass auch dieser Titel nicht völligen Aufschluss über die von Bach verwendeten Instrumente giebt.

Von den beiden Partiturabschriften auf der Königlichen Bibliothek ist die eine von Kirnberger. Sie ist in demselben Sammelband enthalten wie die Forkel'sche Abschrift der Cantate «*Wo Gott der Herr*». Kirnberger hat ziemlich flüchtig geschrieben und daher nicht wenige undeutliche und unrichtige Notenköpfe eingeschmuggelt; bisweilen scheint es sogar, als habe er absichtlich geändert, um zu «verbessern». Beim Chor giebt er die Instrumente vollständig an: «*Flauto 1 | 2 | Obboe | Obb. da Caccia | Viol. 1 | 2 | Viola*» u. s. f. Die Flöten notirt er wie im Original im französischen Violinschlüssel, die *Oboe da caccia* dagegen im gewöhnlichen Violinschlüssel, jedoch ohne Vorzeichnung, behandelt sie also als ein Instrument in *F*: . Das Instrument bei dem Arioso des Soprans (Seite 311) bezeichnet er mit «*Violonc. Piccolo*» und schreibt es durchweg im Violinschlüssel: . Den Choral notirt er in 4 Zeilen ohne Continuo, den Text deutet er nur mit der ersten Zeile an. — Die andere Partiturabschrift, «*P 140*» signirt, blieb für die Redaction gleichgültig, weil sie nur eine getreue Copie der Kirnberger'schen ist.

Die dritte Partiturabschrift (bei Hauser) war für den Vergleich nicht uninteressant. Auf ihrem Umschlag steht «*Emanuel's Hand?*»; wohl möglich, dass diese Vermuthung richtig ist, denn ein ehrwürdiges Alter hat diese Abschrift. In Notirung der Flöten, der *Oboe da caccia* und des *Violoncello piccolo* stimmt sie ganz mit der Kirnberger'schen überein. Sie enthält zwar weniger Fehler und Abweichungen vom Originale, als diese, hat aber dafür so viele zufällige Nachlässigkeiten mit ihr gemeinschaftlich, dass man kaum umhin kann, beide Abschriften auf eine und dieselbe Quelle zurückzuführen. Man könnte annehmen, Kirnberger habe von dieser Partiturabschrift aus seine Copie genommen, wenn er nicht andererseits einige richtige Stellen gäbe, die dort nicht anzutreffen sind. So giebt er z. B. im grossen Chore die Streichinstrumente nach der Strophe «*lässt dich itzt zu Gaste laden*», wo dieselben ihre bisherige gemeinschaftliche Figurirung verlassen und gegen die gehaltenen Noten der Blasinstrumente vertauschen (s. Seite 304), richtig wieder, während die andere Abschrift die beiden Violinen nach wie vor mit der Viola im Einklange verbleiben lässt.

Die Chormelodie der Cantate wird nach dem Liede «*Schmücke dich, o liebe Seele*» benannt. Sie bildet im Chor den Cantus firmus, erscheint dann wieder vollständig im Arioso des Soprans und schliesst mit dem Choral das Ganze ab. Dass der Choral von sämmtlichen Instrumenten begleitet werde, steht wohl ausser Zweifel, doch ist aus den Vorlagen nicht zu ersehen, in welcher Weise dies geschieht. Wahrscheinlich gehen die beiden Flöten mit dem Sopran in der Octave, die erste Hoboe und erste Violine mit ihm im Einklang, die zweite Hoboe und zweite Violine mit dem Alt, die Viola mit dem Tenor. Der Componist der Melodie ist Johann Crüger, der sie in seinen «*Geistlichen Kirchen-Melodeien*» (Leipzig 1649) unter Nr. 103 veröffentlicht hat. — Crüger wurde am Palmsonntage (9. April) 1598 in dem Dorfe Gross-Breese bei Guben geboren und starb als Cantor und Musikdirector an der Nicolaikirche in Berlin am 23. Februar 1662.

Das dem Texte der Cantate zu Grunde liegende Lied ist von Johann Franck gedichtet: ein «*Abendmahlslied*» in 9 achtzeiligen Strophen; es wird mindestens bis 1649 zurückdatirt. Strophe 1 erscheint wörtlich im Chor zu Anfang, Strophe 2 umschrieben in der Tenorarie; Strophe 3, fast unberücksichtigt, erhält nur eine Andeutung im Sopran-Recitativ, Strophe 4 kommt wörtlich und vollständig in dem sich anschliessenden Arioso vor; Strophe 5 und 6 werden dem Gedankeninhalt nach im Alt-Recitativ, Strophe 7 ebenso in der Sopranarie, Strophe 8 im Bass-Recitativ verwerthet; Strophe 9 endlich erscheint wieder wörtlich im Choral am Schluss. Johann Franck war in Guben

in der Niederlausitz am 1. Juni 1618 geboren und starb als Bürgermeister seiner Vaterstadt am 18. Juni 1677.


Die Entstehung der Cantate dürfte nicht früher als 1735 anzusetzen sein.

Seite 307, Takt 15, Flauto, viertes Viertel. Die Stelle ist in der Originalpartitur undeutlich, beide Abschriften haben *cis*.

Seite 309, Takt 3, Flauto, vorletzte Note. Diesmal *g*, früher *a*.

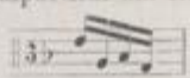
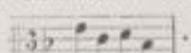
Seite 309, Takt 16, Tenor, Text. Die Silbe zum dritten Viertel ist in der Originalpartitur nicht deutlich. Man wird eher *«wirst»* lesen, als *«musst»*, welches den Reim auf *«Lust»* giebt. So ist es auch bei den beiden Wiederholungen der Fall Seite 310, Takt 2 und 15.

Seite 309, Takt 16, Flauto, viertes Viertel. Die Wiedergabe der drei Noten entspricht der Originalpartitur, doch ist das *dis*, bei dem das  $\sharp$  nicht wiederholt hinzugeschrieben steht,

fraglich; vielleicht ist *h* gemeint: 

Seite 310, Takt 12, Flauto, zweites Viertel. In der Originalpartitur undeutlich. Beide Abschriften stimmen mit der hier gegebenen Lesart überein.

Seite 311, Recitativ. Ist in der Originalpartitur anfänglich ohne Vorzeichnung und nur auf zwei Systemen notirt, es fehlen daher die Aufhebungszeichen zu *h* in Takt 1, 2 und 4. Bei Takt 7 tritt mit dem Beginn einer neuen Zeile die Instrumentalzeile mit Vorzeichnung des Altschlüssels und eines  $\flat$ , sonst ohne Bezeichnung des Instrumentes hinzu; später haben auch die beiden anderen Zeilen die Vorzeichnung.

Seite 312, Takt 6, Violoncello, viertes Viertel. In der Originalpartitur am Rand der Zeile schlechterdings nicht zu entziffern. Kirnberger schreibt: , die Hauser'sche Abschrift dagegen: .

Seite 318, Takt 5, Sopran, drittes Viertel. Das  $\flat$  zu *a* fehlt im Original, Kirnberger hat es.

Seite 319, Takt 7 ff., Sopran, Text. Von hier an ist der Text in der Originalpartitur sehr flüchtig und in abgekürzten Zügen geschrieben, so dass die Richtigkeit der Wiedergabe nicht ganz ausser Zweifel steht; namentlich das Wort *«Glauben»*, dessen erste Silbe bei der Wiederholung der Stelle ganz weggeblieben ist, bleibt fraglich.

Leipzig, im November 1888.

Alfred Dörffel.