

Johann Sebastian Bach's

Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft  
zu Leipzig.

Druck und Verlagsanstalt von Breitkopf & Härtel.



# VERZEICHNISS DER MITGLIEDER DER BACH-GESELLSCHAFT.

## DIRECTORIUM.

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

## AUSSCHUSS.

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

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

	Expl.
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER PRINZ ALBRECHT VON PREUSSEN	1
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER HERZOG MAXIMILIAN IN BAYERN	1
SEINE HOHEIT DER HERZOG BERNHARD VON SACHSEN-MEININGEN	1
SEINE DURCHLAUCHT HEINRICH IV. PRINZ REUSS-KÖSTRITZ	1
SEINE DURCHLAUCHT DER FÜRST KARL EGON ZU FÜRSTENBERG	1
-----	
Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten	20
-----	

### DEUTSCHES REICH & OESTERREICH.

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

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

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

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



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

	Expl.		Expl.
<i>Bern.</i>			
Die Eidgenössische Musikgesellschaft	1	Herr Leonhard, Hugo	1
<i>Lausanne.</i>		Herr Dr. Suckermann	1
St. Cäcilia, Gesangverein	1	<i>Hartford (Connecticut).</i>	
<i>Schaffhausen.</i>		Herr Lyman, Christopher C.	1
Herr Imhof, Pfarrer	1	<i>Montréal (Canada).</i>	
<i>Winterthur.</i>		Herr Warren, S. P.	1
Herr Rieter-Biedermann, J., Musikalienhandlung	1	<i>New-Haven.</i>	
<i>Zürich.</i>		Yale College	1
Frau Schnyder von Wartensee	1	<i>Ogdensburg.</i>	
		Herr Dumouchel, Edouard A.	1
VEREINIGTE STAATEN.		<i>New-York.</i>	
<i>Baltimore.</i>		Herren Martens Brothers, Musikalienhandlung	1
Peabody Institute, Musikal Library	1	Herr Schirmer, G. Musikalienhandlung	1
<i>Boston.</i>		Herr Dr. Ritter, Fr. L.	1
Harvard, Musical Association	1	Herr Thomas, Theodor	1
Herr Dresel, Otto	1	<i>Oberlin.</i>	
		Herr Cady, Calvin B.	1

---

# Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten.

Elfter Band.

N<sup>o</sup> 101 — 110.

101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.
102. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben.
103. Ihr werdet weinen und heulen.
104. Du Hirte Israël, höre.
105. Herr, gehe nicht in's Gericht.
106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
107. Was willst du dich betrüben.
108. Es ist euch gut, daß ich hingehe.
109. Ich glaube, lieber Herr.
110. Unser Mund sei voll Lachens.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.



# VORWORT.

## Allgemeines.

- A. Geschichtliches,
- B. Bezifferungen,
- C. Schreibgebräuche.

### A. Geschichtliches.

Es dürfte als bekannt voraussetzen sein, dass im vorigen Jahrhundert von den gesammten Werken J. S. Bach's, die er für Gesang geschrieben, nur Cantate 71, «*Gott ist mein König*», im Jahre 1708 und zwar in der damals freien Reichsstadt Mühlhausen gedruckt worden ist. Auch in der ersten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts geschah wenig dafür. Bis zum Jahre 1850, als unsere Gesellschaft in's Leben trat, erschienen zwischen 1821—1850 der Reihe nach folgende 14 Cantaten:

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, herausgegeben von Friedrich Schneider, im Jahre 1821:

1. Ein' feste Burg ist unser Gott. (Siehe Jahrgang 18, Nr. 50.)

Bei Simrock in Bonn, herausgegeben von A. Bernh. Marx, im Jahre 1830:

2. Litanei, Nimm von uns Herr,
3. Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben,
4. Ihr werdet weinen und heulen,
5. Du Hirte Israël, höre,
6. Herr, gehe nicht in's Gericht,
7. Gottes Zeit.

Bei Trautwein und Comp. in Berlin, herausgegeben von J. P. Schmidt, im Jahre 1843 ff.:

8. Nimm was dein ist,
9. Himmelskönig, sei willkommen,
10. Barmherziges Herze der ewigen Liebe,
11. Siehe zu, dass deine Gottesfurcht.

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, als Notenbeilage zu Band III von C. v. Winterfeld's «*evangelischem Kirchengesang*», im Jahre 1847:

12. Warum betrübst du dich, mein Herz,
13. Wachet auf, ruft uns die Stimme,
14. Also hat Gott die Welt geliebt. (Siehe Jahrgang 16, Nr. 68.)

Für alle Ausgaben dieser Periode flossen jedoch die Quellen, um die Werke unseres Meisters in aller Reinheit herzustellen, mehr oder weniger trübe. Über zwei Fälle, nämlich über die Cantaten: «*Ein' feste Burg*» und «*Also hat Gott die Welt geliebt*», wurde bereits in den Vorworten zu Band 16 und 18 Bericht erstattet. Heute liegen weitere sechs Fälle vor, indem unsere Ausgabe die sogenannten Simrock'schen oder Marx'schen Cantaten in authentischer Gestalt der Öffentlichkeit übergibt.

Mit Recht zu den bedeutendsten Werken auf diesem Gebiete zählend, habe ich von ihrem ersten Herausgeber, Herrn Professor Marx in Berlin, nie mit Bestimmtheit erfahren können, welche Vorlagen er zu seiner Ausgabe benutzt haben mag. Seine Antworten waren stets unbestimmt und ausweichend. Einmal nannte er die Bibliothek des Joachimstales zu Berlin als solche. Letztere hat indessen drei der Cantaten, die Nummern 102, 103 und 104 unserer Ausgabe, niemals besessen, während Nr. 105 dort nur unvollständig vorliegt. Jedenfalls zeigte sich die Simrock'sche Ausgabe nach vorgenommener Revision als sehr mangelhaft und unzuverlässig. Von Cantate 101, «*Nimm von uns, Herr*», finden wir nur den ersten Chor mitgetheilt, während in Cantate 104, «*Du Hirte Israëls*», die dritte Oboe gänzlich fehlt. Zahllose Fehler fanden sich namentlich in Cantate 103, «*Ihr werdet weinen*», und statt des Originals der Cantate 102, «*Herr, deine Augen*», bringt sie dies Werk durchweg in einer Bearbeitung von C. Ph. E. Bach.

Wenn ich nun auch mit ziemlicher Sicherheit annehmen darf, bei meinen Arbeiten einige der vom Professor Marx benutzten Vorlagen wieder erkannt zu haben, so ist dieses doch nicht durchgängig der Fall. Vorlagen waren ihm für Cantate 101 eine ebenfalls unvollständige Abschrift von Friedemann Bach; für Cantate 103 die damals auf der Singakademie befindliche, ziemlich unleserlich geschriebene Originalpartitur; für Cantate 106 eine Copie aus Pöhlchau's grosser Sammlung, die derselbe von Zelter bekommen hatte, jetzt aber Eigenthum der Königlichen Bibliothek ist.

Für die übrigen drei Cantaten sind mir dagegen die damaligen Quellen unbekannt geblieben, also auch «die vollständige Partitur der Cantate «*Herr, deine Augen*» in C. Ph. E. Bach'scher Umarbeitung und Lesart». Es haben sich indessen Dokumente in hinreichender Zahl und vollkommener Authenticität erhalten, um jenes Falsificat als solches zu kennzeichnen. Indem Ausführlicheres darüber dem Specialberichte für Cantate 102 angehört, so sei doch schon hier bemerkt:

- 1) dass sämtliche authentische Vorlagen, Autographe wie Abschriften aus ältester Zeit, nicht «für» sondern «gegen» die C. Ph. E. Bach'sche Lesart Zeugniß ablegen;
- 2) dass vielmehr diese C. Ph. E. Bach'sche Bearbeitung, — wie wir sie aus der Marx'schen Ausgabe kennen, und wie sie später aus den mit *f*) und *g*) verzeichneten Vorlagen als solche ihre Bestätigung findet, — nur in solchen Handschriften vorkommt, die den Bearbeiter selbst zum Verfasser haben.

Ferner kann an dieser Stelle noch darauf hingewiesen werden, wie C. Ph. E. Bach's Bearbeitung aus einer Zeit datirt, in der seine Handschrift durchweg das höchste Alter des Schreibers verräth. Man darf aus diesem Grunde die Entstehung derselben in die nächste Zeit vor seinem im Jahre 1788 erfolgten Tode ansetzen, während die den Originalen treu folgenden Handschriften des oft bewährten, höchst zuverlässigen S. Hering aus der Zeit um 1760 stammen. (Siehe Jahrgang XXI erste Lieferung, Seite 15—17 des Vorwortes.)

In erfreulicher Weise vermehrt sich mit fortschreitender Veröffentlichung der bisher unbekanntem Kirchenwerke Bach's auch die Möglichkeit, ihre Entstehung der Zeitfolge nach zu bestimmen. Auf Jahr und Tag kann es dabei augenblicklich nicht ankommen. Von seinen Hauptwerken, der Matthäuspassion (1729), der H moll Messe (1733), dem Weihnachts-Oratorium (1734), der Trauerode (1727), dem Wohltemperirten Claviere (1722 und 1744), und vielen anderen, grösseren wie kleineren Compositionen wissen wir die Jahreszahlen aus authentischen Quellen\*). Für die übrigen Werke

\*) In dankbar anzuerkennender Weise stellt mir soeben Herr Dr. Prieger zwei Handschriften zur Verfügung, von denen die eine die beiden ersten Präludien und Fugen aus dem ersten Theile des Wohltemperirten Clavieres, die andere die 15 Inventionen und Sinfonien enthält. Nach den bekannten, umständlichen Titeln folgen hier nachstehende, sehr genaue Angaben:

a) für das Wohltemperirte Clavier:  
«ao. 1723. | Decopirt | H. Gerber. | Lipsiae die 21. Novemb. | 1725»;

dürfte es vorläufig genügen, sie allmählig nach Perioden ordnen zu können, und es steht zu hoffen, dass sich dieses Ziel annähernd erreichen lassen wird. Bach's Entwicklungsgang selbst veranlasst diese Theilung, und ordnet nachstehende vier Gruppen:

1. Die Arnstadt-Mühlhausener Periode, 1703—1708, die mit der Cantate Nr. 71 «*Gott ist mein König*» vom Jahre 1708 ihren Höhepunkt erreicht.
2. Die Weimar'sche Periode, 1709—1717. In ihr erglänzen drei Sterne ersten Ranges: *per ogni tempo*: «*Ieh hatte viel Bekümmerniss*» vom Jahre 1714, «*Gottes Zeit*» um 1711, und «*Wachet, betet*» vom Jahre 1716.
3. Die Cöthen'sche Periode mit ihren überreichen Instrumentalschätzen.
4. Die Leipziger Periode, die mehrere Unterabtheilungen nöthig machen dürfte.

Diese Ordnung und Gruppierung, die präcisere Jahreszahlen nicht ausschliesst, wird nicht allein für Darstellung von Bach's Lebensgang, seinem Wirken und Schaffen die klarste, überzeugendste sein, sondern auch für Würdigung seiner Erscheinung in Bezug auf Kunst- und Kulturgeschichte.

Die Mittel, dies Ziel zu erreichen, sind doppelter Art. Äussere wie innere Merkmale finden sich je mehr und mehr, die verbunden eine doppelte Sonde bilden, um aus Übereinstimmung beider wohlbegründete Schlüsse zu ziehen. Freilich dürfen wir nicht vergessen, wenn wir z. B. auf Papier und Wasserzeichen achten, dass keine Handelssperre den Gebrauch desselben auf bestimmte Orte einengte; oder, wenn wir auf besondere lokale Lesarten der Choräle stossen, dass Bach nie aufgehört hat, von seinem jeweiligen Wohnsitz aus für fremde Städte zu componiren. Erwiesenermassen schuf er in Weimar auch für Weissenfels («*Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*»), in Cöthen für den Markgrafen von Brandenburg (sechs grosse Concerte), in Leipzig für Cöthen («*Steigt freudig in die Luft*»), für Dresden (die Hmoll Messe), für Störnthal («*Höchsterwünschtes Freudenfest*») u. s. f. Auch die Verwendung der Oboe d'amore, die im Jahre 1720 erfunden wurde, kann nicht absolut massgebend sein. Wenn z. B. von der ersten Gestalt der Matthäuspassion auch nicht eine Orchester- und Singstimme mehr übrig ist, sondern alle der zweiten Bearbeitung folgen, so kann es inbetrreff des Oster-Oratoriums, jener Thatsache gegenüber, nur ein glücklicher Zufall genannt werden, dass sich hier auch Stimmen nach der ersten Bearbeitung erhalten haben, von denen uns die Stimme für gewöhnliche Oboe darauf aufmerksam macht: wie ihre Umwandlung in Oboe d'amore erst später erfolgte, und wie deshalb aus dem Vorkommen der letzteren an sich kein Schluss für Entstehung des Werkes gezogen werden dürfte. Glücklicherweise treffen aber fast immer verschiedene, innere wie äussere Kennzeichen zusammen. Stützen wir uns auf die Thatsache, dass weder in den mit grösster Sorgfalt von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen zur Matthäuspassion, noch in dem sogenannten Volkmann'schen Autograph vom ersten Theile des Wohltemperirten Clavieres, datirt vom Jahre 1732, das Doppelkreuz vorkommt, so fällt die Zeit seines Gebrauches bei ihm offenbar erst nach dieser Zeit.

Wenn wir nun in den Cantaten Nr. 103 «*Ihr werdet weinen*» und 107 «*Was willst du dich betrüben*» diesem neuen Zeichen begegnen (Seite 78, Takt 6, und Seite 187, Takt 6), so spricht auch der musikalische Werth beider Werke dafür, sie in die Periode nach 1732 zu verweisen\*).

b) für die Inventionen und Sinfonien:

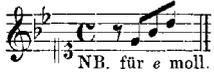
(auf dem Titel) «*Anno 1723*», (am Ende) «*descr. Lipsiae d. 22. Januarii A<sup>o</sup> 1725 | per H. N. Gerberum*».

H. N. Gerber war von 1725 bis 1726 zwei Jahre lang Bach's Schüler. Es liegt aber auf der Hand: dass Bach weder in der Zeit seiner Bewerbung und Einführung in Leipzig, noch in der Zeit des Umzuges von Cöthen nach Leipzig, noch in den ersten Monaten seiner neuen Amtsthätigkeit, die am 30. Mai 1723 begann, derartige Werke componiren konnte, die jener Stellung fern lagen. Bach selbst datirte auf dem Volkmann'schen Autographie bekanntlich «*Anno 1722*». Unterscheiden wir Entstehung und Abschluss, erste Niederschrift und Reinschrift der umfangreichen Werke, so dürfte hierin ein Ausgleich der scheinbaren Differenz zu finden sein: wenn wir die Gerber'schen Angaben auf die wahrscheinlich in den ersten Monaten des Jahres 1723 stattgehabte Schlussredaction beziehen.

\*) Siehe Näheres unter «*Allgemeines*» C. 4. (Seite XXII), sowie auch in dem Specialbericht der betreffenden Cantaten unter dem Titel «*Besonderes*» zu Seite 78 und 187.

Ebenso verhält es sich mit einer Anzahl von Cantaten, in denen die Oboe d'amore Zeugniß ablegen hilft.

Selbstverständlich konnte unmittelbar mit und nach ihrer Erfindung kein System ihrer zweckmässigsten Notirung vorliegen. Dasselbe musste vielmehr erst durch die Praxis gesucht und gefunden werden. Sie erscheint deshalb bei unserem Meister bald in *C*-, bald in *A*-Stimmung. Letztere wechselt in folgenden drei Arten der Niederschrift:

1) im Jahre 1723, nach Cantate 76, «*Die Himmel erzählen*», Seite 221:  NB. für *e* moll.

2) im Jahre 1733, nach H moll Messe, Vorwort Seite 18, Anmerk. zum *Kyrie*:  NB. für *h* moll.

3) im Jahre 1737, nach Cantate «*Angenehmes Wiederau*», Jahrgang V<sup>1</sup>, Vorwort Seite 34,

Anmerkung zu Seite 404, Oboe:  NB. für *h* moll.

desgleichen nach Jahrgang XX<sup>2</sup>, Cantate «*Schleicht, spielende Wellen*» Seite 41:

 NB. für *fis* moll.

Sämmtliche Jahreszahlen sind in authentischer Weise verbürgt, sowohl für die oben verzeichneten Werke selbst, als auch für die aus ihnen geschöpften Schreibweisen. In Cantate 76, «*Die Himmel erzählen*», vom Jahre 1723, sind aber nicht letztere allein, sondern auch die Formen des Hauptchores — (Einleitung und Fuge) — und mit diesen der figurirte Schlusschoral charakteristische Zeugnisse jener Periode. Vereint wiederholen sich jene Formen in dem Probestücke für Leipzig, Cantate 22, «*Jesus nahm zu sich*»; theilweis in dem Schlusschorale der ungedruckten Cantate «*Ärgre dich, o Seele, nicht*», zwei Werke, die ebenfalls aus dem Jahre 1723 stammen. So wird uns durch jene drei Cantaten ein dreifacher Maassstab in die Hand gedrückt, den wir vollberechtigt an zwei andere Werke derselben Art anlegen dürfen, nämlich an

Nr. 24, «*Ein ungefärbt Gemüthe*», und

Nr. 75, «*Die Elenden sollen essen*».

Gemeinsame Schreibweise der Oboi d'amore, gemeinsame Ausprägung der Formen, Beides führt die genannten Cantaten auf das Geburtsjahr ihrer drei Schwestern zurück, mit denen sie, durch Verwandtschaft eng verbunden, eine bestimmte, feste Basis für weitere Forschungen gewähren. Es sind also nachstehende fünf Cantaten:

Nr. 22, «*Jesus nahm zu sich die Zwölfe*», . . . am Sonntage Esto mihi,

Nr. 24, «*Ein ungefärbt Gemüthe*», . . . . . am 4. Sonntage nach Trinitatis,

Nr. 75, «*Die Elenden sollen essen*», . . . . . am 1. Sonntage nach Trinitatis\*),

Nr. 76, «*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*», am 2. Sonntage nach Trinitatis,

fünftens, «*Ärgre dich, o Seele, nicht*», . . . . . am 7. Sonntage nach Trinitatis,

\*) Nach der «Leipziger Universitäts-Geschichte von Coerner 1723 Th. 5, Seite 514» hatte Bach «den 30. May, als am 1. Sonntag nach Trinitatis mit gutem Applause in Leipzig seine erste Musik aufgeführt». Höchstwahrscheinlich war es Cantate 75, welcher eine Woche später Nr. 76 folgte. Wohl nicht ohne Absicht scheint in jener Antritts-Musik — «*Die Elenden sollen essen*» — ein besonderer Accent auf die Wahl der Melodie: «*Was Gott that, das ist wohlgethan*» gelegt zu sein, indem sie nicht allein in doppelter Bearbeitung, sondern auch drei Mal an hervorragender Stelle erscheint. Jedenfalls legte Bach auf den figurirten Choral (Jahrgang 18 Seite 171) so hohen Werth, dass er ihn in späteren Jahren noch einmal, — vielleicht für eine ähnliche wichtige Begebenheit in seinem Leben, — mit glänzenderer Instrumentirung ausstattete, und ihn in dieser Gestalt am Schluss der Cantate 100, «*Was Gott that, das ist wohlgethan*», eine bedeutsame Stellung anwies. Aus dieser «Erinnerung an alte Zeiten» erklärt sich auch der Zwiespalt, der in Cantate 100 hinsichtlich der Lesarten der Choral-Melodie im Einleitungs- und Schluss-Chore besteht.

die jedenfalls eine so ansehnliche, geschlossene Gruppe für die ersten Jahre der Periode 1723 bilden, dass sie, wie mit magnetischer Kraft, auch andere Werke in ihren Kreis ziehen, in ihre Nähe bringen, und der Prüfung unterwerfen. Dazu rechne ich aus vorliegendem Bande vor Allem die Cantate:

Nr. 109, «*Ich glaube, lieber Herr*», . . . . am 21. Sonntage nach Trinitatis, die sich mehr der Cantate «*Ärgre dich, o Seele, nicht*» anschliesst, und ferner die Cantate:

Nr. 105, «*Herr, gehe nicht in's Gericht*», . . . am 9. Sonntage nach Trinitatis, die im Hauptchore ihre Wahlverwandtschaft mit Nr. 22, 24, 75 und 76 nicht verleugnen kann, während sie im Schlusschorale allerdings etwas Neues bringt. Hier vereinigt sie mit der Siebenstimmigkeit jener Choräle, die in den Cantaten 70, «*Wachet, betet*», und 97, «*In allen meinen Thaten*», den Ausgangspunkt der Weimar'schen Periode bezeichnen, die freie Figuration der Choräle obiger Cantaten, und bildet somit die Brücke zu jener Cantaten-Gruppe, welche im Choral satze strenge Siebenstimmigkeit mit freier Gestaltung des Instrumentalsatzes verbindet. Vergleiche Cantate 29, «*Wir danken dir, Gott*», vom Jahre 1731, Cantate 19, «*Es erhob sich ein Streit*», und Cantate 69, «*Lobe den Herrn, meine Seele*», in ihrer zweiten Bearbeitung.

Die zweite Schreibweise der Oboi d'amore, welche ohne Sopranschlüssel fertig wird, dagegen den Violinschlüssel auf der ersten Linie gebraucht, verweist durch die authentische Angabe der Hmoll Messe auf das Jahr 1733. Indem kein Grund dagegen spricht, wird die Entstehung der Cantate 95 — «*Christus, der ist mein Leben*» — mit ihrer gleichartigen Schreibweise jenes Blasinstrumentes ungefähr um dieselbe Zeit fallen\*).

Die dritte Schreibweise legitimirt sich als die letzte durch die beiden Fest-Cantaten: «*Angenehmes Wiederau*» und «*Schleicht, spielende Wellen*». Beide Werke stammen aus dem Jahre 1737, und in ihre Zeit verlegen sie die Bearbeitungen der Cantaten 69, «*Lobe den Herrn, meine Seele*», und 100, «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*». Verwies schon der siebenstimmige Choral der Cantate 69 auf eine spätere Zeit, so bestätigt dies hier die Schreibweise der Oboe d'amore. Man wird deshalb nicht fehl gehen, die zweite Bearbeitung des Werkes, in der es abgedruckt wurde, zwischen 1733 und 1737 zu verlegen. Melodiös und rhythmisch verwandt, verknüpft der sogenannte Lombardische Styl den vierten Vers der Cantate 100 (Seite 314) mit dem Hauptchore der Fest-Cantate «*Angenehmes Wiederau*», die wir umgearbeitet als Cantate 30, «*Freue dich, erlöste Schaar*», kennen gelernt haben. Ausserdem verweist Cantate 100 im fünften Verse (Seite 319) durch die Stimmung der Oboe d'amore nach dritter Art ebenfalls auf die Jahreszahl 1737.

Nicht minder scharf und begrenzt, als voranstehende Nachweise für die Leipziger Zeit, sind die Kennzeichen der beiden ersten Perioden von 1703—1708 und 1709—1717. Partituren und Stimmen, welche die Holzblasinstrumente, namentlich Flöten und Oboen, um einen ganzen Ton, oder um eine kleine Terz höher transponiren, kommen meines Wissens in der Leipziger Periode niemals vor, und verweisen solche Werke ausnahmslos nach Arnstadt, Mühlhausen und Weimar. Fernere Merkmale bieten in diesem Zeitabschnitte Bach's sorgfältig geschriebene Partituren, deren Taktstriche mehrentheils mit dem Lineale gezogen sind, und namentlich um 1708 eine auffallende Zierlichkeit und Eleganz der Schrift bekunden. Die dazu verwendeten Papiersorten bevorzugen als Wasserzeichen entweder den deutschen Reichsadler, oder ein Wappenfeld, auf dem sich gabelähnlich ein zweiästiges Horn erhebt. Endlich eröffnet auch die Choralmelodie ein weites Feld für interessante Nach-

\*) Desgleichen auch das Magnificat in *D*, ferner Cantate 61, «*O Ewigkeit, du Donnerwort*» u. A. m. Siehe die betreffenden Vorworte XI<sup>1</sup> Seite 19, und XII<sup>2</sup> Seite 17.

forschungen. Nicht alle, aber doch viele Melodien wurden an den verschiedenen Orten, für die Bach schrieb und wirkte, in mehr oder weniger abweichenden Lesarten gesungen. Reformatorisches Eingreifen, so Noth es that, durfte er auf diesem Gebiete wohl als vollendeter, allseitig anerkannter Meister wagen, nicht aber in seinen jüngeren Jahren. Für Cantate 106, «*Gottes Zeit*», muss deshalb jener Umstand besonders schwer in die Waagschale fallen. Thüringer Lesarten der Choral-Melodien, Notirung der Flöten um einen ganzen Ton höher, Anlage und Modulation der Schlussfuge: Alles vereinigt sich, die Entstehung der herrlichen, tiefsinnigen Composition nach Weimar — etwa um 1711 — zu verlegen\*). Denn so meisterlich die Stimmenführung der Fuge auch sein mag, so leistete Bach 1714, also drei Jahre später, in Cantate 21, «*Ich hatte viel Bekümmerniss*», schon weit Vollendetes in dieser Kunstform. Zwar hat in der letztgenannten, 21<sup>sten</sup> Cantate\*\*) die Fuge: «*Dass er meines Angesichtes Hilfe*» hinsichtlich der Modulation, — die ihre halben und ganzen Schlussfälle auf Tonika und Dominante beschränkt, — grosse Verwandtschaft mit jener; allein durch ihre gesteigerte Mehrstimmigkeit, die mit Hilfe der Instrumentalstimmen im sechsstimmigen Satze schliesst und gipfelt, steht sie doch um Vieles höher. Kein Vergleich ist jedoch mit der Schlussfuge dieses Werkes zulässig, deren Technik in jeder Beziehung den vollendeten Meister zeigt. (Jahrgang V<sup>1</sup> Seite 50.)

So wären es denn aus dem vorliegenden Bande fünf Cantaten, deren Entstehung bestimmten Perioden zugewiesen werden kann; nämlich:

- «*Gottes Zeit*» (Nr. 106) zwischen 1709 — 1717, wahrscheinlich um 1711;
- «*Ich glaube, lieber Herr*» (Nr. 109) um 1723;
- «*Herr, gehe nicht in's Gericht*» (Nr. 105) zwischen 1724 — 1726;
- «*Was willst du dich betrüben*» (Nr. 107) } nach 1732.
- «*Ihr werdet weinen*» (Nr. 103) }

#### B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten.

(Nachtrag zum Vorworte des Jahrganges XXII, Seite 18—20.)

In dem vorliegenden Bande sind es wiederum drei Stellen, die in ihrer Eigenart eine unwiderlegliche Sprache reden für die Art und Weise, welche die Aufführung Bach'scher Kirchenwerke unbedingt verlangt. Die einseitige Wiedergabe der in Noten gestellten Stimmenführung bleibt hier etwas Unvollkommenes, gleichwie umgekehrt die einseitige Wiedergabe der in Ziffern niedergeschriebenen Harmonie. Nicht Polyphonie allein, nicht Homophonie allein, in getrennter Schroffheit und Einseitigkeit, sondern Beides, «*Stimmenführung auf Grund einer klar und eben ausgesprochenen Harmonie*»: so will es Bach. Ihrem Wesen nach zu eigenartigen, vollendeten Organen ausgebildet, ergab sich für ihn ihre geschiedene Persönlichkeit zwar von selbst; allein so wenig ein einzelnes Organ den vollkommenen Menschen macht, ebensowenig dürfen bei Bach jene beiden Hauptorgane seiner Kirchen- und Kammermusik vereinzelt auftreten, sondern bilden erst in ihrer Vereinigung die vollkommene Erscheinung. Ein Ebenbild dess, wovon der Dichter singt: «*Zwei Seelen und ein Gedanke*».

\*) Siehe Näheres im Special-Berichte.

\*\*) Jahrgang V<sup>1</sup> Seite 25.

Die erste Stelle findet sich Seite 4, Takt 15 und lautet:

The musical score shows measures 14, 15, and 16. The Violine I. and Viola parts are written on a single staff. The Violine II. part has an asterisk (\*) above measure 15, indicating a false note. The Tenor and Bass parts are written on a single staff. The Organ and Continuo parts are written on a single staff.

Ohne Orgelbegleitung (und nur diese kann es ermöglichen) müsste jedenfalls das mit einem Stern bezeichnete *d* der zweiten Violine als falsche Note erklärt werden. (Siehe weiter unten Cantate 101 «Bemerkenswerthes» zu Seite 4.)

Die zweite Stelle, die ohne Orgelbegleitung Querstände der schlimmsten Art zu Gehör bringen würde, verzeichnet Seite 127, Takt 13.

The musical score shows measures 10, 11, 12, and 13. The Violine I. and Violine II. parts are written on a single staff. The Viola part is written on a single staff. The Continuo part is written on a single staff. The Organ part is written on a single staff. There are 'x' marks above measures 12 and 13 in the Violine I. and II. parts, indicating dissonances.

Die dritte Eigenthümlichkeit berührt zwar auch das Gebiet der Begleitung, betrifft aber weniger die wechselseitigen Beziehungen von Stimmenführung und Harmonie, als vielmehr die Ausführung der letzteren. Jahrgang XXII, Seite 15 des Vorwortes wurde nachgewiesen, wie Bach und sein Organist Hand in Hand zu gehen pflegten, wie der erstere die unbezifferten, schwierigeren Begleitungen auf dem Rückpositive der Orgel ausführte, der letztere dagegen die bezifferten, leichteren Theile auf dem Hauptwerke. Auf Seite 25—26 liegt nun der eigenthümliche, interessante Fall vor, dass in ein und demselben Satze die Recitative vollständig beziffert sind, während in den *a tempo's* die wenigen zerstreuten Ziffern nicht mehr bedeuten können, als anderwärts Stich-Worte oder Stich-Noten. Der Satz muss demnach mit schöner Klangwirkung theils auf der Hauptorgel, theils auf dem Rückpositive begleitet worden sein, und bestätigt somit ebenfalls den im Vorworte des vorigen Jahrganges Seite 16—18 geführten Nachweis von einer Einrichtung, die nach Belieben das Rückpositiv wie eine zweite, selbstständige Orgel unserem Meister zur Verfügung stellte. (Siehe auch «Bemerkenswerthes» zu Cantate 101, Seite 25, Recitativ.)

## C. Schreibgebräuche.

(Nachtrag zu Jahrgang XXII, Seite 21—23 des Vorwortes.)

- 1) Die Schreibweise des  $\frac{12}{8}$  und  $\frac{9}{8}$  Taktes; 2) die Bedeutung des durchstrichenen und nicht durchstrichenen Viervierteltaktzeichens; 3) die verschiedene Geltung des Punktes neben der Note; 4) das Doppelkreuz.

1) Die Schreibweise des  $\frac{12}{8}$  und  $\frac{9}{8}$  Taktes.

Von eingreifendster Bedeutung für die Art der Ausführung analoger Fälle waren in Jahrgang XXII die Nachweise, welche sich dort an Seite 123, Takt 3 und 4 knüpfen, und durch C. Ph. E. Bach in seiner Clavierschule (dritte Auflage vom Jahre 1787) auf Seite 98 bestätigt werden. Im vorliegenden Band liefert dazu weitere Belege Cantate 110 auf

Seite 271—299, sowie auf  
Seite 310—313.

Seite 271 schreiben, ausser der Originalpartitur, auch die meisten Stimmen  $\frac{9}{8}$  Takt vor; die schönen Autographe der Ripienstimmen dagegen  $\frac{3}{4}$  Takt. Kein einziges Original hält aber die Notirung darnach consequent inne, und  $\frac{9}{8}$  und  $\frac{3}{4}$  Takt greifen ohne ersichtliche Sonderbedeutung in einander.

Unsere Partitur liefert ausschliesslich das Abbild der Originalpartitur.

Hier begegnen sich Schreibart () und Ausführung ():

Seite 271, Takt 1, in Oboe III. und Violine II.,

Seite 280, Takt 2, sowie

Seite 288, Takt 2 im Fagott und Continuo,

Seite 284, Takt 2—5 einerseits und Takt 1 andererseits, hier in den Trompeten, dort in den übrigen Instrumenten,

Seite 288, Takt 4 in Oboe I. und Violine I. u. s. f.

Die Arie Seite 310—313 zieht aus diesem Gebrauche weitere Consequenzen. Liess es die Praxis zu, die Figuren  und  in gleicher Bedeutung zu verwenden, so konnte dieselbe auch festgehalten werden, wenn die erste Figur blieb, die zweite dagegen theilweis oder vollständig in Sechszehnthelle aufgelöst wurde. Das Bild gestaltete sich dadurch freilich zu einem so complicirten, dass man bei Ausführung der herrlichen Arie doch wohl gut thun würde, dieselbe in ihren  $\frac{9}{8}$  Takt-Bewegungen deutlich umzuschreiben. Wie jetzt die Arie vorliegt, sehen wir nur die bunteste, irreführendste Vermischung der Zeittheile, wenn sie auch, — wie soeben nachgewiesen ward, — in ganz logischer Weise entstand. Da gilt:

Seite 311, Takt 19 und 21  = , oder zusammen: 

Seite 311, Takt 21, drittes Viertel  = , zusammen: 

Seite 311, Takt 24  = , zusammen: 

Seite 313, Takt 5 und 6 in der Oboe  =  u. s. f.

Wem kommt bei solcher Schreibweise das bekannte Hexen-Einmaleins aus Goethe's Faust nicht unwillkürlich in den Sinn? Die Redaction, die das Unter- und Übereinanderstellen der betreffenden Noten nach den mitgetheilten Grundsätzen zu ordnen hatte, glaubte sich deshalb auch verpflichtet, zu leichterem Übersicht die Taktwechsel in Klammern «über» die Taktstriche stellen zu müssen. Man darf eben in solchen und ähnlichen Fällen nicht vergessen, Zweierlei in Betracht zu ziehen:

erstens, dass Bach niemals daran gedacht hat, uns seine Manuscripte durchweg «druckfertig» zu hinterlassen;

zweitens, dass seine Zeit mit seinen Schreibgebräuchen vertraut war, die unsere dagegen nicht.

Wir begegneten in der 94<sup>ten</sup> Cantate des Jahrganges XXII auf Seite 117 einer doppelten Taktangabe,  $\frac{1}{4}$  und  $\frac{12}{8}$ , jedoch allein in der autographen Orgelstimme, während die Originalpartitur nur  $\frac{1}{4}$  vorschreibt. Wie weiter oben berichtet wurde, legte der Componist auch bei dem Hauptchore der Cantate 110 keinen Werth darauf, in einigen Originalen  $\frac{3}{4}$ , in den übrigen  $\frac{9}{8}$  Takt vorzuschreiben. Bedurfte es zu seiner Zeit einer Erklärung, so konnten etwaige Zweifel mit wenigen Worten gehoben sein. Heute dürfte die Sache denn doch anders liegen. Werke, an denen die nöthigen Vorbereitungen für den Druck von Seiten Bach's gänzlich fehlen, sollen unter vollständig veränderten Verhältnissen und Gebräuchen durch einen fremden Redacteur der musikalischen Welt in wohlgeordneter, praktisch-brauchbarer Ausgabe vorgelegt werden. Ohne Berichtigungen und Ergänzungen im Sinne und Geiste des Componisten lässt sich dies Ziel jedoch nimmermehr erreichen, wenn auch die feine Linie, bis wohin der Redacteur einzugreifen hat, nach subjectiven Meinungen hin und her schwanken mag. Für den vorliegenden Fall wird sich indess aus allem oben Gesagten die absolute Nothwendigkeit für Angabe der eingeklammerten Taktwechsel zur Genüge begründen.

Für die Ausführung der punktirten Noten in den  $\frac{9}{8}$  und  $\frac{12}{8}$  Taktsätzen der Cantaten «*Du Hirte Israhel*» und «*Herr, gehe nicht in's Gericht*» (Seite 97, 112 und 144) dürfte es genügen, auf die nun wohl hinreichenden Präcedenzfälle der besprochenen Cantaten einfach zu verweisen.

## 2) Die Bedeutung des durchstrichenen und nicht durchstrichenen Viervierteltaktzeichens, $\text{C}$ und $\text{C}$ .

Getreu den eigenhändigen Angaben unseres Meisters folgend, lässt sowohl Seite 3 (hier un- mittelbar neben einander), als auch der Vergleich von Seite 265 mit Seite 300 deutlich erkennen, wie geringen Werth Bach auf einen Unterschied legte, der anderen älteren Componisten gegenüber wohl zu beachten bleibt. Nach den Ausführungen im vorigen Jahrgange (XXII, Vorwort 23) mögen auch diese Fälle registrirt sein, obwohl eine bereits bewiesene Thatsache kaum neuer Beweise bedarf.

## 3) Die verschiedene Geltung des Punktes neben der Note.

Die Entstehung dieser Verschiedenheit dürfte wohl in der Eilfertigkeit des Schreibers zu suchen sein, der oft genug triftige Ursache gehabt haben mag, mit der Zeit zu geizen. Bunt durcheinander geht deshalb bei Bach der Gebrauch: den Werth des Punktes bald auf die Hälfte, bald auf den vierten Theil des Werthes zu normiren, den die voranstehende Note in sich schliesst. Das Autograph zur Kunst der Fuge zeigt im 6. Contrapunkte ganz augenscheinlich, wie Bach diese Unregelmässigkeit als solche anerkannte und auf das Sorgfältigste tilgte, als es galt, dies Werk «druckfertig» zu machen. Überall findet sich hier die ursprüngliche Schreibweise  in  verbessert.

Nicht so verhält es sich dagegen in der grossen Zahl seiner übrigen Manuscripte, für die seiner Zeit jede Aussicht auf Veröffentlichung fest verschlossen war. In dieser Hinsicht ist es von grosser Wichtigkeit, durch die Cantaten 109 und 110 ganz bestimmten Aufschluss darüber zu erhalten:

dass zunächst eine Unregelmässigkeit in der Werthberechnung des Punktes bei einer Note als Thatsache vorliegt;

dass ferner anderwärts vorkommende, analoge Fälle hinsichtlich der Ausführung hier ihre Erklärung finden.

a) Die Verwendung nachstehender Figur: , wo dieselbe ihrer wahren Geltung nach «gleichzeitig» durch die richtige Schreibweise  erläutert und erklärt wird. Vergleiche:

Seite 265, Takt 3, Oboe I. mit den vorhergehenden und folgenden Takten; desgleichen die Parallele  
Seite 301, Takt 2, 3 und 4;

Seite 266, Takt 1, Pauken und Fagott mit dem Continuo;

Seite 302, Takt 1 (die Parallele der vorhergehenden Stelle), Pauken mit Fagott und Continuo.

b) Der Gebrauch der Figur  für , erklärt durch eine thematisch abgeleitete Figur  —

Vergleiche die Schreibweise in erster Figur auf Seite 244—247 mit den Bassfiguren nach letzterer Art auf

Seite 245 im letzten Takte,

Seite 247, Takt 7,

Seite 248, Takt 1, 3 und 9, endlich

Seite 249, Takt 1.

Solchen authentischen Nachweisen gegenüber schien es geboten, in der viel gesungenen Cantate Nr. 106, «*Gottes Zeit*», eine unter die Erklärung bei b) fallende Notengruppe im Soprane, — siehe Seite 174. — mit einer kurzen, erläuternden Anmerkung zu versehen, um Diejenigen, die Vorworte gern zu überschlagen pflegen, auf die richtige Ausführung aufmerksam zu machen\*).

#### 4) Das Doppelkreuz.

Was die Geltung der Versetzungszeichen betrifft, so steht Bach nach allen Erfahrungen, die ich gemacht, in einer Übergangsperiode, in der alte und neue Gebräuche nur allzu häufig hin- und herschwanken. Das alte Gesetz, demnach die Giltigkeit eines Versetzungszeichens innerhalb eines Taktes sofort erlischt, wenn die dadurch betroffene Note auch nur durch eine einzige Zwischemnote verlassen wurde, findet sich bei ihm von Anfang an durchlöchert, um seinen heutigen Herausgebern dauernde Bedenken und Schwierigkeiten zu schaffen\*\*). In diese Übergangszeit fällt nun auch die Aufnahme des Doppelkreuzes (×). In welchem Werke unseres Meisters dieses Zeichen zuerst gebraucht wird, dürfte schwerlich mit voller Bestimmtheit nachgewiesen werden können. Nur so viel steht fest, dass es bei ihm vor 1732 nirgends vorkommt. (Siehe «Allgemeines» A., Seite XV.) Werke, die es enthalten, verlegen damit ihre Entstehung in Bach's letzte Zeit von 1732—1750. Dahin gehören aus vorliegendem Bande die beiden Cantaten Nr. 103, «*Ihr werdet weinen und heulen*», sowie Nr. 107, «*Was willst du dich betrüben*», in deren Originalstimmen die damals neuen Zeichen der Doppelkreuze Seite 78, Takt 6 in der concertirenden Violine, und Seite 187, Takt 6 im Bass zu finden sind.

\*) Die Zweifel, die bei einer Menge analoger Fälle bisher obwalten konnten, finden mit dem Obigen selbstverständlich ihre Erledigung. Ein bekanntes Beispiel u. A. bietet die D dur Fuge im ersten Theile des Wohltemperirten Clavieres, Jahrgang XIV Seite 20, Takt 3, 6, 7, 8 u. s. f. Nicht  sondern: , so ist der Vortrag zu regeln.

\*\*\*) Der alten Regel nach schreibt z. B. Bach im Jahre 1708 (Jahrgang XVIII, Seite 4):



Siehe dagegen Seite XXXIII die Anmerkung zu Seite 110 Takt 9; desgleichen Seite XLV die Anmerkung zu Seite 237.

**Besonderes.****Cantate CI.** (Seite 3.)

„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.“

## Vorlagen:

in erster Linie:

a) Die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig;

in zweiter Linie:

b) Eine Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin, die bis Seite 15 zum Theil, von Seite 16—32 aber ausschliesslich von der Hand C. Ph. E. Bach's herrührt.

c) Eine in Wien gefertigte Abschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin unter Nr. 51.

d) Eine von Friedemann Bach gefertigte Abschrift des ersten Chores, im Besitze des Herrn Professor E. Rudorff zu Berlin.

in dritter Linie:

e) Eine Partiturabschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin unter Nr. 133.

f) Eine Abschrift des ersten Chores auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin unter Nr. 132.

Nach stattgehabtem Vergleiche erwiesen sich die Partituren unter e) und f) als Abschriften der Originale unter a) und der Friedemann Bach'schen Handschrift unter d). Die Vorlagen für die Marx'sche Ausgabe bei Simrock bildeten die Partituren unter d) und f).

a) Die Originalstimmen der Thomana.

Der alte Umschlag trägt nachstehenden Titel:

„*Dominica 10 post Trinit.*“

*Nimm von uns Herr du treuer Gott*

*d*

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

Unter den Stimmen selbst wird die Oberstimme der Posaunen «*Cornetto*» genannt, und während jene in *c*moll stehen, steht dieses in *d*moll. Doppelt vorhanden ist nur der Continuo; einmal in *d*- einmal in *c*moll. Letzterer enthält die Bezifferung, die jedoch mit dem ersten Chore eigentlich abschliesst, da die beiden Recitative Seite 19 und 25 nur unvollkommen beziffert sind. In einfachen Exemplaren begegnen wir den übrigen Stimmen, und neben zahlreichen Correcturen und Vortragszeichen von der Hand des Componisten, auch grösseren autographen Theilen. Als solche sind zu bemerken: die Flötenstimme zu dem Duette Seite 27—32 (auf der Rückseite des Cornetto befindlich); der Schlusschoral in Oboe I., II. und Taille; endlich die Bezifferung im *C*moll-Continuo.

Wasserzeichen: ein einköpfiger Adler, der sich wohl am deutlichsten unter dem Schlusschorale in Oboe I. darstellt.

*b)* *c)* und *d)* Die Handschriften von C.Ph. E. Bach, Friedemann Bach und die Wiener Abschrift.

Es dürfte wohl nicht zu bezweifeln sein, dass namentlich die Söhne unseres Meisters in der glücklichen Lage waren, zur Anfertigung ihrer Copieen die Originalpartitur selbst benutzen zu können. Die Übereinstimmung in gewissen, auffallenden Fehlern, an welchen auch die Wiener Abschrift Theil nimmt, berechtigt auch für letztere die gleiche, günstige Voraussetzung. Wir wissen jedoch aus alter, sich stets auf's Neue bestätigender Erfahrung, dass die Originalstimmen Bach's fast immer ein Mehreres zu bieten pflegen, als seine Partituren. Angesichts der genannten, zuverlässigen drei Handschriften liegt auch hier eine Wiederholung dieses Verhältnisses zu Gunsten der Stimmen vor, da keinem der Abschreiber die in Leipzig zurückgebliebenen Originalstimmen der Thomana zur Benutzung vorgelegen haben. Der Mangel derselben scheint sich indessen doch den Söhnen fühlbar gemacht zu haben. Sie mussten aus ihrer Jugendzeit wissen, wie reich ihr Vater seine Werke in den ausgeschriebenen Stimmen in jeder Hinsicht auszustatten pflegte. In diesem Sinne und Geiste versuchten sie einige Ergänzungen, jeder in seiner Art: Friedemann Bach durch eine Bezifferung des ersten Chores, Emanuel Bach durch Stricharten, Vorschläge, Triller u. s. f. in den folgenden Theilen. Dass diese Ergänzungen nicht immer congruent mit denen des Vaters ausfallen konnten, liegt auf der Hand; nicht minder aber auch die Pflicht des Redacteurs, dieselben gänzlich unberücksichtigt zu lassen. Nur in solchen Fällen, wo es galt, offenbare Fehler zu beseitigen, oder über Mehrdeutigkeiten verschiedene Meinungen zu hören, wurden die Partituren unter *b)*, *c)* und *d)* zu Rathe gezogen. Im Grossen und Ganzen durfte unserer Partitur nur der Inhalt der unter *a)* verzeichneten Originalstimmen der Thomana zu Grunde gelegt werden.

Das Lied, von Martin Moller im Jahre 1584 gedichtet, findet sich zuerst in: *Preces Scholasticæ Tempore Pestis. Gorlicii M. D. L. XXXV. S.*

Wir begegnen daraus

in wörtlicher Wiedergabe: Vers 1 und 7 (Seite 3 und 32);

wortgetreu mit Zwischensätzen: Vers 3 und 5 (Seite 19 und 25);

in Umdichtung: Vers 2, 4 und 6 (Seite 16, 21 und 27).

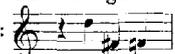
Der Componist der dazu benutzten Melodie: «*Vater unser im Himmelreich*» ist unbekannt. Als Quelle gilt das Valentin Schumann'sche Gesangbuch vom Jahre 1539.

Fehlerhaftes.

Seite 8, Takt 5, Viola *g*. Die meisten Vorlagen lesen dagegen *a*, worauf schon die Bezifferung deutet.

Seite 9, Takt 8, Viola, viertes Viertel *his*, statt *cis*.

Seite 9, Takt 11, Alt:  Nur die Wiener Partitur unter *c)* liest *d g b b*, eine Lesart, die ich mit Rücksicht auf die dritte Oboe für die allein richtige halte.

Seite 11, Takt 5, Oboe I. Die Vorlagen unter *b)*, *c)*, *d)* und *f)* lesen übereinstimmend mit der Ausgabe von Marx: , ein Fehler, der auf grosse Undeutlichkeit in der verloren gegangenen Originalpartitur hindeutet.

Seite 13, Takt 7, Alt, drittes und viertes Viertel *g*, statt *a*.

Fragliches.

Seite 18, Takt 8, der Eintritt der Violine mit *d e* zu dem *cis d* des Tenores.

Bemerkenswerthes.

Seite 3. Die Wiedergabe der durchstrichenen und undurchstrichenen C folgt getreu den Originalen. Sie liefert abermals einen recht schlagenden Beweis zu dem, was darüber im Vorwort des Jahrganges XXII Seite 21—23 gesagt worden.

- Seite 4, Takt 15, Oboe II. und Violine II. Unter sämtlichen Vorlagen liest nur die unter *c*) verzeichnete Wiener Partitur *e*, statt des auffallenden *d*, das allerdings nur mit Hülfe der Orgelbegleitung verständlich werden kann. Da jedoch letztere auf *h* und *c* nur mit  $\frac{6}{4}$  beziffert ist, musste jedenfalls hier etwas geschehen, um dem Leser die Note nicht geradezu falsch erscheinen zu lassen. Die deshalb in Klammern gestellte Bezifferung dürfte wohl jedes Missverständniss heben. An sich aber ist der Fall ein neuer, so zu sagen recht handgreiflicher Beweis für die Nothwendigkeit der Orgelbegleitung bei allen Kirchenwerken Bach's. (Siehe «Allgemeines» *B.*, Seite XVIII.)
- Seite 19, Recitativ. In der Orgelstimme findet sich hier wieder einmal eine jener Bezeichnungen mit *tacet*, über deren Bedeutung im Vorworte zu Jahrgang XXII Seite 18 ausführlich berichtet wurde.
- Seite 25, Recitativ. Auffallender Weise ist dasselbe nur in den leicht zu begleitenden Theilen beziffert. Ich erkläre mir die Sache einfach so, dass der Organist die recitativen Theile auf dem Hauptwerk begleitete, Bach dagegen die *a tempo*-Stellen auf dem Rückpositive, und dadurch eine schöne, klangliche Doppelwirkung erzielte. (Siehe «Allgemeines» *B.*, Seite XIX.)
- Seite 31, vorletzter Takt. Die so charakteristische verminderte Terz *b* zu *gis* findet sich in C. Ph. E. Bach's Handschrift, Vorlage *b*), in *h* erhöht.

## Cantate CII. (Seite 35.)

„*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben.*“

In dem «Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, Hamburg, gedruckt bey Gottlieb Friedrich Schniebes, 1790» finden sich über den oben genannten Text zwei Cantaten aufgeführt, die mit dem Namen Johann Sebastian Bach in Verbindung stehen. Die erste, der wir unter der Rubrik «Von Johann Sebastian Bach» begegnen, wird Seite 80 catalogisirt:

«Am 10 Sonnt. nach Trinit. *Herr, deine Augen sehen etc.* Mit Hoboen und 1 Flöte. In eigenhändiger Partitur, und auch in Stimmen.»

Eine andere Rubrik zählt dagegen unter dem Titel «Einige vermischte Stücke» mehrere Werke auf, die C. Ph. E. Bach entweder bearbeitet, oder aus seinen und fremden Arbeiten zusammengestellt, oder auch mit verschiedenen Componisten «gemeinschaftlich gefertigt» hat. Zu solchen Bearbeitungen gehört auch die in Rede stehende, Seite 65 verzeichnete Cantate:

«Am 10. Sonntage nach Trinitatis: *Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben etc.* Zum Theil von Joh. Sebastian Bach. Mit Hoboen.»

Die verschiedenen Handschriften, die zur Redaction vorgelegen haben, ordnen sich demnach in zwei Gruppen, aus deren Sonderung die wahre, echte Gestalt der herrlichen Composition sich klar scheiden wird von der C. Ph. E. Bach'schen Bearbeitung.

### 1. Die Vorlagen zur wahren, echten Gestalt.

- |                                                                                                                                                                            |   |                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|-------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Die Originalpartitur,</li> <li>b) einige Originalstimmen,</li> <li>c) eine Partiturabschrift von Hering,</li> </ul>              | } | Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin. |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>d) Vollständige Stimmen von Hering's Hand, deren Benutzung wir der Güte des Herrn Professor Rudorff zu Berlin verdanken.</li> </ul> |   |                                                 |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>e) Die Messen in Gmoll und Fdur mit ihren Vorlagen.</li> </ul>                                                                      |   |                                                 |

## 2. Die Vorlagen zur Bearbeitung von C. Ph. E. Bach.

- f*) Eine bezifferte Orgelstimme in Emoll, durchgängig von C. Ph. E. Bach geschrieben; Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
- g*) Eine Partitur zu dem Alt-Recitative (Seite 65) ebenfalls von der Hand C. Ph. E. Bach's; Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
- h*) Die von A. B. Marx bei Simrock in Bonn edirte Partitur.

Diesen Vorlagen gegenüber ist zu betonen und zu constatiren, dass gerade die wichtigsten Belege für die Echtheit der Originalgestalt, nicht minder aber auch für die C. Ph. E. Bach'sche Bearbeitung «aus dem musikalischen Nachlasse» des Letzteren stammen. Hier finden wir — siehe oben —:

die Originale bei *a*) und *b*) unter der Rubrik «Von Johann Sebastian Bach» Seite 80;  
die Bearbeitungen bei *f*) und *g*) dagegen unter der Rubrik «Einige vermischte Stücke» Seite 65.

Als nächste Erben theilten sich in den Besitz dieser Handschriften der berühmte Sammler G. Pölchau, sowie die Berliner Singakademie, denen schliesslich die Königliche Bibliothek zu Berlin, Alles wieder vereinigend, gefolgt ist.

*a*) Die Originalpartitur.

Der autographe Titel des Umschlages lautet:

„*Dominica 10 post Trinitatis*  
*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*  
*à | 4 Voci | 1 Travers. | 2 Hautb. | 2 Violini | Viola | c Continuo | di*  
*Joh: Seb: Bach.*“

Innere Überschrift:

„*J. J. Doica 10 post Trinitatis. Concerto.*“

Abschluss: „*Fine S. D. G.*“

Wasserzeichen: unkenntlich.

Die Schrift des Autographes macht durchgängig den Eindruck einer ersten Niederschrift, die stellenweis sehr unleserlich ist. Im ersten Theile fehlt die Angabe der Instrumentirung gänzlich; verschmierte Stellen sind nach deutscher Tabulatur zu entziffern; Seite 44 sind Takt 5 und 6 nachträglich eingeschoben u. s. f. Georg Pölchau, in dessen Besitz nicht allein dieses Autograph, sondern auch die bezifferte Original-Orgelstimme, sowie C. Ph. E. Bach's Bearbeitung des Alt-Recitatives (Seite 65) übergegangen war, vereinigte Alles, obwohl ungehörig, durch gemeinschaftlichen Einband. Ein übersichtlich geordnetes Referat kann sich jedoch selbstverständlich nicht nach der zufälligen Laune eines Sammlers richten, weshalb ein Mehreres nachstehend unter *b*) und *g*) berichtet werden wird.

*b*) Die Originalstimmen.

Alles, was sich davon erhalten hat, beschränkt sich auf die Stimmen für Sopran und Orgel, sowie auf den dazu gehörigen Umschlag. Der Titel des letzteren, durchgängig von des Meisters Hand geschrieben, stimmt mit jenem der Originalpartitur fast buchstäblich überein. (Siehe oben.) Die Orgelstimme, von J. S. Bach selbst beziffert, steht in Emoll und ist, wie schon erwähnt, der Originalpartitur beigegeben. Für die Thatsache, dass eine Bearbeitung des Werkes niemals durch J. S. Bach, sondern nur durch C. Ph. E. Bach stattgefunden hat, bleibt diese Orgelstimme das

wahrhaftigste, unumstösslichste Zeugniß. Überall erblicken wir hier C. Ph. E. Bach's unverkennbare Thätigkeit, um durch Rasuren, Striche und Correcturen in der äusserlichen Anordnung, wie in Note und Bezifferung dem Werke jene Gestalt aufzuprägen, die wir aus der Simrock'schen Ausgabe kennen, und die in der von C. Ph. E. Bach eigenhändig geschriebenen Orgelstimme in Emoll ihr Urbild findet. (Siehe Vorlagen *f*, *g* und *h*.)

c) Die Partiturabschrift von Hering.

Ihre Aufschrift stimmt im Wesentlichen überein mit den beiden bereits erwähnten autographen Titeln unter a) und b). Der Name des Schreibers, «S: Hering Possessor», steht unter dem Titel verzeichnet. Vortragszeichen, Stricharten und Bezifferung dürften sämtlich den Originalstimmen entlehnt worden sein. Es bürgt dafür Hering's oft bewährte, bekannte Treue, sowie auch der Umstand, dass seine Bezifferung genau dem Originale folgt, und nur da Abweichungen zeigt, wo wir auf C. Ph. E. Bach'sche Schriftzüge und Correcturen stossen.

d) Die Orchester- und Singstimmen von Hering's Hand.

Die Aufschrift des Umschlages stimmt ebenfalls in allem Wesentlichen überein mit den autographen Titeln unter a) und b). Vorhanden sind je einfach: *Traversière*, *Violino Piccolo*, *Hautbois Primo*, *Hautbois Secundo*, *Violino Primo*, *Violino Secundo*, *Viola*, *Soprano*, *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Continuo* in Gmoll, beziffert; *Continuo* in Fmoll, beziffert. Die Flöte hat demnach nur im zweiten Theile zu thun, und kann nöthigenfalls durch eine Violine ersetzt werden. (Siehe Seite 61, desgleichen Jahrgang VIII Seite 39.) Unvollständig ist die Continuo-Stimme in Gmoll. In ihr fehlen das Alt-Recitativ und der Schlusschoral (Seite 65 und 66).

e) Die Messen in Gmoll und Fdur mit ihren Vorlagen, Jahrgang VIII.

In späterer Bearbeitung finden wir in jenem Jahrgange:

den Hauptchor «*Herr, deine Augen*» (Seite 35) als «*Kyrie*». . . . Seite 101;  
 die Alt-Arie «*Weh der Seele*» (Seite 51) als «*Qui tollis*» . . . Seite 35;  
 die Tenor-Arie «*Erschrecke doch*» (Seite 61) als «*Quoniam tu solus*» Seite 39.

f) Die bezifferte, durchgängig von C. Ph. E. Bach geschriebene Orgelstimme in Emoll.

Der dazu gehörige Umschlag von blauem Papier trägt folgende confuse Aufschriften:

„ Nr. 77.	}	Zelter's Hand.
Herr deine Augen sehen		
NB. Nur der erste Chor ist von J. Seb. das Folgende von C. E. Bach.“		
„ 10 p. Trin.	}	C. Ph. E. Bach's Hand.
81 J. J.		
86		
das erste Chor ist von Joh. Seb.		
— zweite — — — C. P. E. }		
„Von J. S. B. und 1 Chor von C. P. E. B.“		

Was die Stimme an sich betrifft, so bekundet sie durch die fliegende, zitternde Hand, mit der sie geschrieben, dass ihre Entstehung in die letzten Lebensjahre des hochbetagten Schreibers fällt.

*g)* Die Partitur zu dem Alt-Recitative (Seite 65) in Bearbeitung und Handschrift von  
C. Ph. E. Bach.

Das Äussere der Handschrift verlegt die Entstehung derselben ebenfalls in die letzten Lebensjahre des Schreibers. Die kleine Partitur füllt nur eine Seite eines Folio-Blattes, das Pölkchau, wie schon erwähnt, der Originalpartitur unter *a)* beiheften liess.

*h)* Die von A. B. Marx bei Simrock in Bonn edirte Partitur.

Dieselbe ist in Allem vollständig congruent mit den Vorlagen unter *f)* und *g)*. Da jedoch der verstorbene Herausgeber das Werk unmöglich nach einer Orgelstimme und einem Stücklein Partitur in C. Ph. E. Bach'scher Bearbeitung ediren konnte, so bleibt es vorläufig offene Frage, von wem und von wo er seine Vorlagen bezog. Die Beantwortung dieser Frage hat jedoch für unsere Ausgabe nicht den geringsten Werth, da sich aus den vorgeführten Vorlagen der Sachverhalt für echte und unechte Gestalt von selbst ergibt.

Sehen wir ab von den Vorlagen unter *c)*, *d)* und *e)*, sämtlich Handschriften, die durch ihre Verfertiger wie durch ihr Alter das höchste Vertrauen verdienen:

so zeugt für unsere Ausgabe Alles, was wir noch von diesem Werke in J. S. Bach'scher Handschrift besitzen; nämlich die Originalpartitur selbst, und zwei wichtige Originalstimmen. (Siehe *a)* und *b)*.)

Für die von A. B. Marx besorgte Simrock'sche Ausgabe zeugen dagegen nur C. Ph. E. Bach'sche, also unechte Schriftstücke (siehe *g)* und *h)*), wozu noch die unter *b)* aufgezählten Rasuren, Striche und Correcturen in der Original-Orgelstimme als überführende Belastungszeugen fremder Bearbeitung ein entscheidendes Wort mitsprechen.

Ein näheres Eingehen auf die Eigenheiten der C. Ph. E. Bach'schen Bearbeitung kann ich mir füglich ersparen. Die Simrock'sche Ausgabe hat ihr eine grosse Verbreitung verschafft, da das Werk auch in unechter Gestalt seine hohe Abstammung und Bedeutung nicht verleugnen konnte. Nur im Allgemeinen sei bemerkt, dass mit Ausnahme des Schlusschorales kein Satz ohne Veränderung geblieben ist. Betroffen wird davon:

im ersten Chore die Stelle Seite 37, Takt 2 — 4; desgleichen jede ihrer Wiederholungen;  
im Recitative Seite 51 Text und Declamation;  
im Arioso Seite 55 Violine I., Singstimme und Bezifferung;  
in der Arie Seite 61 Text, Singstimme, Continuo und Bezifferung.

Ganz gestrichen ist:

Seite 51 die so tief empfundene Alt-Arie;  
vollständig umcomponirt:

Seite 65 das Alt-Recitativ, mit gleichzeitiger Veränderung des Textes.

Die gelegentliche Vorausnahme des Schlusschorales, der nach C. Ph. E. Bach zum ersten Male nach dem Arioso Seite 60 erscheint, halte ich jedoch für keine störende Willkürlichkeit des Letzteren, sondern vielmehr für einen allgemein üblichen, erlaubten Gebrauch aus J. S. Bach's Zeit. Ähnliches finden wir z. B. in Cantate 75 und 76. Dagegen lässt sich die Wahl der Worte durchaus nicht billigen. Der zweite Vers des Liedes: «*So wahr ich lebe, spricht dein Gott*», den die Simrock'sche Ausgabe im Abdruck überliefert, steht weder mit den vorhergehenden, noch nachfolgenden Worten im Zusammenhange. Weit besser würde sich Vers 3 oder 4 hier einschalten lassen.

Was nun die redactionelle Mitbenutzung der unter *e)* aufgeführten Theile aus Messen unseres Meisters betrifft, so ist es bekannte Thatsache, dass Bach für jene Werke gern solche Cantatensätze

wählte, die sich sowohl für seine geistige Auffassung des betreffenden Messentextes charakteristisch erwiesen, als auch in technischer Beziehung sich einer Vervollkommnung fähig zeigten. Spätere, verbesserte Lesarten sind deshalb immer in den Messen zu suchen, wie dies schon Hauptmann im Vorworte des Jahrganges VIII Seite 13, Zeile 24 und 25 ausgesprochen hat. An sich hoch interessant, tragen diese Verbesserungen, die oft in den wunderbarsten Metamorphosen gipfeln, doch auch praktische Früchte bei Vergleichen. Sie machen bald hier, bald dort auf vergessene Versetzungszeichen in den älteren Originalen aufmerksam, und beweisen in vorliegendem Falle kräftig und bündig,

dass J. S. Bach beim Verbessern und Vervollkommen nicht allein über das «Was», sondern auch über das «Wie» entschieden anderer Meinung war, als sein Sohn Carl Philipp Emanuel.

Nehmen wir als Beispiel den ersten Chor. J. S. Bach ist es nicht eingefallen, in der Gmoll Messe die von C. Ph. E. Bach beanstandeten und corrigirten Stellen Seite 37 Takt 2—4 u. s. f. zu verbessern, während Letzterer Lesarten beibehielt, die sein Vater später, und mit gutem Grunde verwarf. Man vergleiche die mit unserer Ausgabe congruenten Stellen der C. Ph. E. Bach'schen Bearbeitung (Simrock'sche Ausgabe) mit den Parallelen der Gmoll Messe:

Jahrgang XXIII.	Jahrgang VIII.
Seite 35 Takt 5 in der Viola (NB. ursprünglich <i>a</i> ,	mit Seite 101 Takt 5; dort <i>as</i> ;) )
Seite 39 Takt 1 im Sopran (NB. vergleiche 9 Takte früher die entsprechende Parallele im Alt;)	mit Seite 104 Takt 8;
Seite 41 Takt 3 im Continuo	mit Seite 106 Takt 8;
Seite 50 Takt 2 in sämtlichen Singstimmen	mit Seite 115 Takt 2.

In ungleich stärkerer Weise noch kehrt sich das *Quoniam tu solus* (Jahrgang VIII Seite 39) gegen die schwachen Bearbeitungs-Versuche, die C. Ph. E. Bach in der Tenor-Arie Seite 64 Takt 6—8 u. s. f. überliefert, wie denn schliesslich auch seine Umgestaltung des Alt-Recitatives (Seite 65) nur ein Schattenbild des gewaltigen Urbildes genannt werden kann, das sein Vater in heiliger Stunde als Inspiration empfing.

Vers 6 und 7 des von Johann Heermann im Jahre 1630 gedichteten Liedes «*So wahr ich lebe, spricht dein Gott*» bringen das Werk zum Abschluss. Als älteste Quelle der Melodie: «*Vater unser im Himmelreich*» gilt das Gesangbuch von Valentin Schumann vom Jahre 1539.

Fehlerhaftes.

Seite 35, Takt 5, Viola: *f a g*. Nach der Messe und den Parallelen Seite 39 Takt 8 und Seite 48 Takt 6: *f «as» g*.

Seite 56. Vom vorletzten zum letzten Takte finden sich zwischen Violine II. und Viola Quinten.

Fragliches.

Seite 43, Takt 5, das «*as*» im Alte, das sich in der Messe ebenfalls befindet.

Seite 53, Takt 7 und 8. Die eingeklammerten Worte fehlen in sämtlichen Vorlagen.

Bemerkenswerthes.

Seite 37, Takt 6 und 8, desgleichen Seite 38, Takt 7, und Seite 39, Takt 2. Die Vortragszeichen: *piano* und *forte* überliefern die Handschriften von Hering.

Seite 58, letzte Zeile. Das Autograph liest allein die tiefen Noten der Singstimme, während die Hering'schen Handschriften hohe und tiefe Noten zugleich notiren.

Noch dürfte mir als Redacteur die Verpflichtung obliegen, auch meine Meinung über eine von M. Hauptmann hart angefochtene Stelle auszusprechen. (Vorwort zu Jahrgang VIII Seite 16—17.) Die Stelle findet sich Seite 39 Takt 8, bis Seite 40 Takt 5 inclusive.

Zunächst der Text.

Der Inhalt der ganzen Cantate erscheint als eine gewaltige Predigt, die auf Glauben und sofortige Busse und Besserung dringt. Mit eiserner Energie wird dieser Gedanke fest gehalten und

durchgeführt. Der Geist des Wortes: «*Dem ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifriger Gott*» bricht sich durch Alles Bahn, und durchzuckt, flammenden Blitzen gleich, die in tiefsten Ernst getauchte Dichtung. Jedoch erst durch Bach's geniale Auffassung und musikalische Gestaltungskraft erkennen wir das Alles. Er rief den Sinn der Worte wach, er der heilige Wächter auf Zions Zinnen. Erschlossen in ihrer tiefinnersten, verborgensten Bedeutung wollen sie in solcher nicht getheilt, sondern als Ganzes erfasst sein, das unablässig auf den Eifer des Herrn zurückweist. Eine solche Erfassung des gesammten Inhaltes zur Einheit erhob im ersten Chore die Vorausnahme der Worte: «*Du schlägest sie, aber sie fühlen es nicht, du plagest sie, aber sie bessern sich nicht*» zu einer Nothwendigkeit. (Siehe Seite 39 und 40.) Nur dadurch konnte ihre Eindringlichkeit verschärft werden, wenn sie anfänglich, fernem Wetterleuchten gleich, vorüberzogen, dann aber mit voller Kraft und Wucht in eigenem, charaktervollem Thema zurückkehrten und losbrachen.

Auf's Engste verbunden entwickeln sich mit dieser Auffassung des Textes die musikalischen Gedanken und Formen des Einleitungschores.

Der Wortsinn fordert drei Themen in drei Absätzen. Auffassung und musikalische Gestaltung bedingt dagegen Einheit. Letztere konnte durch Verwendbarkeit einzelner Motive aus dem Hauptsatze angestrebt werden, wozu sich Takt 1 und 2, sowie die Schlusstakte vortrefflich eigneten. (Seite 35 und Seite 37 Takt 3—5.) Das wesentlichste Mittel fand jedoch Bach in einer Eigenthümlichkeit, der zufolge sich der Hauptsatz ohne Mühe und Schaden in Vorder- und Nachsatz trennen liess. Zusammen 20 Takte zählend, besteht die erste Hälfte aus 10, die zweite ebenfalls aus 10 Takten. (Seite 35—36 Takt 3, und Seite 36 Takt 4 — Seite 37 Takt 5.) Konnte nun die Einführung der Singstimmen so geschehen, dass der Hauptsatz durch vorbereitendes Eintreten, Alterniren und Abbrechen der Motive eine solche Ausdehnung erhielt, die ihm, trotz des Wegfalles seiner zweiten Hälfte, den Charakter als Hauptsatz bewahrte, so war die Möglichkeit gegeben, die gewonnenen 10 Takte anderwärts zu verwerthen, um auch die letzten Wünsche für Einheit und Abrundung zu befriedigen. Wir finden demnach folgende ganz klare Formgestaltung:

Seite 35—37 Takt 5. Instrumentalvorspiel.	Seite 37 Takt 6 — Seite 39 Takt 3.    Seite 39 Takt 4 — Seite 40 Takt 5. <u>Text: «<i>Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben</i>»</u>
I. <b>Hauptsatz, erste und zweite Hälfte;</b> 10 + 10 Takte, Summa 20 Takte.	II. a, Vorbereitung    und    b, Hauptsatz, erste Hälfte; vocal und instrumental,    vocal. $2+3+4 + 2+2 = 13$ Takte,    10 Takte, Summa 23 Takte.
Seite 40 Takt 6 — Seite 41 Takt 1. Zwischenspiel.	Seite 41 Takt 2—Seite 42 Takt 7.    Seite 42 Takt 7—Seite 44 Takt 4.    Seite 44 Takt 5—6. <u>Text: «<i>Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht</i>» etc.</u> Zwischenspiel.
Takt 1 und 2 des Hauptsatzes. 2 Takte.	III. a, Thema 2,    und    b, Hauptsatz, zweite Hälfte; vocal.    vocal. 14 Takte,    10 Takte, Summa 24 Takte.
Seite 44 Takt 7 — Seite 45 Takt 1. Text: « <i>Sie haben ein härter Angesicht</i> »	Seite 45 Takt 2 — Seite 50 Takt 7. Text: « <i>Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben</i> » etc.
IV. <b>Thema 3;</b> vocal. Summa 26 Takte.	V. <b>Hauptsatz, erste und zweite Hälfte;</b> vocal. 10 + 10 Takte, Summa 20 Takte.
<b>Schlusstakt.</b>	

In fünffacher Gliederung also schwanken diese Gestaltungen der Taktzahl nach nur zwischen 20—26, und bringen in wahrhaft klassischen Formen einen Inhalt höchster Art zum ergreifendsten Ausdruck. Hauptmann meint nun: da, wo der Hauptsatz zum ersten Male bei II<sup>b</sup> vom Gesange aufgenommen wird, wären 6 Takte zu viel. Ihn stört musikalisch — ausser der bereits erwähnten Textunterlage — «eine Quintenfolge, und die buchstäbliche Wiederholung eines Satzes», der, obwohl er einen Theil des Hauptsatzes bildet (Siehe Seite 35 Takt 5 — Seite 36 Takt 3 inclusive), von ihm ganz unrichtig als «Zwischensatz» bezeichnet wird. Ich könnte ähnliche Dinge aus anderen Werken Bach's zu Dutzenden anführen, begnüge mich aber mit dem Hinweis auf die *Da Capo*-Form und mit dem in Rede stehenden Chore, der nicht allein da, wo Hauptmann meint, einen musikalischen Gedanken wiederholt. Wie obige Zergliederung zeigt, kommen sogar beide Hälften des Hauptsatzes «drei» Mal vollständig vor, und zwar vereinigt unter I, getheilt unter II<sup>b</sup> und III<sup>b</sup>, endlich wieder vereinigt unter V. Der Wechsel der Tonarten thut dabei nichts zur Sache. Doch vergegenwärtigen wir uns das, was nach Hauptmann's Ansicht das Rechte sein würde, ebenfalls bildlich. Es wären folgende, in lauter Stückwerk zerbröckelte An- und Absätze:

Seite 37 Takt 6 — Seite 39 Takt 3.      Seite 39 Takt 4—7.  
 Text: «*Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben*» etc.

<p><b>a, Vorbereitung</b> vocal und instrumental <math>\overbrace{2+3+4} + \overbrace{2+2}</math></p>	<p>II. und      <b>b, Hauptsatz;</b> vocal. +      4 Takte</p>	
<p>Summa 17 Takte in sechs zwei- drei- und viertaktigen Abbrüchen.</p>		

Seite 40 Takt 6 — Seite 41 Takt 1.  
 Zwischenspiel.

Takt 1 und 2 des  
 Hauptsatzes  
 2 Takte u. s. f.

Ein Verfahren, das, wie dieses, nichts weiter kennt als ansetzen und abrechnen, das ferner das volle Austönen und Darstellen eines Hauptgedankens geradezu verhindert, und bei allem Sichwinden und -wenden es zu Nichts bringt, ein solches Verfahren gleicht dem, was Horaz in seiner Weise sagt: *parturiant montes, nascetur ridiculus mus*. Bach's Art war das aber nicht. Indem er den Hauptsatz unter I nur instrumental, unter II<sup>b</sup> und III<sup>b</sup> dagegen in zwei Hälften gesondert erscheinen lässt, erzielte er unter V durch Vereinigung aller Glieder und Kräfte eine ebenso ideelle als materielle Steigerung, die als Culminationspunkt des Ganzen seinem Werke das Siegel der Vollendung aufdrückt.

### Cantate CIII. (Seite 69.)

„*Ihr werdet weinen und heulen.*“

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur }  
 b) die Originalstimmen } der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

a) Die Originalpartitur.

Der von Bach eigenhändig geschriebene Titel auf dem beiliegenden Umschlage lautet:

„*Dominica Jubilate*

*Ihr werdet weinen und heulen p*

à

4 Voci | Tromba | Fiauto piccolo | 2 Hautb: d'Amour | 2 Violini | Viola | e  
 Continuo | di | Joh: Sebast: Bach.“

Innere Überschrift der Partitur:

„J. J. Doica Jubilate. Ihr werdet weinen und heulen.“

Abschluss: ohne das übliche *S. D. Gl.*, da der Raum dazu mangelte. Dem Componisten war bei Beendigung des Werkes ein einzelner Bogen in die Hände gerathen, der auf der letzten Seite theilweise schon beschrieben war und nachstehende Skizze enthält:

J. J. Doica *Quasimodogeniti. Concerto.*

The image shows a musical score for the end of a concerto. It consists of six staves. The top staff is for the first Violin (1. Viol.), followed by the first Horn (1. Hautb.), the second Violin (2. Violin.), the second Horn (2. Hautb.), the Viola, and the Bass. The music is in 3/4 time and ends with a complex, overlapping passage where the strings and horns play together.

Dieser Entwurf beengt die letzten Takte des Schlusschorales in einer Weise, dass Beides gewissermassen auf einander stösst.

Wasserzeichen: zwei gekreuzte Hirschfänger in einem Wappenfelde.

#### b. Die Originalstimmen.

Fast buchstäblich übereinstimmend mit dem Titel der Originalpartitur zeigt die Aufschrift des Umschlages die Schriftzüge von C. Ph. E. Bach. Doppelt vorhanden sind: Violine I., II. und Continuo; einfach: die übrigen Stimmen. Eine bezifferte Stimme für Orgel fehlt, dagegen liegt eine vom Componisten sorgfältig revidirte Stimme für «*Violino Conc: ou Trav*» bei, die überhaupt die grösste Ähnlichkeit mit Bach'schen Autographen zeigt. Man kann aber an den Trillerzeichen sowie an der lateinischen Schrift der Vortragszeichen die Merkmale leicht erkennen, welche die so innig verwandten Hände von einander scheidern. Ein grösserer autographischer Abschnitt findet sich nur in Oboe d'amore II., Seite 91 Takt 2, bis Seite 93 zu Ende.

Wasserzeichen: ein Stücklein Borte, in deren Mitte sich ein Kleeblatt abhebt. Das ist auch das Wasserzeichen in dem Titelblatte der Originalpartitur.

Die Worte des Schlusschorales (Seite 94) haben Paul Gerhardt zum Verfasser und sind dem Liede: «*Barmherziger Vater, höchster Gott*» entlehnt, woselbst sie als Vers neun vorkommen. Die Melodie: «*Was mein Gott will*», ursprünglich: «*Il me suffit de tous mes maux*», stammt aus dem Jahre 1529.

#### Bemerkenswerthes.

Seite 69. Die Notirung der Flauto piccolo im Autographe wie in der Originalstimme ist vorn im Kasten mit kleinen Noten angegeben. Die Verstärkung im 8 Fusston durch *Violino concertante* oder *Flauto traverso* geht, äusserlich genommen, aus den Originalstimmen hervor; der musikalische Grund ist im Vorwort zu Jahrgang XXII Seite 30 besprochen worden.

- Seite 72, Takt 3 liest die Orchester-Stimme der Violine II. das höhere, zweigestrichene *fis*.
- Seite 74, Takt 6 lesen Viola und Tenor das erste Viertel: *fis cis «d e»*. Autographe Correctur in der Stimme.
- Seite 77, Takt 9, Bass, sechstes Achtel. Des auffallenden *fis* wegen vergleiche man die Parallele Seite 83 Takt 7.
- Seite 78, Takt 6. Das autographe Doppelkreuz in der Violino concertante deutet auf eine Entstehung des Werkes in Bach's spätester und reifster Zeit. (Siehe «Allgemeines» A., Seite XV.)
- Seite 80, Takt 2 und 3. Nach der Originalpartitur schliesst sich die Oboe II. der Violine II. im Einklange an; die Stimme enthält jedoch die eigenhändige Correctur Bach's der beiden Noten *dis e* in der höheren Octave.
- Seite 80, Takt 6 und 10. Die Zusammenstösse des Altens mit dem Tenor, sowie des Sopranes mit dem Alt auf dem vierten Achtel entstehen durch die Umkehrung der Parallele Seite 75 Takt 1 und 5.
- Seite 83, Takt 9 liest der Tenor in den Originalen Alles im Einklange mit der Viola, nur das letzte Sechszehntel *cis* nicht, wofür sich *e* findet. Fehler. Vergleiche die Parallele Seite 77, Takt 11 im Alt.
- Seite 84, Arie. Instrumentirung nach Angabe der Stimmen, da sie in der Originalpartitur nicht näher bezeichnet ist.

### Cantate CIV. (Seite 97.)

„*Du Hirte Israël, höre.*“

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

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

„*Domîn: Miseric: Dom:*

*Du Hirte Israël höre, der du Joseph pp*

*â*

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

Doppelt vorhanden ist der Continuo, einmal in Gdur, einmal in Fdur. Letzterer, durchgängig von des Meisters Hand geschrieben, enthält die Bezifferung. Die übrigen, oben verzeichneten Stimmen haben sich dagegen nur einfach erhalten; da aber noch eine dritte Oboe (*Taille*) in Bach's eigener Handschrift vorliegt, so scheint bei Anfertigung des obigen Titels ein Versehen stattgefunden zu haben. Autographe Theile enthalten ferner Oboe I. und II. und bringen als solche den ganzen Einleitungsschor. Alles Übrige verräth des Meisters ziemlich sorgfältige Revision, obwohl in der Bezifferung oft grössere Klarheit zu wünschen wäre. Hier mag die mündliche Anweisung für ein richtiges Verständniss viel beigetragen haben, denn es frägt sich z. B., ob man wirklich Seite 97 Takt 1, 3 und 12 in gleicher Weise wie Seite 100 Takt 4 begleiten soll oder nicht. Die Anticipation der ersten Violine auf dem dritten Viertel ist in letzterem Falle durch Oboen und Singstimmen offenbar mehr motivirt, als in den drei ersten Fällen, wo sie dem darunter verzeichneten Quart-Sext-Accorde gleichsam immer durch die Parade fährt. Sollte hier die begleitende Orgel das dritte Viertel nicht besser pausiren und sich darin den Oboen anschliessen?

Wasserzeichen: Im Allgemeinen unklar, ist es in den Stimmen der Viola und des Tenors als Halbmond zu erkennen.

Das Werk wird durch den ersten Vers des Liedes: «*Der Herr ist mein getreuer Hirt*» nach der

Melodie «*Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*» zum Abschluss gebracht. Verfasser des Liedes ist Cornelius Becker 1602, Verfasser der Melodie Nicolaus Decius um 1524. (Magdeburger G. B. 1540.)\*

Fehlerhaftes und Fragliches.

- Seite 101, Takt 11 das zweite Viertel in der Viola.  
 Seite 106, Takt 9 lautet das dritte Viertel in Taille und Tenor absteigend: *c h a*, und bildet somit falsche, recht unnütze Quinten mit dem Sopran. Correctur nach Seite 100, Takt 7, wo sich die Stelle zwischen Alt und Tenor wiederholt.  
 Seite 107, letzte Zeile, Takt 2, Tenor und Oboen. Die Stelle wiederholt sich wohlklingender mit einer geringen Abweichung in der Singstimme Seite 110, Takt 4 und 5.  
 Seite 110, Takt 9, letztes Viertel im Tenor *dis* oder *d'*? Nach der alten Regel, welche die Versetzungszeichen im Takte nur einmal gelten lässt, wäre *d* zu lesen. Andererseits macht sich die neuere Regel bei Bach schon so oft geltend, dass die Sache hier fraglich bleibt, und mir *dis* wahrscheinlicher erscheint.  
 Seite 112, Takt 5 der Arie. Letztes Achtel der Violine II. *d* auf der vierten Linie.  
 Seite 113, Takt 7. Letztes Achtel der Violine II. *h* auf der dritten Linie.

Bemerkenswerthes:

- Seite 104, Takt 9. Die Abänderung des thematischen Einsatzes im Alt, der eigentlich *d e ffs* auf dem dritten Viertel lauten sollte, scheint wohl des leichteren Treffens wegen erfolgt zu sein.  
 Seite 110, letzte Zeile, zweiter Takt. Die Bezifferung  $\frac{7}{5}$  auf dem letzten Achtel *e* halte ich für richtig, indem ich mir das *a* des Tenores als Anticipation erkläre, während der klare Accord ein Achtel früher (über der Pause der Orgelstimme) eintritt.

Cantate CV. (Seite 119.)

„*Herr, gehe nicht in's Gericht.*“

Vorlagen:

- |                                                                                         |                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| a) Die Originalpartitur;                                                                | } Eigenthum der Königlichen Bibliothek<br>zu Berlin. |
| b) eine Partiturabschrift von S. Hering;                                                |                                                      |
| c) einige neuere Stimmen zum ersten Chore;                                              |                                                      |
| d) eine unvollständige Partitur auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal's zu Berlin. |                                                      |
- a) Die Originalpartitur.

Der Umschlag mit dem Originaltitel scheint in Verlust gerathen zu sein. Ein neuerer, der die wohlbekannten Schriftzüge C. Ph. E. Bach's aus seinen letzten Lebensjahren erkennen lässt, lautet:

„*Dom: 9 post Trinit.*

*Herr, gehe nicht in's Gericht p.*“

Die innere, autographische Überschrift fasst sich noch kürzer:

„*J. J. Doica 9 post Trinit:*“

Schrift: sehr unrein, vielfach durchstrichen, corrigirt und unleserlich.

Abschluss: ohne die übliche Signatur «*S. D. Gl.*»

Wasserzeichen: ein Halbmond, der sich am deutlichsten auf der zweiten und dritten Seite der Tenorarie darstellt.

\*) In dem Sächsisch-Weissenfels'schen Gesang- und Kirchenbuch vom Jahre 1714 findet sich das ziemlich seltene Lied Seite 290 mit folgender gottesdienstlichen Anordnung: «Am Sonntag Misericordias Domini. Früh-Predigt. 1.) Wird der 23. Psalm D. Corn. Beckers gesungen:

*Der Herr ist mein getreuer Hirt  
Dem ich mich ganz vertraue*» u. s. f.

Leider hat der erste Chor, — während das Folgende unangetastet blieb, — vielfache Spuren von C. Ph. E. Bach's Schriftzügen, seinen Rasuren und Correcturen aufzuweisen, welche die Redaction sehr erschwerten. Unschädlich zeigte sich allerdings die von ihm beliebte Vervollständigung der Textunterlage, die mitunter da Lücken zeigte, wo sich die Wiederholung einer Phrase eigentlich von selbst versteht; auch unterscheiden sich die später eingetragenen Trillerzeichen merklich genug von denen J. S. Bach's. Anders verhält es sich dagegen, wo es sich um zugesetzte Versetzungszeichen, oder um ausradirt Originalvortragszeichen und Originallesarten handelt. Hier würde wohl Manches fraglich geblieben sein, wenn sich nicht nachstehende zuverlässige Handschrift erhalten hätte.

b) Die Partiturabschrift von S. Hering.

Die Aussenseite trägt nachstehenden Titel:

„*Partitur*  
*Eines Kirchen Stücks*  
*Herr gehe nicht ins Gericht*  
*von*  
*Johann Sebastian Bach.*  
*S. Hering.*“

Dem Schreiber hat offenbar die Originalpartitur nicht vorgelegen, seine Partitur muss vielmehr nach den schon damals nicht mehr ganz vollständigen Originalstimmen gefertigt worden sein, eine Quelle, die sich für die Gegenwart nur durch ihn abschriftlich erhalten hat. Beweis: 1) fehlt die im Autograph als Überschrift verzeichnete Pericope; 2) fehlt im ersten Chore das verstärkende, in der Tenorarie das obligate Horn; 3) giebt Schreiber den Oboen im ersten Chore besondere Systeme, und 4) stellt er in der Sopranarie die Singstimme unter die Viola. Dagegen enthält seine Partitur alle die Vorzüge, welche die Originalstimmen hinsichtlich der Stricharten, Vortragszeichen, Bezifferung, genauer Textunterlage u. s. f. vor der Originalpartitur voraus zu haben pflegen.

Nach den Jahreszahlen, die sich öfters auf anderen Hering'schen Abschriften finden, dürfte auch diese Partitur aus der Zeit um 1760 datiren \*).

c) Die neueren Stimmen zum ersten Chor.

Sie stammen, — wie die von C. Ph. E. Bach vollzogene Revision, sowie eine von ihm selbst geschriebene, nach Emoll transponirte Orgelstimme beweist, — aus dessen Nachlass. Die Schriftzüge der letzteren bekunden das höchste Alter des Schreibers, und verweisen dadurch ihre Entstehung auf das Bestimmteste in die Zeit nach 1780. Vorhanden sind nur die vier Singstimmen sowie das Streichquartett. Alles folgt genau den in J. S. Bach's Originalpartitur von C. Ph. E. Bach vollzogenen Correcturen.

d) Die unvollständige Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimstales zu Berlin.

Die ziemlich fehlerhafte, jedoch sehr alte, bezifferte Handschrift enthält ausser dem ersten Chore (auf 8 Systemen) nur noch die Tenor-Arie (Seite 138), und überliefert letztere, gleichwie Hering's Partitur unter b), ebenfalls ohne Horn. Dennoch war ihre Benutzung für authentische Herstellung des Werkes nicht ohne Werth gegenüber den Fälschungen C. Ph. E. Bach's. Zwei Zeugen sind immer zuverlässiger als einer, und das um so mehr, als Prinzessin Amalie sowie Kirnberger in

\*) Siehe das Vorwort des Jahrganges XXI. Lieferung 1, Seite 16 und 17.

der glücklichen Lage waren, aus guten Quellen schöpfen zu können. Die Fehler ihrer Abschreiber bleiben füglich eine Sache für sich.

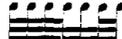
Vergleichen wir nun die vier genannten Vorlagen unter einander, so mussten die Stimmen unter c) nach Erkenntniss ihrer Entstehung um 1780 als unbrauchbar für unsere Ausgabe zurückgelegt werden. Ferner bestimmte mich die einseitige, mangelhafte Vorlage, die, wie oben nachgewiesen ward, aus der Hering'schen Handschrift spricht, ferner die Unvollständigkeit der Partitur aus der Amalienbibliothek des Joachimsthales, diese Quellen nur in Dingen zu benutzen, deren Authentizität sich bei genauester Prüfung über allen Zweifel erhaben herausstellte. Was unsere Ausgabe beiden Handschriften verdankt, beschränkt sich demnach auf Wiedergabe der Bezifferung, Vervollständigung der im Autographe angedeuteten Stricharten und Vortragszeichen, sowie auf richtige Wiederherstellung der Originallesarten im ersten Chore, die sie einstimmig bestätigen. Dagegen hielt ich es aus gleichem Grunde für gerathen, sogar selbstverständliche Angaben hinsichtlich der Instrumentirung zu unterdrücken und in diesem Punkte nichts zu geben, was nicht die Originalpartitur selbst davon enthält. Die Falsificate C. Ph. E. Bach's finden sich weiter unten unter «Bemerkenswerthes» verzeichnet.

Die Worte des Schluss-Chorales sind dem 1641 gedichteten Liede «*Jesu, der du meine Seele*» von Johann Rist entlehnt, woselbst sie sich als Vers elf finden. Die Melodie, ursprünglich weltliche Volksweise, stammt von Theobald Grummer aus dem Jahre 1642.

#### Fehlerhaftes.

Seite 128, Takt 12, Continuo erstes Viertel *as* nach dem Autographe.

Seite 132, Takt 13, Sopran. Eintheilung des dritten Viertels nach sämtlichen Vorlagen:



Vergleiche die ähnlichen Stellen Seite 132 Takt 18, Seite 134 Takt 3 u. s. f.

Seite 144, Takt 4 finden sich Satzfehler zwischen Tenor und Viola, desgleichen zwischen Tenor und Violine I.

#### Fragliches.

Seite 121, letzter Takt, drittes Viertel: die gleichzeitigen Sprünge im Alt und Tenor.

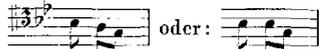
Seite 125, Takt 12, Bass und Continuo. Nach den Vorlagen unter b) und d): *d cis d e* u. s. f. Vergleiche Seite 126 Takt 2, wo Übereinstimmung herrscht, Seite 127 Takt 4 im Tenor, wo die Meinungen wieder getheilt sind.

Seite 129, Takt 1—6 im Continuo. Die Stelle ist wohl ohne Contrabass gedacht.

Seite 132, Takt 16 und 17: *as* oder *a* im Sopran und Violine I.? Siehe den vorhergehenden und folgenden Takt.

Seite 138. Das Original stellt die Worte des Textes also: «*Kann ich mir Jesum nur zum Freunde machen*». Die übrigen Vorlagen lesen besser: «*Kann ich nur Jesum mir etc.*». Bekanntlich pflegte Bach in den Stimmen auch die Textunterlage häufig zu verbessern.

Seite 139, Takt 4, Tenor: «*so gilt der Mammon nichts*». Auf dem Worte «*der*» überall ein deutliches *a*.

Seite 140, letzter Takt, Tenor zum Worte «*Mammon*»:  oder: ? Sämtliche Vorlagen lesen *b a g*, durchgehende Quinten mit dem Continuo bildend.

Seite 142, Takt 4, Tenor. Nach sämtlichen Vorlagen: *es c f* *d* u. s. f.

#### Bemerkenswerthes.

Seite 119. Das Unisono beider Oboen mit beiden Violinen wird durch die Partituren unter b) und d) bestätigt, nicht so die Verstärkung der Violine I. durch Horn, die sich nur im Autographe angegeben findet. Da Bach in Fällen, wo es sich nur um Verstärkung einer Stimme handelte, erst beim eigenhändigen Ausschreiben solcher Ripienstimmen die Natur des betreffenden Instrumentes zu berücksichtigen pflegte, so schliesst der frühzeitige Verlust der Original-Horn-Stimme, den die Hering'sche Handschrift unter b) erkennen lässt, für Dirigenten die Nothwendigkeit in sich, die beabsichtigte Effectuirung nach Bach'schen Vorbildern auszuführen, wie sie z. B. in vorliegendem Bande durch Cantate 109, desgleichen Band II durch Cantate 16 vor Augen gestellt werden.

Seite 124, Takt 4, Violine I. Letztes Viertel nach C. Ph. E. Bach's Correctur des Autographes:



Seite 124, 128 und 129. Sämmtliche Vortragszeichen der Originalpartitur haben hier dem Radirmesser C. Ph. E. Bach's weichen müssen, doch ist Seite 128 Takt 10 das *piano* für Violine I. noch deutlich erkennbar. An den übrigen Stellen haben die Rasuren ziemlich bedeutende Narben im Papier hinterlassen, die bei den *pianissimo's* natürlich umfangreicher sind, als bei den *piano's* und *forte's*. Betone ich zunächst die Thatsache, dass C. Ph. E. Bach leider oft genug vermeinte, die bessernde Hand an die Werke seines Vaters legen zu müssen (siehe die Vorworte zu Jahrgang V<sup>1</sup> Seite 34, zu Jahrgang X Seite 15 u. s. f.), dass ferner J. S. Bach seine Correcturen niemals mit dem Messer, sondern überall nur mit der Feder vollzog: so verliert die Möglichkeit einer Ausnahme von der Regel hier um so mehr jeden Halt, da sich dagegen gleich zwei Stimmen erheben, *b*) und *d*), welche das Getilgte in echter, ursprünglicher Gestalt überliefern.

Seite 127, Takt 13. Siehe darüber «Allgemeines» *B.*, Seite XVIII und XIX.

Seite 143, Takt 5. Die schöne Fermate verdanken wir nicht dem Autographe, sondern den nach den Stimmen gefertigten Partituren unter *b*) und *d*).

Seite 144 u. s. f. Der Wechsel der Taktarten ist nur in der Hering'schen Handschrift genau angegeben. Im Autographe beschränkt sich die Angabe auf Folgendes:

Seite 144, Takt 6 durch Vorzeichnung des <sup>12</sup>/<sub>8</sub> Taktes in Violine I. und Violine II.; ferner

Seite 145, Takt 6 durch Vorzeichnung einer 8 (statt **C**) in Violine II. (Siehe darüber «Allgemeines» *C.*, 1) Seite XIX und XX.)

## Cantate CVI. (Seite 149.)

„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“

Vorlagen:

- a) eine alte Partiturabschrift von C. F. Penzel, im Besitze des Herrn Kammer Sänger Hauser zu Karlsruhe;
- b) eine alte Partiturabschrift im Besitze der Singakademie zu Berlin;
- c) eine alte Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin;
- d) eine Partiturabschrift aus dem Nachlasse von Pölchau auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
- e) eine Partiturabschrift auf dem Königlichen Institut für Kirchenmusik zu Berlin.

Bei näherer Prüfung dieser fünf Vorlagen erwiesen sich die Partituren unter *d*) und *e*) als jüngere Abschriften der älteren Quellen unter *b*) und *c*), weshalb ein näheres Eingehen auf jene beiden Vorlagen füglich unterbleiben kann.

a) Die Partiturabschrift von C. F. Penzel.

Ein Haupttitel fehlt. Die innere Überschrift lautet:

„*Actus tragicus di J. S. Bach.*“

Die werthvolle Handschrift, die zwölf Blätter füllt, schliesst ab mit den Worten:

„*il Fine. sc: Lipsiae 1768 M. Oct.*“

Jahrgang IX enthält auf Seite 22 des Vorwortes die durch den verstorbenen Kapellmeister Hauser verbürgte Mittheilung, dass C. F. Penzel Chorpräfect unter J. S. Bach gewesen war. Dieser Umstand, sowie das hohe Alter der Abschrift prägen ihr das Siegel der Authenticität auf.

## b) Die alte Partiturabschrift der Singakademie zu Berlin.

Auch hier fehlt ein mit ihr gleichzeitig entstandener Haupttitel. Inwendig lesen wir als Überschrift:

„*Cantate Gottes Zeit ist die allerbeste; del Sig. Bach.*“

Der Versuch einer Bezifferung, ursprünglich mit Bleistift eingetragen, dann theilweis mit Dinte überzogen, stammt aus neuerer Zeit. Für unsere Ausgabe werthlose Zusätze!

## c) Die alte Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin.

Dieselbe befindet sich mit elf anderen J. S. Bach'schen Cantaten in einem gemeinschaftlichen, starken Bande. Der Haupttitel lautet:

„*Cantate | Gottes Zeit ist die p | a | 2 Flauti | 2 Viole di Gamba | Soprano  
Alto | Tenore Basso | e | Fondamento | del Sig. J. S. Bach.*“

Sämmtliche Handschriften stimmen in den wesentlichsten Dingen überein. Finden sich irgendwo Schreibfehler, so tritt in der Regel gegenseitige Berichtigung ein. Nicht minder wichtig, als der übereinstimmende Notentext an sich, ist jedoch auch die Übereinstimmung in der äusserlichen Anordnung der Partituren.

Zunächst stehen die Flöten überall mit einem  $\flat$  Vorzeichnung im *G*-Schlüssel auf der ersten Linie und in *B*-Stimmung, wie es unsere Partitur Seite 149 im sogenannten «Kasten» andeutet. Der hohe Chorton der Orgel bedingte entweder die Transposition der Flöten und Oboen um einen ganzen Ton höher, oder die der Orgel selbst um einen Ton tiefer. Partituren und Stimmen, die uns erstere Art als Princip erkennen lassen, gehören ganz entschieden Bach's früherer Periode an, indem die Partitur zur Cantate 71, «*Gott ist mein König*», vom Jahre 1708, sowie die Cantate 21, «*Ich hatte viel Bekümmerniß*», vom Jahre 1714, bestimmte Anhaltspunkte bieten\*). Dieser Umstand ist jedoch nicht allein für die Frage der Entstehungszeit, sondern auch für unsere heutigen Sänger wichtig. Bach's ältere Cantaten legen, wie uns Cantate 106 belehrt, den hohen Chorton für Behandlung der Singstimmen zum Grunde, und unterscheiden sich darin wesentlich von den Kirchenwerken der Leipziger Periode, die für den damaligen Kammerton berechnet sind. Der Stand der Flöten im *G*-Schlüssel auf der ersten Linie deutet übrigens, - wie schon oft bemerkt, - den Unterschied zwischen Schnabelflöte (*Flüte à bec*) und *Flauto traverso* an. Letztere wurde stets im *G*-Schlüssel auf der zweiten Linie notirt.

Ebenso congruent wie in der Notirung der Flöten zeigen sich die Vorlagen ferner auch in der Vorzeichnung für die übrigen Stimmen, die ohne ersichtlichen Grund nicht drei, sondern nur zwei  $\flat$  voranstellen. Hierin liegt ein offener Zwiespalt mit der Notirung der Flöten, die in ihrer *B*-Stimmung folgerichtig gar keine Vorzeichnung haben müssten, da diese Stimmung die beiden  $\flat$  schon in sich trägt, welche die *C*-Stimmung in der *B*dur Tonart erst vorzeichnen muss. Die Folgen dieser Inconsequenz sind denn auch nicht ausgeblieben. Öfters fehlen in den Flöten die *B*-quadrate, wo in den übrigen Stimmen *a* steht, und in letzteren öfters die  $\flat$ , wenn erstere, die Flöten, *as* haben. Auch einige andere zweifelhafte Stellen verdanken diesem Umstande ihren Ursprung.

Endlich stimmen sämmtliche Vorlagen nicht nur in der Angabe der Solosätze überein, sondern auch in der Dreitheilung des Werkes. Alttestamentlich gipfelt der erste Theil in dem Gesetze:

\*) In dem Autograph der ungedruckten Cantate «*Bereitet die Wege*» vom Jahre 1715, desgleichen in den Originalstimmen der 31sten Cantate «*Der Himmel lacht*» stehen die Oboen sogar um eine kleine Terz höher.

«*Mensch, du musst sterben*», neutestamentlich dagegen der zweite in den Worten des Erlösers: «*Heute wirst du mit mir im Paradiese sein*». Der erste Theil läuft aus in Schatten des Todes, der zweite im Lichte des ewigen Lebens. Der dritte Theil krönt das Ganze und schliesst das Werk ab mit einer nach Worten der Offenbarung St. Johannis gedichteten Doxologie. Darum ist Sorge getragen worden, das Gesamtbild der Vorlagen so getreu als möglich zu copiren. Von Seite 149 bis Seite 166 findet sich nirgends ein Absatz, auch schrumpfen in keiner Vorlage mit Beginn des Tenorsatzes Seite 154 die neun Systeme sofort auf sechs zusammen, sondern sie bleiben vielmehr in voller Zahl noch einige Seiten lang, den übrigen Singstimmen Pausen ertheilend. In der alten schönen Partitur der Singakademie (Vorlage *b*) laufen die neun Systeme sogar von Anfang an, also von Seite 149, bis Seite 158 Takt 13 ohne Unterbrechung fort. — Was die Angabe der Solosätze betrifft, so stossen wir nur zwei Mal auf solche; nämlich Seite 166 und Seite 168, während Seite 169 einfach «Alto» schreibt, und damit auf einen Wiedereintritt des Chorgesanges deutet.

Die Textesworte scheint sich der Componist selbst zusammengetragen zu haben, und die meisten Bachkenner theilen diese Ansicht. Mit verschiedenen Sprüchen alten und neuen Testaments verbinden sich zwei Verse aus ebenso vielen Kirchenliedern, und eine Art Wahlspruch (Devise), der Sprache der Bibel glücklich nachgebildet, leitet die bedeutsame Zusammenstellung in würdigster Weise ein. Von dem ersten Liedverse (Seite 169) «*Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin*» ist Dr. M. Luther der Dichter-Componist, 1524. Das Lied «*In dich hab' ich gehoffet, Herr*», dessen siebenter Vers Bach's Werk zum Abschluss bringt (Seite 173), hat Adam Reissner, 1533, zum Verfasser. Die Melodie dazu stammt aus dem Jahre 1594, und findet sich zuerst in Seth Calvisii Hymni sacri.

In tief Sinnigster Combination, jedoch ohne Textunterlage, begegnen wir noch einer dritten Choralmelodie Seite 162, «*Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt*». (Johannes Rhau's Gesangbuch 1589.)

Von dieser Melodie sowohl wie von der vorhergenannten cursirten zu Bach's Lebzeiten die verschiedensten Lesarten. Die Wahl, die Bach getroffen, vereinigt sich mit der oben erwähnten äusseren Erscheinung der Partitur zu einem zwiefachen Zeugniß für Ort und Zeit, wo und wann das Werk entstanden. Allerdings kann hier nicht die Rede davon sein, auf den Ursprung der vielen Varianten zurückzugehen. Wen es interessirt, findet ein Beispiel zu der letzten Melodie von Rhau in Friedrich Schneider's Anhalt-Dessau'schem Choralbuche vom Jahre 1829, Vorwort Seite 9. Für unsere Zwecke genügt die Thatsache, und für Bach's langjährige Wirksamkeit haben wir folgende Quellen nachzuschlagen:

- 1) für die Weimar'sche Periode von 1709 — 1717: *a*) Psalmodia Sacra (Cantional) Gotha 1715 mit einer Nachricht von Christian Friederich Witt, Fürstl. Sächs. Capell-Meister zum Friedenstein; *b*) Sachsen-Weissenfelsisches Gesang- und Kirchenbuch, Weissenfels 1714.
- 2) für die Cöthen'sche Periode von 1717—1723: *a*) Lobwasser's Psalmen, Amsterdam 1646 bei Ludwig Elzeviern mit einem Vorwort von Petrus Scholl, Singmeister und Vorsänger der hochdeutschen reform. Gemein in Amsterdam; *b*) ebendasselbst 1646 (als Anhang zu den Psalmen), Gesänge | Aus | Gewissen Psalmen Davids, | auch andern texten göttliches worts | Wie auch schriftmässige | Festgesänge und Lieder | von Martino Luthero, D, und andern gottsäligen männern; *c*) Friedrich Schneider's Anhalt-Dessauisches Choralbuch, Halberstadt 1829.
- 3) für die Leipziger Periode von 1723—1750: Musikalische Kirch- und Hauss-Ergötzlichkeit von Daniel Vetter, Organist zu St. Nicolai in Leipzig. Leipzig den 26. Aug. 1709; zweiter Theil 1713.

Wir erhalten aus diesen Vorlagen für die Melodien:

«In dich hab' ich gehoffet, Herr» und

«Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt»

folgende übersichtlich geordnete Lesarten:

Für die Melodie: «In dich hab' ich gehoffet, Herr».

Psalmodia sacra, Gotha, 1715.

Bach, «Gottes Zeit» Seite 173.

Daniel Vetter, Leipzig, 1709 — 1713.

Bach, Weihnachts-Oratorium, Jahrgang V<sup>2</sup> Seite 190. 1734.

Fuge: --- u. s. f.

Für die Melodie: «Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt».

Psalmodia sacra, Gotha, 1715.

Bach, «Gottes Zeit» Seite 162.

Gesangbuch in Weissenfels, 1714.

Daniel Vetter, Leipzig, 1709 — 1713.

Lobwasser's Psalmen, Amsterdam, 1646 (in Oöthen gebräuchlich).

F. Schneider's Choralbuch für Anhalt-Dessau, 1829.

Fuge: --- u. s. f.

Man erkennt daraus: dass die Lesarten beider Choralmelodien in der vorliegenden Cantate nur mit dem Gotha'schen Cantional übereinstimmen, der uns die damaligen Singweisen Thüringens, mithin auch Weimars überliefert.

Der Choral ist nun einmal Volksmelodie. Wollte Bach darin verstanden sein und damit wirken, so wird er wenigstens beim Entstehen seiner Kirchenwerke Rücksicht auf den örtlichen Volksgebrauch genommen haben. Die Melodie: «*In dich hab' ich gehoffet, Herr*» setzte er im Weihnachts-Oratorium nach Leipziger Singweise (siehe oben), in vorliegender Cantate dagegen nach Thüringenschem Gebrauch. Weder für Leipzig noch für Cöthen motivirte sich die Bildung des Thema's für die Schlussfuge aus der letzten Zeile des Chorales; sondern allein für Weimar. Ebenso verhält es sich mit der andern Melodie: «*Ich hab' mein' Sack' Gott heimgestellt*». Bach hat die Melodie späterhin oft genug bearbeitet; aber in Thüringer Lesart kommt sie meines Wissens nur dies eine Mal vor.

Von den Lobwasser'schen Psalmen nebst Anhang ist zu berichten, dass sie noch in den Jahren 1732 und 1733 in einer von Lobethan redigirten Ausgabe in Cöthen selbst zu neuem Abdrucke gelangten. Die kleine Lutherische Gemeinde zu Cöthen hatte im Jahre 1699 zwar ein eigenes Gotteshaus erhalten; allein sie stand mit den Reformirten unter ein- und demselben Consistorium, während sich der Lobwasser'sche Anhang mit den Luther'schen Liedern bei allen Klassen der Bevölkerung längst eingebürgert hatte. Die Einführung eines besonderen Lutherischen Gesangbuches liegt deshalb ausser dem Bereich aller Wahrscheinlichkeit, und es dürften für die Cöthen'sche Periode Bach's die Lobwasser'schen Lesarten der Melodien insoweit massgebend gewesen sein, als er deren Benutzung für die Öffentlichkeit bestimmte\*). Die Mittheilung der Schneider'schen Lesart neben der Lobwasser'schen ist ein Beleg, wie wenig sich die Melodie: «*Ich hab' mein' Sack' Gott heimgestellt*» seit 200 Jahren in Anhalt verändert hat, und wie fremd sie der von Bach für vorliegende Cantate gewählten Weise gegenübersteht.

Summiren wir schliesslich

die auf Bach's «frühere Zeit» verweisende äussere Erscheinung der Partitur mit ihrer Transposition der Holzblasinstrumente um einen Ton höher;

ferner die Lesarten der Choralmelodien in «Thüringer Weise»;

endlich die Technik der Composition selbst, die namentlich im Aufbau der Schlussfuge, sowie auch in deren engezogenen modulatorischen Cadenzen auf Tonika und Dominante den jungen Meister verräth:

so kann es als erwiesen gelten, dass uns in der vorliegenden Cantate ein herrliches, unvergängliches Meisterwerk aus Bach's früherer Zeit überliefert ist, das aus seiner Weimar'schen Periode von 1709—1717 datirt, und wahrscheinlich schon vor 1714, vielleicht im Jahre 1711 entstand.

Bemerkenswerthes.

Seite 149, Takt 8, Flauto I. Vorlage *a)* und *c)* stellen das *b* schon vor das erste *d*, während Vorlage *b)* erst auf dem zweiten Viertel *des* liest.

Seite 151, Takt 3, Viola da gamba I. Sämmtliche Vorlagen lesen das letzte Sechszehntel *f*. Siehe dagegen Alt und Sopran.

Seite 152, Takt 11, Viola da gamba II. Nach allen Vorlagen vom Tenor abweichend, bleibt die Lesart dennoch fraglich.

\*) Dem Herrn Seminar-Musikdirektor Haase zu Cöthen verdanke ich die Nachricht, dass sich auch aus dem Jahre 1702 ein mit neuen Liedern vermehrter Abdruck jener unter 2<sup>b</sup> verzeichneten «Gesänge von Martino Luthero u. A.» erhalten hat und zwar unter dem Titel: «Neu eingerichtetes christl. Gesangbuch» etc. Halle, bei Joh. Jac. Schützen in der Barfüsser Gassen. Gewidmet der Stifterin der Lutherischen St. Agnus-Kirche zu Cöthen, — Fürstin Gisela Agnes, — enthält diese Ausgabe jedoch keine Melodien, setzt also damit voraus, dass letztere aus dem mit den Lobwasser'schen Psalmen verbundenen Anhang lutherischer Lieder bekannt, und in diesen Lesarten gang und gebe waren.

- Seite 157, Takt 1, Tenor. Nur in Vorlage unter *a*) richtig, während die Partituren unter *b*) und *c*) das fünfte Achtel *g* lesen, das man in dem Exemplare der Singakademie in *as* corrigirt hat.
- Seite 158, vorletzter Takt, Flöten. Vorlagen: *f c «as»*.
- Seite 161, Takt 4, Bass. Erstes Viertel *a*, Continuo *as*.
- Seite 162, Takt 4, Flöten. Einsatz nur in Vorlage unter *c*) richtig, während die Partituren unter *a*) und *b*) die Note *g* lesen.
- Seite 165, Takt 2 liest Partitur unter *c*) die beiden ersten Achtel: *F f*, eine Lesart, die Manches für sich hat.
- Seite 166, Takt 1 und 2. Nach den Vorlagen unter *a*) und *c*) tritt das «*tasto solo*» mit dem ersten, nach der Partitur *b*) mit dem zweiten Takte ein.
- Seite 167, Takt 10, Alt. Sämmtliche Vorlagen lesen das erste Achtel: *f es*. Das Wort «befehl», welches dazu gesungen wird, kommt in dem kurzen Solo-Satze noch drei Mäl vor, und wird «stets» mit aufsteigender Secunde declamirt. Es kann deshalb nur ein Schreibfehler sein, der uns hier die übel klingenden Secundenfortschritte mit dem Continuo überliefert hat.
- Seite 174, Takt 3, Sopran, erstes Viertel. Die Geltung des Punktes bei *g* erklären die Stellen in Cantate 110 Seite 266 Takt 1 u. s. f. (Siehe «Allgemeines» C., 3. Seite XXI.)

### Cantate CVII. (Seite 181.)

„Was willst du dich betrüben.“

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„Domin: 7 post Trinit:“

Was wilstu dich betrüben *p*

*a* 4 Voc: | 2 Flaut Trac: | 2 Hautb: d'Amour | 2 Violini | Viola | e | Continuo |  
d. Sig. Joh. Seb. Bach.“

Sämmtliche Stimmen, mit Ausnahme des Continuo, haben sich nur einfach erhalten; letzterer liegt dagegen in zwei Exemplaren vor, einmal in Hmoll, einmal in Amoll. Letztere, «*Organo*» überschrieben, ist nur theilweise beziffert (Seite 181—183, sowie Seite 187). Neben den Beweisen eigenhändiger Correcturen und Zusätze von Seiten Bach's, sind folgende grössere Abschnitte autograph:

in Oboe d'amore I. und II. der erste Chor, sowie das Recitativ Seite 187; in der Orgelstimme Alles;

endlich liegt noch eine autographe «*Corne da Caccia*» überschriebene Stimme vor, die den Sopran im Einleitungschore, Seite 181—186, in nachstehender Weise verstärkt:

The image shows three systems of musical notation for the Soprano part. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains several measures with notes and rests, including a trill (tr) and a fermata. The second system continues with more notes and rests, also featuring a trill (tr) and a fermata. The third system shows a continuation of the melody with a fermata and a double bar line at the end. The notation includes various ornaments and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 11.

Die Abweichungen, die nur einige Verzierungen betreffen, sind so geringfügig, dass ihre Aufnahme in die Partitur aus Rücksicht für Raumersparniss unterbleiben konnte. Ein dreizehntes System für Horn hätte die Zweitheilung der Platte unmöglich gemacht und die Partitur um mindestens fünf Seiten verstärkt. Die Handschrift selbst gehört offenbar einer späteren Instrumentirung an, deren

ältere Form sich in den gestrichenen Theilen der Oboen erhalten hat. Nach diesen betrifft die Neugestaltung: den Einleitungs-Chor, sowie das Bass-Recitativ Seite 187, das ursprünglich ohne Oboen-Begleitung war.

Wasserzeichen: ein Halbmond.

Den Schluss des Werkes bezeichnet in den meisten Stimmen ein autographes «*Fine*».

Die Entstehung des Gedichtes von Johann Heermann, das Bach vollständig und in allen Versen unverändert beibehalten hat, wird in das Jahr 1630 verlegt. Als Componist der Melodie «*Von Gott will ich nicht lassen*», die mit der Johannes Crüger'schen nicht zu verwechseln ist, galt in früherer Zeit (siehe Walther's Lexicon) Christoph Demantius, 1620. Die Melodie findet sich jedoch schon 1572 in Joachim von Magdeburg's Tischgesängen, und nicht ohne triftige Gründe vermuthet C. v. Winterfeld in seinem «evangelischen Kirchengesange» (Theil 1, Seite 420 etc.), dass sie von Johannes Eccard stamme.

#### Fehlerhaftes.

Seite 184, Takt 6, Tenor, erstes Achtel *a*, statt *e*.

Seite 188, letzter Takt, letztes Achtel in Violine I.: *cis h a gis*, also einen Ton zu tief. Vergleiche Takt 3 ebendasselbst und andere Parallelen.

Seite 194, Vers 5 Takt 3, Continuo: *Dis E A «Fis» h* (statt «*H» h*). Das in den Originalstimmen ausgeschriebene Nachspiel berichtigt diesen Fehler Seite 197 Takt 1.

#### Fragliches.

Seite 186, Takt 5, erstes und zweites Viertel in Violine I. und II.

Seite 199, Takt 6 kann das zweite Viertel im Tenor auch *cis «d»* (statt *cis «e»*) gelesen werden. Die angenommene Lesart dürfte jedoch dem Wortausdruck mehr entsprechen, als das weichere *d*.

Seite 201, Takt 2. Sopran und Horn *a*, die übrigen Stimmen *ais*.

#### Bemerkenswerthes.

Seite 187, Takt 6, Bass. Die Anwendung des Doppelkreuzes in der Originalstimme verweist die Entstehung der Cantate in Bach's spätere Zeit. (Siehe «Allgemeines» A., Seite XV.)

Seite 201, Takt 9. Zwei Quintenpaare zwischen Sopran und Tenor, dann zwischen Viola und Tenor, hervorgerufen durch Vorhalt und Durchgangsnote.

### Cantate CVIII. (Seite 205.)

„*Es ist euch gut, dass ich hingehe.*“

#### Vorlagen:

a) Die Originalpartitur, } auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.  
b) die Originalstimmen, }

a) Die Originalpartitur.

Der autographe Titel auf dem Umschlage lautet:

„*Domìnica Cantate*

*Es ist euch gut, dass ich hingehe.*

à

4 *Voci* | 2 *Hautb: d' Amour* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo* | *di* |

*Joh: Sebast. Bach.*“

#### Innere Überschrift:

„*J. J. Doica Cantate. Es ist euch gut, dass ich hingehe.*“

Schrift: Concept.

Abschluss: *Fine*, ohne die übliche Signatur *S. D. Gl.*

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel auf dem Umschlage, gleichlautend mit dem Titel der Originalpartitur, ist von der Hand C. Ph. E. Bach's. Unter den Stimmen selbst finden sich doppelt: Violine I. und II., dreifach: der Continuo, einfach: die übrigen Stimmen. Die bezifferte Stimme steht in G-dur. Zahlreiche Correcturen und Vortragszeichen von der Hand des Componisten. Zu ihnen gesellen sich in den Doubletten der beiden Violinen leicht erkennbare, moderne Zusätze von Zelter's Hand, die selbstverständlich keine Berücksichtigung finden durften. Als autographe Theile sind zu bezeichnen: die bezifferte Orgelstimme in G, Oboe II. von Seite 221 Takt 3 bis Seite 230 eingeschlossen, endlich in sämtlichen Stimmen der Schluss-Choral.

Wasserzeichen der Stimmen, wie auch des Titelblattes der Originalpartitur: eine Borte, in deren Mitte ein Kleeblatt sich befindet.

Den Schluss der Cantate bildet Vers 10 des im Jahre 1666 von Paul Gerhardt gedichteten Liedes: «*Gott Vater, sende deinen Geist*». Die dazu von Bach verwandte Choral-Melodie «*Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn*» findet sich zuerst in den 121 Liedern von Hans Ott, Nürnberg 1534.

Bemerkenswerthes.

Seite 205, Takt 3, Violine II. nach der Stimme: *a e cis «d»*. Die bessere Lesart «*a*» findet sich in der Originalpartitur als nachgetragene Correctur.

Seite 209, Takt 3, letztes Achtel in Oboe d'amore. Lesart der Partitur: . Unsere Partitur folgt der von Bach eigenhändig vollzogenen Correctur der Stimme.

Seite 211, Takt 10, erstes Viertel in der Violine nach der Partitur: *eis «d» h*, statt *cis*. Correctur in der Stimme, bekräftigt durch die autographe Beischrift «*cis*».

Seite 211, Takt 16. Das vierte Achtel «*d*» im Tenore ist in Partitur wie Stimme zu deutlich, um einen Schreibfehler annehmen zu können. Leider giebt die Originalbezeichnung keine Aufklärung, weshalb die in Klammern gestellte Ergänzung dafür eintreten muss.

Seite 215, Chor, Takt 1. Die drei ersten Noten des Basses flossen dem Componisten zuerst als *d d d* aus der Feder, sie müssen aber sofort in dreimal *e* corrigirt worden sein, da sowohl sämtliche Continuo-Stimmen als auch die des Basses von Hause aus *e* lesen. An sich würden wohl für den «Führer» des fugirten Satzes die zuerst niedergeschriebenen *d* richtiger gewesen sein; mir will es aber scheinen, dass mit Bezug auf den Abschluss des vorübergehenden Recitatives, sowohl der gesanglichere Eintritt der Singstimme, als auch ein Orgeleffect für Bach maassgebend war, wider das Fugen-Gesetz zu handeln. Was den Orgeleffect anbetrifft, so würde dadurch Recitativ und Chor etwa in folgender Weise zu verbinden sein:



Siehe ähnliche Anschlüsse Jahrgang XVI in Cantate 64 «*Sehet welch eine Liebe*» Seite 119 und 120; desgleichen ebendasselbst in Cantate 67 «*Halt im Gedächtniss Jesum Christo*» Seite 233 und 234.

## Cantate CIX. (Seite 233.)

„*Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben.*“

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur, }  
b) die Originalstimmen, } auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

a) Die Originalpartitur.

Die Schrift ist ziemlich sauber, macht aber dennoch überall den Eindruck schaffender Thätigkeit von Seiten des Componisten, denn es fehlt auch nicht an höchst unleserlichen, durchstrichenen und vielfach verbesserten Stellen. Der autographe Haupttitel fehlt. Dagegen ist auf einem neueren Umschlage von C. Ph. E. Bach's Hand aus dessen letzter Zeit zu lesen:

„21 *post Trin.*

Von

J. S. B.“

Die innere Überschrift des Autograph's lautet:

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

Abschluss: «*Fine*» ohne die übliche Signatur *S. D. Gl.*

Wasserzeichen: unkenntlich. Nur hin und wieder tritt ein Zeichen hervor, das wie ein A oder V aussieht.

b) Die Originalstimmen.

Der alte, von J. S. Bach's Copisten gefertigte Titel auf dem Umschlage lautet:

„*Domin: XXI post Trinit:*

*Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem*

*a*

4 *Voci* | 2 *Hautbois* | 1 *Corne de Chasse* | 2 *Violini* | *Viola* | *con* | *Continuo* |  
*di Sign:* | J. S. Bach.“

Unter den genannten Stimmen finden sich doppelt: Violine I. und II.; dreifach: der Continuo; einfach: die übrigen Stimmen.

Das Werk gehört zu jenen, von denen sich die Continuo-Stimmen in vollständiger Zahl erhalten haben, und wir finden hier nicht allein eine transponirte bezifferte Stimme für Orgel (Cmoll), sondern auch einen «*Continuo pro Cembalo*» in Dmoll, der ebenfalls durchgängige Bezifferung trägt. (Siehe das Vorwort zu Jahrgang I Seite 14 oben, sowie zu Jahrgang XXII Seite 15.) Neben den zahlreichen Vortragszeichen und Correcturen von Seiten des Componisten sind grössere autographe Theile: die Bezifferung in der Orgelstimme, sowie die Stimme für «*Corne du Chasse*», die als solche einen Zusatz bildet, der in der Originalpartitur fehlt. Die Wichtigkeit dieser zuletzt genannten autographen Stimme steht deshalb allen übrigen Stimmen voran.

Die Worte des figurirten Schlusschorales sind dem Liede «*Durch Adam's Fall*» von Lazarus Spengler (1524) entnommen, in welchem sie als Vers 7 vorkommen. Die Melodie stammt aus dem Joseph Klug'schen Gesangbuche vom Jahre 1535.

Bemerkenswerthes.

Seite 234, Takt 5, Horn. Die autographe Stimme liest auf dem zweiten Achtel  $\bar{d}$  statt  $\bar{a}$ .

Seite 236, Takt 7, Tenor. Letztes Viertel nach Partitur *a c h* (statt *a h h*). Correctur in Stimme wegen der Octaven mit Sopran.

Seite 237, letzter Takt, Alt. Nach der alten Rechtschreibung, welche die Versetzungszeichen nur vor der Note gelten lässt, vor der sie stehen, müsste im sechsten Achtel, da das B-quadrat vor *h* fehlt, *b* gelesen werden. Da sich die alte Regel aber zu Bach's Zeiten im Übergangsstadium zur gegenwärtigen befand, finden sich Unconsequenzen nur allzuhäufig, die leicht zu Irrthümern Veranlassung geben. In vorliegendem Falle entschied eine Parallele Seite 235, Takt 6. Ist hier das *e* auf dem zweiten Achtel richtig, so muss Seite 237 *h* gelesen werden.

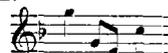
Seite 238, Takt 6, Oboe II. nach Partitur: *c b a f a* (statt *c b a g a*). Correctur in der Stimme.

Seite 243, Recitativ. Die Vortragszeichen im Tenore: *piano* und *forte* finden sich sowohl in der Originalpartitur als auch in der Originalstimme.

Seite 244. Der Schreibgebrauch  (statt ) findet vollauf genügende Erklärung

Seite 245 im letzten Takte, Seite 247 Takt 7, Seite 248 Takt 1, 3 und 9, endlich Seite 249 Takt 1. Hier wird überall die aus dem Thema geschöpfte Bassfigur nicht als Triole notirt: , sondern: . Vergleiche auch gegen Ende des Vorwortes den Bericht über Cantate CX, von der das Autograph dieselbe Erklärung wiederholt vor die Augen stellt, desgleichen «Allgemeines» C. unter 3) Seite XXI.

Seite 248, Takt 4 und 5, Violine I. Lesart nach der Partitur:  Correctur in beiden Originalstimmen.

Seite 250, Takt 22, Oboe II. Nach Partitur: . Ähnliche Eintheilung Seite 253 Takt 15. Beide Stellen giebt die Stimme in autographischer Verbesserung.

Seite 253, Takt 10 und 11 in Oboe II. Nach Partitur: 

Seite 254, vorletzter Takt. Im Continuo steht statt des *Adagio* der übrigen Stimmen einfach eine Fermate über der Pause, durch welche also, — wie unsere Ausgabe in anderer Weise andeutet, — der Taktwechsel auf diesen einen Takt beschränkt wird, während schon der folgende Takt das alte Zeitmaass wieder aufnimmt.

Seite 255, Takt 4, Continuo. Die Originalpartitur liest die Nebennote auf dem dritten Viertel *e*. Correctur in den Originalstimmen. (Vergleiche die Parallele Seite 262 Takt 1, wo auch die Partitur *b* nicht *h*) liest.) Desgleichen fehlen Versetzungszeichen in der Originalpartitur noch an folgenden Stellen: Seite 256 Takt 7 in Violine II.; Seite 257 Takt 4 in Violine II. vor dem 14. Sechszehntel *cis*; Seite 260 Takt 6 in Violine I. vor *fis*. Die Berichtigungen finden sich in den Stimmen.

Seite 257, Takt 6. Wenn auch die Härten zwischen Violine I. und Oboe I. schnell vorübergehen mögen, so dürfte doch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen sein, dass hier ein Übersehen vorliegt. Ein ersichtlicher Grund fehlt wenigstens, warum die ersten fünf Noten in Violine I. nicht ebenso lauten könnten, wie auf derselben Seite Takt 2 in Oboe II.;

also: 

### Cantate CX. (Seite 265.)

„Unser Mund sei voll Lachens.“

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

a) Die Originalpartitur.

Umschlag und Titel fehlen. Die innere autographische Überschrift lautet:

„J. J. Feria 1 Nativitatis Xsti. Concerto a 3 Trombe, Tamburi 3 Hautb.  
Basson 2 Violini e Viola, 4 Voci e Continuo.“

Abschluss: «*Fine S. D. Gl.*».

## b) Die Originalstimmen.

Hier liegen zwei Umschläge mit wesentlich gleichlautenden Titeln vor. Der neuere zeigt C. Ph. E. Bach's Hand. Der ältere, von einem der Copisten unseres Meisters gefertigte Titel lautet:

„*Feria 1 | Nativitatis Christi*

*Unser Mund sey voll Lachens p.*

*à 4 Voc:*

*3 Trombe e Tamburi | 3 Hautbois | 2 Travers: | 2 Violini | Viola | Basson | e | Continuo | di Sign: | J. S. Bach.“*

Doppelt vorhanden sind: Violino I. II. und Continuo. Die «Organo» überschriebene, nur bis Seite 288 bezifferte Stimme steht in Cdur. Von besonderer Wichtigkeit sind ausserdem drei sehr schöne autographe Stimmen «*in Ripieno*» für Sopran, Alt und Tenor, denen zufolge der Hauptchor bald von der vollen, bald von der halben Zahl der vorhandenen Gesangskräfte gesungen werden soll. Autograph ist ferner die bereits erwähnte, nur theilweis bezifferte Orgelstimme. Die übrigen Stimmen bekunden eine ziemlich sorgfältige Revision von Seiten des Componisten.

Wasserzeichen in Partitur und Stimmen: ein mit Krone und Rautenzweigen geschmücktes Wappenfeld, in dessen Mitte sich zwei Hirschfänger kreuzen. (NB. Am deutlichsten in den Stimmen für Fagott und Orgel, sowie auf der Rückseite des alten Titel-Umschlages.)

Als Schluss der Cantate begegnen wir dem fünften Verse des im Jahre 1589 von Kaspar Füger (Fugger) gedichteten Liedes: «*Wir Christenleut*». Der Componist der alten Melodie ist unbekannt. Als älteste Quelle gilt eine Handschrift auf der Königl. Bibliothek zu Berlin mit der Jahreszahl 1589 («*Mscpt. Boruss. IV. 71*»).

Was den musikalischen Inhalt der grossartigen, herrlichen Cantate betrifft, so stellt derselbe wieder einmal Bach's unvergleichliche Umgestaltungskraft, wie sie uns schon wiederholt und in eminentester Weise entgegengetreten ist, in das hellste Licht\*). Zunächst betrifft dieselbe den ganzen ersten Chor, welchem er einen wahrscheinlich schon in Cöthen componirten, bis jetzt ungedruckten Orchestersatz zu Grunde legte. Aber auch der zweistimmige Satz Seite 313 «*Ehre sei Gott in der Höhe*» kommt anderwärts in anderer Bearbeitung vor, und wir finden ihn als Anhang zu dem älteren Autographe des *Magnificat* als *Virga Jesse floruit*. Vergleiche Jahrgang XI erste Lieferung Seite 19 des Vorwortes und Seite 110 im Anhang.

## Fehlerhaftes.

Seite 281, Takt 1, Oboe III.: *e cis d «d» e fis* (statt *e cis d «e» e fis*).

Seite 285, Takt 1, Alt: *fis «fis a» a g* (statt umgekehrt: «*a fis*»). Die Originallesart verursacht Octaven mit dem Bass.

Seite 290, Takt 5, Violine II. Letzte Note *fis* im ersten Zwischenraum (statt *c*, wie Oboe II. und Alt). Die Orchester-Suite liest ebenfalls *c*.

Seite 274, Takt 4 } Viola: *h e «e» fis*, statt *h e «fis» fis* wie im Tenor.  
Seite 299, Takt 2 }

## Fragliches.

Seite 274, Takt 4 } vier Quintenparallelen zwischen { Tenor und Violine I.,  
Seite 282, Takt 5 } Tenor und Violine II.,  
Seite 299, Takt 2 } Tenor und Violine I.

Seite 288, Takt 3, Oboe II. Auch in der Orchester-Suite lautet der Einsatz (trotz des *dis* im Soprane) anticipirend *e*.

\*) Siehe Jahrgang XX zweite Lieferung, Seite 5 und 6 des Vorwortes; ferner den musikalischen Inhalt der Cantate: «*Ver-einigte Zwietracht*» Seite 75 daselbst und den Concert-Satz in Jahrgang XIX Seite 16 ff.

Seite 289, Takt 5, Violine I. Die Orchester-Suite liest hier *fs*, nicht *f*.

Seite 301, Takt 1. Die Orchester-Suite liest auch in der Oboe III. (gleichwie in Viola) *h*.

**Bemerkenswerthes.**

Seite 265 und 300. Hier das undurchstrichene **C**, dort das durchstrichene, Beides liefert einen neuen, thatsächlichen Beweis zu der häufigen Bedeutungslosigkeit dieses Striches bei Bach. (Siehe «Allgemeines» *C.*, «Schreibgebräuche» unter 2; desgleichen das Vorwort zu Jahrgang XXII, Seite 23.)

Seite 285, Takt 3, 4 und 5, Sopran und Alt. Die bessere Textunterlage, der unsere Ausgabe folgt, findet sich in den autographen Ripienstimmen.

{ Seite 265, Takt 3, Oboe I.,

{ Seite 266, Takt 1, Timpani und Fagotto,

{ Seite 302, Takt 1, Timpani. Neben der richtigen Schreibart in anderen Stimmen läuft in den Originalen ein Gebrauch, der bei Bach ziemlich häufig vorkommt, und buchstäblich genommen eine fehlerhafte Ausführung veranlassen würde. Gleichwie in Cantate 94 Seite 123, Takt 3 und 4 des Jahrganges XXII, so wurde auch hier absichtlich die eigenthümliche Schreibart der Originalpartitur und der Originalstimmen beibehalten, um den Beweis für Jeden *ad oculos* zu führen, wie Bach analoge Stellen ausgeführt haben will. (Siehe darüber den ausführlichen Bericht unter «Allgemeines» *C.*, «Schreibgebräuche», 3, die verschiedene Geltung des Punktes neben der Note.)

Schliesslich habe ich Herrn Alfred Dörrfel zu Leipzig, der den Vergleich der Cantate 106, «*Gottes Zeit*», mit der alten, Seite XXXVII unter *a*) verzeichneten Handschrift von C. F. Penzel in sorgfältigster Weise besorgte, in öffentlicher Anerkennung besonderen Dank zu sagen.

Berlin, im Mai und Juni 1876.

**Wilhelm Rust.**

# Canzler

Am zehnten Sonntage nach Trinitatis:

über das Lied:

„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“

von

Martin Müller.

N<sup>o</sup>. 101.



„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.“

Flauto traverso.

Oboe I.

Oboe II.

Taille.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Cornetto col Soprano.

Alto.

Trombone I. coll' Alto.

Tenore.

Trombone II. col Tenore.

Basso.

Trombone III. col Basso.

Continuo.

(NB. Der Cantus firmus: „Vater unser im Himmelreich“ im Sopran.)

*Tasto solo*

# *tasto solo*

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom four are piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano part features a steady accompaniment with some melodic lines. The vocal lines are more active, with various rhythmic patterns and melodic phrases.

The second system of the musical score continues the composition. It includes the same vocal and piano parts as the first system. The lyrics are written in the bass staff and are: "Nimm von uns, Herr, du treu - er Gott, du treu - er Gott, nimm von uns, Nimm von uns, Herr, du treu - er Gott, du treu - er". Below the piano part, there is a line of figured bass notation (B.C. style) with numbers and symbols like # and b. The system concludes with the text "B.W. XXIII." centered below the piano part.

Nimm von uns, Herr, du treu - - er  
 Herr, du treu - - er Gott, du treu - - er Gott, nimm von uns, Herr, du treu - - er  
 Gott, nimm von uns, Herr, du treu - - er Gott, du treu - - er Gott, nimm von uns, Herr, du treu -  
 Herr, du treu - - - er Gott, nimm von uns, Herr, du treu - er

6 6 9 6 4 3 5 5 6 6 9 6 6

Gott,  
 Gott, du treu - er Gott,  
 - er Gott, du treuer Gott,  
 Gott, du treu - er Gott,

6 6 9 8 4 3 6 5 4 3 # 5 6 4 3 5 9 6 6 (6) 7b

die

9 4 4 7 7 5 9 9 1/2 7 6 4 5 6 8 4/2 7 6 7 9 6 6 5 4 3 6 5

die schwe-re Straf' und gro- sse Noth, die schwe-re Straf' und gro- sse Noth, die schwe-re Straf' und gro- sse Noth, die schwe-re

7 6 6 6 3 3 6 5 9 6 4 6 7 6 6 9 6

B. W. XXIII.

schwe - re Straf' und gro - sse Noth,  
 Noth, und gro - sse Noth, die schwe - re Straf' und grosse Noth, und  
 schwe - re Straf' und gro - sse Noth, die schwere Straf' und gro -  
 Straf, die schwe - re Straf' und gro - sse Noth, die schwere Straf' und gro -

4 3 # 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

gro - sse Noth,  
 - sse Noth,  
 - sse Noth,

6 7 4 # 7 9 2 3 6 7 6 4 8 8 7 6 5 4

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The next four staves are piano accompaniment in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The lyrics 'die' are written at the end of the system.

9 3 7b 6 5 4 3 7 6b 4 5 6 6 5 7b 7 4 6 5 4 3

The second system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal lines in treble clef. The next four staves are piano accompaniment in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are in German and are written across the vocal and piano staves.

6. 6 6 6 # 7 6 5 6 6b 6 6 5 4 5 6 5 4

die wir mit Sünden oh - ne Zahl, die wir mit Sünden oh - ne Zahl, mit Sünden

die wir mit Sünden oh - ne Zahl, die wir mit Sünden oh - ne Zahl, mit Sünden

die wir mit Sünden oh - ne Zahl, mit Sünden oh - ne Zahl, mit Sünden

6 2 5 4 2 5 6 7 6 9 5 6 4 6 6 6

ne Zahl oh - ne Zahl, die wir mit Sünden oh - ne Zahl, mit Sünden oh - ne Zahl

ne Zahl oh - ne Zahl, die wir mit Sünden oh - ne Zahl, mit Sünden oh - ne Zahl

ne Zahl oh - ne Zahl, die wir mit Sünden oh - ne Zahl, mit Sünden oh - ne Zahl

6 3 2 6 # 7 5 6 2 6

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto), followed by four staves of piano accompaniment (Right and Left Hand). The bottom two staves are empty. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano part features a steady accompaniment with some melodic lines in the right hand.

The second system of the musical score continues the composition. It includes the same vocal and piano parts as the first system. The piano part has more complex textures with arpeggiated figures and melodic lines. At the end of the system, there are lyrics in German: "ver die - net ha - ben all - zu - ver -". Below the piano part, there is a line of figured bass notation: "6 6 5 6 9 7 7 4 3 6 5 9 8 2 5 3 8 2 7 7 5 3 5".

die - net ha - ben all - zu - mal, ver - die - net ha - ben, ver - die - net ha -  
mal, ver - die - net ha - ben all - zu - mal, ver - die - net ha - ben all - zu mal,  
mal, ver - die - net ha - ben all - zu mal, ver - die - net haben all - zumal, ver -

6 5 9 3 6 # 7 3 4 4 6 5 6 4 2 6 5 # 3

ben all - zu - mal, verdienet haben all zu mal.  
- ben, ver - die - net haben all zu mal, all zu mal, all zu mal.  
ver - die - net ha - ben all - zu - mal, all - zu mal, all - zu mal.  
die - net ha - ben all - zu - mal, all - zu mal, all zu mal.

7 # 3 5 7 3 6 *tasto solo* 6 5 # #

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes a bass line with a sequence of numbers: 3, 4, 5, 7, 6, 7, 5, 6, 5, 6, 7, 6, 6, 5.

Musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics. The lyrics are: "Be - hüt' vor Krieg und theu.rer".

*tasto solo*

Krieg und theu - - rer Zeit, be - hüt' vor Krieg, vor Krieg und theurer  
 Zeit, be hüt' vor Krieg und theu - rer Zeit, be - hüt' vor Krieg, be - hüt' vor Krieg und theurer  
 Be - hüt' vor Krieg und theu - rer Zeit, be - hüt' vor Krieg und theu - rer

5 6 6 6 5 2 (5b) 7 7 7 6 6 6 6

Krieg und theu - - rer Zeit,  
 Zeit, be.hüt' vor Krieg und theurer Zeit, vor Krieg und theurer Zeit,  
 Zeit, be.hüt' vor Krieg und theurer Zeit, vorKrieg und theu - rer Zeit,  
 Zeit. be.hüt' vor Krieg und theurer Zeit, vorKrieg und theu - rer Zeit,

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are vocal parts, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The piano accompaniment is spread across the remaining eight staves, including grand piano (G-clef), bass piano (F-clef), and three additional staves. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 6/8 time signature. The first system contains ten measures of music.

The second system of the musical score continues the composition with ten staves. It includes the same vocal and piano parts as the first system. The lyrics are written in the bass staff of the vocal section. The lyrics are: "vor Seu - chen, Feu'r und gro - ssem Leid, und gro - ssem Leid, vor vor Seu - chen, Feu'r und gro - ssem Leid, vor Seu - chen, Feu'r und gro - ssem Leid, vor". The system concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat major or D minor).

vor Seu - chen, - Feur und gro - ssem Leid.  
 Seu - chen, Feur und gro - ssem Leid, vor Seu - chen, Feur und  
 Feur und gro - ssem Leid, vor Seu - chen, Feur und grossem Leid, und gro - ssem Leid, vor  
 Seu - chen, Feur und gro - ssem Leid, und gro - ssem Leid, und gro - ssem Leid.

7 8 6 7 5 7 5 8 9 9 3

gro - ssem Leid, vor Seu - chen, Feur und gro - ssem Leid, und gro - ssem Leid.  
 Seu - chen, Feur und gro - ssem Leid, vor Seu - chen, Feur und gro - ssem Leid.

*tasto solo*

B. W. XXIII.

*Dal Segno.* (6)

ARIE.

Violino Solo.

Tenore.

Continuo.

Violoncello e Violone pizzicato.

The first system of the musical score shows the Violino Solo part with a complex, flowing melodic line. The Tenore part is mostly rests, indicating the singer's entrance is delayed. The Continuo part provides a simple harmonic accompaniment with a steady bass line.

The second system continues the instrumental accompaniment. The Violino Solo part maintains its intricate texture, while the Continuo part follows with a consistent rhythmic pattern.

The third system shows further development of the instrumental parts. The Violino Solo part features some dynamic markings, and the Continuo part continues its supporting role.

The fourth system introduces the vocal line. The Tenore part begins with the lyrics: "Han - dle nicht nach - - dei - - nen Rech - - ten mit uns bö -". The Violino Solo and Continuo parts continue their accompaniment.

*piano*

- sen Sün - den - Knech - ten, han - die nicht, han - die nicht nach dei - nen

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line. The tempo is marked 'piano'. The lyrics are: '- sen Sün - den - Knech - ten, han - die nicht, han - die nicht nach dei - nen'.

*piano*

Rech - - - - - ten mit uns bö - - - - - sen Sün - den - Knech - - - - -

This system contains the second line of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Rech - - - - - ten mit uns bö - - - - - sen Sün - den - Knech - - - - -'.

*piano*

- ten, lass' das Schwert der Fein - - - - - de ruh'n,

This system contains the third line of the musical score. The lyrics are: '- ten, lass' das Schwert der Fein - - - - - de ruh'n,'.

lass' das Schwert der Fein - de ruh'n, der Feinde

This system contains the fourth line of the musical score. The lyrics are: 'lass' das Schwert der Fein - de ruh'n, der Feinde'.

*piano*

ruh'n!

This system contains the fifth and final line of the musical score. The lyrics are: 'ruh'n!'.

Höch - - ster, hö - - re,

*piano*

Höch - - ster. hö - re un - ser Fle - - - - - hen,

dass wir nicht durch sünd - - - lich Thun, nicht durch sündlich

Thun, wie Je - ru - sa - lem ver - ge - - - - -

*piano*

hen, Höch - - ster, hö - - re un - - ser

*piano*

Flie- hen, dass wir nicht durch sündlich Thun, durch

sündlich Thun, wie Je-ru-sa-lem ver-ge-hen.

*Dal Segno.*

**RECITATIV und CHORAL.** (Melodie: „Vater unser im Himmelreich:“)  
a tempo.

Soprano. *Ach!*  
*piano*

Continuo.

Herr Gott, durch die Treue dein wird unser Land in

*Recitativ.*

Fried' und Ruhe sein. Wenn uns ein Unglücks-Wetter droht, so rufen wir barmherziger Gott, zu

(a tempo.)

dir in solcher Noth: mit Trost und Rettung uns er-

(Recitativ.)

schein! Du kannst dem feind - li - chen Zer - stö - ren durch dei - ne Macht und Hül - fe

(a tempo.)

weh-ren. Be - weis' an - - - uns dei - - - ne gro - sse

Gnad, und straf' uns nicht. straf' uns nicht auf fri - scher

(Recitativ.)

That, wenn un - sre Fü - sse wan - ken - woll - ten, und wir aus Schwachheit strau - cheln

(a tempo.)

sollten. Wohn' uns - mit dei - ner Gü - - - te - bei, und gieb, dass wir nur

(Recitativ.)

nach dem Gu - ten streben, damit all - hier, und auch in je - nem Leben, dein Zorn und Grimm fern

(a tempo.)

von uns, fern von uns - sei.

ARIE. (Mit Benutzung der Choral-Melodie: Vater unser im Himmelreich.)

**Vivace.**

Oboe I.

Oboe II.

Taille.

Basso.

Continuo.

**Andante.**

*piano*

*piano*

*piano*

(Choral-Melodie.)

Wa - rum willst du so zor - nig

*piano*

**Vivace.**

*piano*

*piano*

*piano*

sein. wa - rum willst du so zor - nig, so zor - nig sein, wa - rum willst du so

zor - - - nig. so zor-nig sein, - wa - rum willst du so zor - - - nig. so zor-nig

Andante. Adagio. Vi-

*pianissimo*

*pianissimo*

(Choral-Melodie.) *pianissimo*

sein, wa - rum willst du so zor - nig sein, wa - rum willst du so zor - nig sein? Es

*pianissimo*

vace.

*piano*

*piano*

*piano*

schlagen dei - nes. Ei - fers Flam -

- men schon ü - ber un - serm Haupt, schon ü - ber un - serm Haupt zu - sam -

men. es schlagen dei - nes Ei - fers Flam -

- menschon ü - ber un - serm Haupt zu - sam - men. schon ü - ber un - serm

Haupt zu - sam - men. forte

Ach, stelle doch die Stra - fen ein. stelle doch die Stra - fen ein. ach. stelle

Andante. (Choral-Melodie.)

doch die Strafen ein, die Stra - fen, die Stra - fen, stelle doch die Stra - fen ein, stelle doch die

Stra - fen ein, und trag' aus vä - ter - li - cher Huld mit

un - serm schwa - chen Fleisch Ge - duld, ach! ach, stelle doch die Strafen ein, die Stra -

- fen, die Stra - fen, stelle doch die Strafen ein, und trag' aus vä - ter - li - cher Huld, aus

Adagio. Vivace.

vä - ter - li - cher Huld mit un - serm schwa - chen Fleisch Ge - duld, Ge - duld,

und trag' mit vä - ter - li - cher

*forte*

*forte*

*forte*

Huld mit un - serm schwachen Fleisch Ge - duld, Ge - duld, mit unserm schwa - chen Fleisch Ge - duld.

*(forte)* **Dal Segno.**

**RECITATIV und CHORAL.** (Melodie: „Vater unser im Himmelreich.“)

Tenore.

Continuo.

„Die Sünd' hat uns ver -

Recitativ. a tempo.

der - bet schr', so müssen auch die Frömmsten sa - gen, und mit be - thrännten Au - gen kla - gen:

(Recitativ.)

„der Teu - fel plagt uns noch viel mehr“. Ja, dieser bö - se Geist, der

schon von An - be - ginn ein Mörder heisst, sucht uns um un - ser Heil zu bringen, und als ein Lö - we zu ver -

(a tempo.)

schlingen. Die Welt. auch un - ser Fleisch und Blut, uns

(Recitativ.)

al - le - zeit ver - füh - ren thut. Wir tref - fen hier auf die - ser schmalen

(a tempo.)

Bahn sehr vie - le Hin - der - niss' im Gu - ten an. Solch' E - lend

(Recitativ.)

kennst du, Herr, al - lein: hilf, Hel - fer, hilf uns Schwa - chen, du kannst uns stär - ker

(a tempo.)

machen. Ach, lass' uns dir be - foh - len sein!

**ARIE. (DUETT.)** (Mit Benutzung der Choral-Melodie: „Vater unser im Himmelreich.“)

Flauto traverso.

Oboe da caccia.

Soprano.

Alto.

Continuo.

*piano*

Ge - denk' an Je - - su

*piano*

bit - - tern Tod, nimm, Va - - ter, dei - - nes Soh - nes Schmer - - -

an Je - - su bit - - tern Tod, nimm, Va - - ter, deines Sohnes Schmer - zen und

- zen und sei - ner Wun - den Pein - - zu Her - - zen, nimm, Va - ter, dei - nes Sohnes Schmerzen und

sei - ner Wunden Pein, und sei - ner Wun - den Pein

sei - - ner Wun - den Pein, und sei - ner Wunden Pein

zu Her - zen, sei - ner Wunden Pein zu Her - zen,  
zu Her - zen, sei - ner Wunden Pein zu Her - zen. (forte)

*forte*  
*(forte)*

sie sind ja für die gan - ze

*piano*  
*(piano)*

Welt die Zah - lung und das Lö - se - geld, sie sind ja für die gan - ze  
sie sind ja für die gan - ze Welt die Zahlung und das

*forte*

Welt die Zah - lung und das Lö - se - geld, die Zahlung und das Lö - se - geld, und das Lö - se -  
Lö - se - geld, sie sind ja für die gan - ze Welt die Zah - lung und das Lö - se -

*piano*  
*(forte)*

First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *forte* and *(piano)*. The lyrics are: "geld; er - zeig' auch mir zu al - ler Zeit, barm - herz - - - - ger Gott, Barm -".

Second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "her - zig - keit, Barm - her - zig - keit; er - zeig' auch mir zu auch mir zu al - - ler Zeit, er - zeig' auch mir zu al - ler".

Third system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "al - ler Zeit, barm - herz - - ger Gott, barmherz' - - ger Gott, Barm - herzigkeit, barmherz' - Zeit, barmherzger Gott, Barmher - zig - keit, barm - - herz' - - ger Gott, Barm -".

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "- ger Gott, zu al - - - - ler Zeit, barmherz - ger Gott, Barmher - zigkeit. her - zigkeit, zu al - - - - ler Zeit, barmherz' ger Gott, Barmher - zigkeit." The piano part ends with a *forte* marking.

*forte*

Ich seufze stets in  
Ich seufze stets in mei-ner Noth, in

*piano*

*(piano)*

mei-ner Noth, ich seufze stets: ge - denk' an Je - su  
mei-ner Noth, ich seufze stets:

bit - tern Tod, ge - denk' an Je - su bit - tern Tod, ge - denk'  
ge - denk'

*forte*

*(forte)*

an Je - su bit - tern Tod. an Je - su bit - tern Tod!  
an Je - su bit - tern Tod!

**Soprano.**  
Flauto traverso in *s<sup>va</sup>*, Oboe I.,  
Cornetto, Violino I. col Soprano.

**Alto.**  
Oboe II., Trombone I.,  
Violino II. coll'Alto.

**Tenore.**  
Taille, Trombone II. Viola  
col Tenore.

**Basso.**  
Trombone III. col Basso.

Continuo.

**CHORAL.** (Melodie: „Vater unser im Himmelreich.“)

Leit' uns mit deiner rech - ten Hand und seg - ne uns - re  
 Leit' uns mit deiner rech - ten Hand und seg - ne uns - re  
 Leit' uns mit deiner rech - ten Hand und seg - ne uns - re  
 Leit' uns mit deiner rech - ten Hand und seg - ne uns - re  
 Leit' uns mit deiner rech - ten Hand und seg - ne uns - re

Stadt und Land; gib uns all - zeit dein heil - ges Wort, be - hüt' vor's Teu - fels  
 Stadt und Land; gib uns all - zeit dein heil - ges Wort, be - hüt' vor's Teu - fels  
 Stadt und Land; gib uns all - zeit dein heil - ges Wort, be - hüt' vor's Teu - fels  
 Stadt und Land; gib uns all - zeit dein heil - ges Wort, be - hüt' vor's Teu - fels  
 Stadt und Land; gib uns all - zeit dein heil - ges Wort, be - hüt' vor's Teu - fels

List und Mord, ver - leih' ein sel'ges Stün.de.lein, auf dass wir e - wig bei dir sein!  
 List und Mord, ver - leih' ein sel'ges Stün.de.lein, auf dass wir e - wig bei dir sein!  
 List und Mord, ver - leih' ein sel'ges Stün.de.lein, auf dass wir e - wig bei dir sein!  
 List und Mord, ver - leih' ein sel'ges Stün.de.lein, auf dass wir e - wig bei dir sein!  
 List und Mord, ver - leih' ein sel'ges Stün.de.lein, auf dass wir e - wig bei dir sein!

# Canfare

Am zehnten Sonntag nach Trinitatis

„Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“

Jeremia Cap. 5, V. 3.  
Römer Cap. 2, V. 4 und 5.

N<sup>o</sup> 102.



# Dominica 10 post Trinitatis. „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben.“

## ERSTER THEIL.

Oboe I.  
Oboe II.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Soprano.  
Alto.  
Tenore.  
Basso.  
Continuo.

7 6 6 7 4 3 9 9  
3 5 5 4 3 2 2 2

9 7 6 6 4 7 7 6 5 7 6 5



The first system of the musical score consists of seven staves. The top three staves are for the piano, with the right hand playing a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The middle two staves are for the left hand, providing a steady accompaniment. The bottom two staves are for the vocal line, which is currently silent. Below the vocal staves, there are several numbers: 6, 5, 6, 5, 5, 6, #, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6.

The second system of the musical score continues with the piano accompaniment and vocal lines. The vocal line enters with the lyrics: "Herr! Herr, dei-ne Augen se-hen nach dem Glau-ben!". The score includes dynamic markings: "piano" and "forte". Below the vocal staves, there are several numbers: 6, 6, 5, 4, 3, 6, 6, 7, 7, 6, 5, 7, 6, 5.

Herr, dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau - ben,  
 Herr, dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau - ben,  
 Herr, dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau - ben,  
 Herr, dei - ne Au - - gen se - hen nach dem Glau - ben,

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

Herr, dei - - ne Au - - gen se - hen nach dem Glau - ben, - Herr, - dei - ne Augen se -  
 Herr, dei - ne Au - gen se - - hen nach dem Glau - ben, Herr!  
 Herr, dei - ne Au - gen se - - hen nach dem Glau - ben, Herr!  
 Herr, dei - - ne Au - - gen se - hen nach dem Glau - ben, Herr!

*piano*

9 9 9 7 6 4 6 7 6 4 2 6 5

- hen nach dem Glau-ben! Herr, dei-ne Au-gen

Herr, dei-ne Au-gen

Herr, dei-ne Au-gen

Herr, dei-ne Au-gen

*forte*

2 4 5 2 4 5 7 6 7 4 2

sehen nach dem Glau-ben, Herr, dei-ne Au-gen se- hen nach dem Glau-ben; du schlä-gest sie, du

sehen nach dem Glau-ben, Herr, dei-ne Au-gen se- hen nach dem Glau-ben; du schlä-gest sie, du

sehen nach dem Glau-ben, Herr, dei-ne Au-gen se- hen nach dem Glau-ben; du schlä-gest sie, du

sehen nach dem Glau-ben, Herr, dei-ne Au-gen se- hen nach dem Glau-ben; a-ber sie

6 5 4 3 9 9 9 2 4 4 7 7 7 6 5

B.W.XIII



Musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line. The vocal line includes the lyrics: "Du schlä - - - - - gest sie, a - ber sie füh -".

Musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics. The piano part continues with similar textures. The vocal line includes the lyrics: "- len's nicht, sie füh - - len's nicht, du pla - - - - - gest Du schlä - - - - - gest sie,".

- gest sie, a - ber sie bes - sern sich nicht, du  
 sie, a - ber sie bes - sern sich nicht, du pla - gest sie, a - ber sie bessern sich nicht, du schlä -  
 schlä - gest sie, a - ber sie  
 a - ber sie füh - len's nicht, sie füh - len's nicht, sie füh - len's nicht,  
 ♭ 6 9 8 7 9 6 9 8 7 9 6 7 6 7 6 5 9 6

schlä - gest sie, a - ber sie füh - len es nicht,  
 - gest sie, a - ber sie füh - len's nicht,  
 füh - len's nicht, du pla - gest sie, a - ber sie bes - sern sich nicht,  
 du schlä - gest sie, du schlä - gest sie, du schlä gest sie,  
 9 8 7 7b 7b 7 9 8 7 7 7 9 8





Sie ha - ben ein här - ter An - ge - sicht denn ein Fels, und  
 sieht denn ein Fels, und wol - len sich nicht be - keh -

6 4 6 7/4 2 # (6) 6 6 6 6 5 4/3 6 1 2 6 6 7 2

Sie ha - ben ein  
 Sie ha - ben ein här - ter An - ge - sicht denn ein Fels, und wol - len sich nicht be - keh -  
 wol - len sich nicht be - keh -  
 - ren, sie ha - ben ein här - ter

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



wollen sich nicht bekehren, sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels, und wollen sich nicht bekehren, sie haben ein härter Ange

6 5 6 #5 7 6 6 5 2 6 b

ren, und wollen sich nicht bekehren, ren, ren, und wollen sich nicht bekehren, sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels, und

6 7 2 6 7 6

sich nicht bekeh - ren, nicht bekeh - ren; Herr, dei - ne Au - gen  
 ren, sich nicht bekeh - ren, sich nicht bekeh - ren; Herr, dei - ne Au - gen se -  
 ren, sich nicht bekeh - ren, nicht bekeh - ren; Herr, dei - ne Au - gen se -  
 wollen sich nicht bekeh - ren; Herr, dei - ne Au - gen

6/4 9/4 6/4 9/4 6/4 6/4 6/4 6/4 9/4 6/4 9/4 7/4

se - hen nach dem Glau - ben; du schlä - gest sie, du pla - gest sie, Herr, dei - ne Au - gen se -  
 - hen nach dem Glau - ben; du schlä - gest sie, du pla - gest sie. Herr, - dei - ne  
 - hen nach dem Glau - ben; du schlä - gest sie, du pla - gest sie, Herr, dei - ne Au - gen  
 se - hen nach dem Glau - ben; a - ber sie fühlen es nicht, a - ber sie bessern sich nicht! Herr, deine

9/4 7/4 6/4 4/4 6/4 7/4 6/4 (5/4) 4/4 7/4 6/4 9/4 6/4 6/4

- - hen nach dem Glau - - - - - ben, se - - - hen nach dem Glau -  
 Au - gen se - - - hen nach dem Glau -  
 se - hen nach dem Glau - ben, Herr, dei - ne Au - - gen se - hen nach dem Glau - - -  
 Au - - - gen se - hen nach dem Glau - ben, Herr, dei - - ne Au - gen se - hen nach dem Glau - -

4 6 5 9 8 5 6 7 6 6

ben; a - - ber sie füh - - len's nicht, du pla - gest  
 ben; du schlä - gest sie, sie füh - len's nicht,  
 ben; du schlä - gest sie, sie füh - len's nicht,  
 ben; a - - ber sie füh - len es nicht, du pla - gest

# 6 #

sie, sie bes\_sern sich nicht, Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau - ben,  
 a - ber sie bes - sern sich nicht, Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glauben, Herr!  
 a - ber sie bes - sern sich nicht, Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau - ben,  
 sie, sie bes\_sern sich nicht, Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau -

6 # 6 # 6 5 — 6 9 6 6 5 9 5 9 4

Herr! dei - ne Au - gen se - hen, se - hen nach dem Glau - ben.  
 dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau - ben, nach dem Glau - ben.  
 Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau - ben.  
 - - - - - ben, dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau - ben.

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

RECITATIV.

Basso.

Wo ist das Ebenbild, das Gott uns eingepreget, wenn der verkehrte Will' sich ihm zuwider

Continuo.

5 6 6 4/2 5 3 # 5 6 6 4/2 3

leget? Wo ist die Kraft von seinem Wort, wenn alle Besserung weicht aus dem Herzen fort?

# 2 5 # # 4/2 6 6 #

Der Hochste sucht uns durch Sanftmuth zwar zu zähmen, ob der verirrte Geist sich wollte noch be-

6 5 b - 6 # 5 b 7 4

quemen; doch, fährt er fort in dem verstockten Sinn, so giebt er ihn in's Herzens-Dünkel hin.

7 4 6 4 2 7 b 5 b 6 4 2 6 b 5 b

ARIE.  
Adagio.

Oboe.

Alto.

Continuo.

7 b # 5 b 6 b 4 5 b 6 4 b # 4 6 4/2 6 5 6 4

6 5 6 6 5 7 4 6 5 b 6 5 b 3 5 # 5 b 4 7 b # 5 b 6 7

*piano*  
Wehl der

6 $\flat$  7 5 6 # 6 6 b 4 # (4) 2 $\flat$  3 $\flat$  — 6 $\flat$  3 $\flat$  6 6 6

See-le, weh, der See-le, die den Schaden nicht mehr kennt,

6 4 7 6 5 6 $\flat$  7 7

weh, der See-le, weh, der See-le, weh, der See-

6 5 — 9 8 6 $\flat$  9 $\flat$  8 6 5 3 7 8 6 7 $\flat$  5 8 6 6 5

-le, die den Schaden nicht mehr kennt, weh, der See-le, die den

9 8 7 6 $\flat$  — 6 7 5 4 # 6 5 4 7 # 4 6 7 5 6 8 $\flat$

*forte*  
Schaden nicht mehr kennt!  
*(forte)*

6 7 2 $\flat$  3 $\flat$  — 6 4 3 6 6 — 6 6 5 7 6 7 6 7 4

und, die Straf' auf sich zu la - den, die Straf' auf sich zu la - - - -

*piano*

6 6 7 6 5 6 6 5 6 5 6 5 9 5

- - den, stör - rig rennt, ja, von ih - res Got - tes Gna - de selbst sich

5 7 8 7 6 5 7 6 5 6 7 6 5 4 3 2

trennt, (weh! weh!) ja, von ih - res Got - tes Gna - de selbst

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

sich trennt, von ih - res Got - tes Gna - de selbst sich trennt.

*forte*

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

*(forte)*

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



**ARIOSO.** ( Römer, Cap. 2, V. 4 und 5.)  
**Vivace.**

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Continuo.

*piano*

*piano*

*piano*

*piano*

Ver - ach - test du den Reich - thum

sei - ner Gna - de, Ge - duld und Lang - mü - thig - keit?

*piano*

6 6 6 7 5 8 2b 6b 6 3

Ver - ach - test du, ver - ach - test du,

*piano*

6 6 6 7 5 6 6b 7b 5 3 6 5 5 6

ver - ach - test du den Reich - thum, ver - ach - test du den Reich - thum sei - ner Gna - de,

*piano*

6 5 5 3 6 6 6 6b 6 6 6 6 6 6 6 6

Ge\_duld und Lang\_mü\_thig\_keit? Weissest du nicht, wei\_ssest du nicht, dass dich Got - tes

*piano*

6 - 6 7 4 3 8 7b 6 6 9 8 7b 5 6 4 2

Gü\_te zur Bu\_sse lo\_cket, weissest du nicht, wei\_ssest du nicht, dass dich Got - tes

*piano*

7 5 6 7 5 7 5 7 5 7 7

Gü\_te zur Bu\_sse lo\_cket, zur Bu\_sse lo\_cket

7 7 7 7 7 6 4 5 6 5 5 (♯) 6 5



Zorn auf den Tag des Zorns, und der Of-fen-ba-rung des ge-

rech-ten Ge-richts, und der Of-fen-ba-

- rung des ge-rech-ten Ge-richts Got-tes.

*(forte)*

*t*

*(piano)*

Ver-ach-test du den Reich-thum sei-ner

*piano*

6<sup>7</sup> 4 6 5 6 6<sup>5</sup> 5 4 3 2 3 6<sup>b</sup> 6<sup>5</sup> 6 6 4

*t*

*forte*

*forte*

*forte*

Gna-de, Ge-duld und Lang-mü-thig keit?

*forte*

6 4 6 6<sup>5</sup> 6 8 7 6 6 5 6 6 4 6 5 6

*t*

*t*

6 6 6 6 6 6 6<sup>5</sup> 6 6<sup>5</sup> 6 5 6 5 6 6 7 5

# ZWEITER THEIL.

Flauto traverso Solo  
(o Violino piccolo).

Tenore.

Continuo.

Violoncello e Violone piano sempre e staccato.

6 1 2 6 5 7 6 6 6 7

6 7 5 6 6 7 5 6 6 7 4

7 6 6 5 7 7 6 6 4

*piano*

Er\_schre\_ - - eke doch, er\_schre\_ - eke doch, er\_schre\_ -

6 5 7 6 7 6 7 6 6

- eke doch, er\_schre - eke doch, er\_schre\_cke doch, du all\_zu sich\_re

2 6 7 7 5 6 6 7 6 5 6

See - le, du all - zu sich - - - re See - le, du all - zu sich - - - re

5 2 6 7 5 0 6 7 4 4 6 7 3 6 7 5 4 5

See - le; erschre - cke doch! erschre - cke doch! du all - zu sich - - - re, du all - zu sich - - - re

6 7 5 2 2 2 6 6 4 5 6

*forte*  
- re See - le!

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

Denk', was dich wür - dig, dich wür - dig

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

*piano*  
zäh - le, denk', was dich wür - dig, dich wür - dig zäh - le der Sün - den Joch, - - - der Sün - den

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

Joch, denk', was dich würdig zäh - le der Sünden Joch, denk', denk',

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

denk', was dich wür - dig zäh - le der Sünden Joch.

6 6 7b 5 6 6 5 4 3 6 4 2 6 5b - 7 5 6 4

Die Got - tes - Lang - - - - - muth geht

6 6 7 6 6 5 6 7 6 7 6

auf ei - - - - - nem Fuss von Blei,

7 6 6 7 6 5 7 6 5 7 6 5 7 6 7

(Violino spiccato)

da - mit der Zorn her - nach dir de - sto schwerer sei, da - mit der Zorn her - nach dir de - sto schwerer

6 7 7 6 4 3

sei, da-mit der Zorn her-nach dir de-sto schwerer sei, de-sto schwe- -

- rer, dir de-sto

schwe- - rer sei, da-mit der Zorn her-nach dir de-sto schwerer

sei, de-sto schwe- -

- rer, da-mit der Zorn hernach dir de-sto schwerer sei, der Zorn hernach dir de-sto schwerer sei.

*Dal Segno.*

## RECITATIV

Oboe I. *piano*

Oboe II. *piano*

Alto.

Continuo.

Beim War-ten ist Ge-fahr; willst du die Zeit ver-lie-ren? Der Gott, der

chinal's gnä-dig war, kam leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen. Wo bleibt sodann die Buss'? Es

b a 5 7b 6b

ist ein Au-genblick, der Zeit und Ei-wig-keit, der Leib und See-le scheidet. Ver-blend'-ter

6b 7b 5b 7b

Sinn, ach, keh-re doch zu-rück, dass dich die-sel-be Stund' nicht fin-de un-be-rei-tet!

6 4 2 5b 7b 5 b 6 4 2 7# 4

**CHORAL.** (Melodie: „Vater unser im Himmelreich.“)

**Soprano.**  
Flauto traverso in 8<sup>a</sup>,  
Oboe I. II., Violino I. col Soprano.

**Alto.**  
Violino II. coll' Alto.

**Tenore.**  
Viola col Tenore.

**Basso.**

Continuo.

Heut' lebst du, heut' be - keh - re dich, eh' mor - gen kommt, kann's  
Hilf, o Herr Je - su, hilf du mir, dass ich noch heu - te

än - dern sich: wer heut' ist frisch, ge - sund und roth, ist mor - gen krank, ja  
komm' zu dir und Bu - sse thu' den Au - gen - blick, eh' mich der schnel - le

wohl gar todt. So du nun stir - best oh - ne Buss', dein Leib und Seel' dort bren - nen muss.  
Tod hin - rück': auf dass ich heut' und je - der - zeit zu mei - ner Heim - fahrt sei be - reit.

# Cantate

## Am Sonntage Jubilate

„Ihr werdet weinen und heulen“

Evangelium St. Iohannis Cap. 16. V. 20.

N<sup>o</sup>. 103.



# Dominica Jubilate.

## „Ihr werdet weinen und heulen.“

Flauto piccolo.

Violino concertante o Flauto traverso col Flauto piccolo.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.



The first system of the musical score consists of eight staves. The top five staves are grouped by a brace on the left and contain complex melodic and harmonic lines with many sixteenth and thirty-second notes. The sixth staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a single melodic line. The seventh and eighth staves are grand staves with mostly rests, indicating that the instruments are silent during this section.



The second system of the musical score also consists of eight staves. The top five staves continue the complex melodic and harmonic lines from the first system. The sixth staff is a grand staff with a single melodic line. The seventh and eighth staves are grand staves with mostly rests, indicating that the instruments are silent during this section.

Ihr wer - det wei - - - nen und heu - - -

Ihr wer - det wei - - - nen und heu - - - len, wei - - - nen und heu - - -

len, wei - - - nen und heu - - - - - - - - - len, wei - - - nen und heu - - -

len, wei - - - nen und heu - - - len, a - - - ber die Welt wird sich freu - - -

len, wei - - - nen und heu - - - len,

len, wei - - - nen und heu - - - len, a - - - ber die Welt wird sich freu - - -

Ihr wer - - - det wei - - - nen und heu - - - len,

- - - en,

a - - - ber,

a - - - ber, a - - - ber, a - - - ber die Welt wird sich freu - - -

- - - en,

a - - - ber.

a - - - ber, a - - - ber, a - - - ber die Welt wird sich freu - - -

a - ber die Welt wird sich freu -  
 - en, a - ber die Welt wird sich freu -  
 a - ber, a - ber die Welt wird sich freu -  
 - en, die Welt wird sich freu - en,

- en,  
 - en,  
 - en,  
 ihr wer - det  
 ihr wer - det wei - nen und heu - len, a - ber die Welt wird sich

Musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment in G major. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with a treble and bass clef.

Lyrics:

wei - - - - - nen und heu - - - - - len, a - - - - - ber die Welt wird sich freu - - - - -  
 freu - - - - -

ihr wer - - - - - det wei - - - - -

Musical score for the second system, continuing the vocal lines and piano accompaniment. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with a treble and bass clef.

Lyrics:

- - - - - nen und heu - - - - - len, a - - - - - ber die Welt wird sich freu - - - - -  
 - - - - - en, die Welt wird sich

ihr wer - - - - - det wei - - - - - nen und

- - - - - en, die Welt wird sich freu - - - - - en, ihr wer - - - - - det wei - - - - - nen und

heu - - - len, a - - ber die Welt wird sich freu -  
 - - - en, die Welt wird sich freu -  
 freu - - - en, ihr werdet wei - - - nen und heu - - -  
 heu - - - len, a - - ber die Welt wird sich freu -

- - en, a - - ber, a - - ber, a - - ber die Welt wird sich  
 en, a - - ber die Welt wird sich freu - - - en,  
 len, a - - ber die Welt wird sich freu - - - en,  
 - - en, a - - ber, a - - ber, a - - ber die Welt wird sich

freu - - en, aber die Welt wird sich freu -  
a - ber, a - ber, a - ber die Welt wird sich freu -  
a - ber, a - ber, a - ber die Welt wird sich freu -  
freu - - en, a - ber die Welt wird sich

en, a - ber die Welt wird sich freu -  
- en, aber die Welt wird sich freu -  
- en, aber die Welt wird sich freu -  
freu - - en, die Welt wird sich freu -

en, ihr wer - det wei - - - nen und heu - - -

en, ihr wer - det wei - - - nen und

en, ihr wer - det wei - - -

en. ihr wer - det

len, a - ber die Welt wird sich freu - - -

heu - - - len, a - ber die Welt wird sich freu - - -

nen und heu - - - len, a - ber die Welt wird sich freu - - - en, wird sich

wei - nen und heu - - - len, a - ber die Welt wird sich freu - - - en, wird sich

Adagio.

This system contains the first four measures of the piece. It features a piano accompaniment with five staves (treble and bass clefs) and a vocal line. The piano part is marked *piano* and includes various textures such as chords and moving lines. The vocal line is in a bass clef and includes the lyrics: "freuen. Ihr a\_ber werdet trau - rig sein, ihr werdet trau - rig sein, ihr a\_ber werdet trau - rig".

This system contains the next four measures of the piece. It continues the piano accompaniment and the vocal line. The piano part maintains the *piano* dynamic and features similar textures to the first system. The vocal line continues with the lyrics: "sein, ihr werdet trau - rig sein, ihr a\_ber werdet trau - rig sein."

Doch eu - re Trau - rig - keit soll in Freu -

Doch eu - re

Detailed description: This system contains the first five measures of the piece. It features a vocal line in the bass clef and piano accompaniment in the treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics 'Doch eu - re Trau - rig - keit soll in Freu -'. The piano accompaniment consists of a busy right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with a steady eighth-note bass line.

Trau - rig - keit soll in Freu -

Doch eu - re Trau -

Detailed description: This system contains the next five measures of the piece. The vocal line continues with the lyrics 'Trau - rig - keit soll in Freu -'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The vocal line ends with a fermata over the final note. The piano accompaniment also concludes with a fermata.

de, in Freude ver keh - ret wer - den, doch eu - re Trau -

rig - keit soll in Freu - de, in Freude ver

de, in Freude ver keh - ret wer - den, doch eu - re Trau -

rig - keit soll in Freu - de, in Freude ver keh - ret wer -

keh - ret wer - den, doch eu - re Trau - rig -

rig - keit soll in Freude ver keh - ret,

den, soll in Freu - de ver.keh.ret  
 keit soll in Freude ver - keh - ret wer - den, in Freu -  
 wer - den, doch eu-re Trau - rig- keit soll in Freu.de ver keh - ret wer -

wer - den, eu-re Trau - rig- keit soll in Freu.de ver keh - ret wer -  
 wer - den, soll in Freude ver keh - ret wer - den, in Freu -  
 den, soll in Freu - de ver.keh.ret

den, in Freu - de verkehret werden, in Freu -  
 de verkehret wer - den in Freu -  
 werden, in Freu - de, soll in Freude, in  
 wer - den, soll in Freu - de verkehret wer - den, in Freu -

- de verkeh - ret wer - den,  
 - de verkeh - ret wer - den,  
 Freu - - de verkeh - ret wer - den,  
 - de verkeh - ret wer - den.

doch eu - re Trau -  
 doch eu - re Trau -  
 doch eu - re Trau -  
 doch eu - re Trau - rig -

rig - keit soll in Freu - de ver - keh - ret wer - den.  
 rig - keit soll in Freu - de ver - kehret wer - den.  
 rig - keit soll in Freu - de ver - kehret wer - den.  
 keit soll in Freu - de ver - kehret wer - den.

RECITATIV.

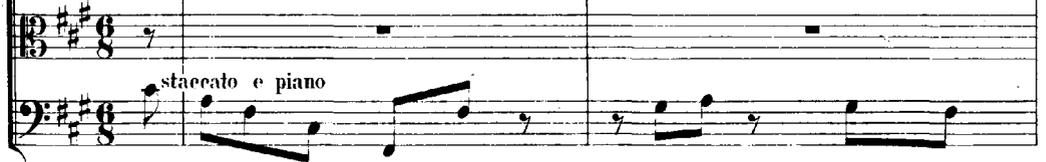
Tenore. 

Continuo. 

See-le Heil, die Zuflucht kranker Herzen acht't nicht auf uns-re Schmer-zen.

ARIE.

Violino concertante  
o  
Flauto traverso. 

Alto. 

Continuo. 

*staccato e piano*

Kein

Arzt — ist — ausser dir — zu fin — den,

kein Arzt — ist — au-sser dir — zu fin — den, ich su — — che

durch ganz — Gi — le — ath, ich su — — che durch — ganz —

— Gi — le — ath; wer heilt — die — Wun — den mei — — ner Sün — den, weil man hier

kei — — nen Bal — sam hat, wer heilt — die Wun — den mei — ner Sün — den,

weil man hier kei-nen, hier kei - nen Bal - sam hat?

Ver - birgst — du — dich, so muss ich ster - ben, ver - birgst — du —

dich, so muss ich ster -

- ben. Er - bar - - me — dich! ach, hö - re doch! ach, hö - - re

doch! er - bar - - - - - me dich! ach, hö - re doch!

Du su - chest ja nicht mein Ver - der - ben, wohl - an, so hofft mein Her - ze

noch, wohl - an, so hofft mein Her - ze noch, mein Her - ze noch, so hofft mein

Her - ze noch, mein Her - ze, wohl - an, so hofft

— mein Her - ze noch, wohl - an, so hofft — mein Her - ze noch.

**RECITATIV.**

Alto. Du wirst mich nach der Angst auch wie-der-um er-qui-cken; so will ich mich zu

Continuo. #2

dei-ner An-kunft schi-cken, ich traue dem Ver-hei-ssungs-wort, dass mei-ne Trau-rig-keit in

6  
3  
2

Freu- de soll ver-keh-ret wer-den.

6  
4

ARIE.

Tromba.

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

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

*pianissimo*

*pianissimo*

*pianissimo*

Er ho - let euch, er ho - let euch, be -

*pianissimo*

trüb - te Stimmen, ihr thut euch sel - ber all - zu weh, ihr thut euch sel.ber all.zu weh, ——— ihr

thut euch sel - ber all - zu weh.

*forte*

Lasst - von dem trau - ri -

*pianissimo*

*pianissimo*

*piano*

*piano*

gen Beginnen, - eh' ich in Thrä - nen un - geh, lasst von dem trau - ri - gen Be -

gin-nen, eh' ich in Thränen un-tergeh'.

*forte*

Mein *piano*

*pianissimo*

*pianissimo*

*piano*

Je-sus lässt sich wie-der se-hen, o Freu-del'mein

Je - sus lässt sich wie - der se - hen, o Freu - del der nichts glei - chen kann, o Freu -

*piano*

*piano*

- del o Freu - del o Freu -

*piano*

del der nichts

glei - chen kann; wie wohl ist mir da - durch ge - sche - hen, nimm, nimm mein Herz, mein Herz zum

O - - pfer an, nimm, nimm mein Herz zum O - pfer an.

**CHORAL.** (Melodie: „Was mein Gott will“.)**Soprano.**Tromba, Flauto traverso,  
Oboe d'amore I. II.,  
Violino I. col Soprano. <sup>\*)</sup>**Alto.**

Violino II. coll' Alto.

**Tenore.**

Viola col Tenore.

**Basso.**

Continuo.

Ich hab' dich ei - nen Au - gen - blick, o lie - bes Kind, ver - las - sen;  
sieh' a - ber, sieh' mit grossem Glück und Trost ohn' al - le Maa - ssen:

will ich dir schon die Freu - den - Kron' auf - se - tzen und ver - eh - ren. Dein

kur - zes Leid soll sich in Freud' und e - wig Wohl ver - keh - ren.

\*) Die kleine Flöte schweigt.

# Canzate

Am Sonntage Misericordiar: Domini

„Du Hirte Israel, höre“

Psalm 80, 1. 2.

№ 104.





The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The next two staves are piano accompaniment in treble clef. The bottom two staves are piano accompaniment in bass clef. The music is in 4/4 time and contains various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

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

The second system of the musical score continues with eight staves. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics "Du Hir - te" are written under the vocal lines. The piano accompaniment features more complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs. The system concludes with the same lyrics "Du Hir - te" repeated in the vocal parts.

7 6 7 7 6 7 7 6 7 6 7 9 6 6 6 5 4 3 6 4

I - srael, du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re! du Hir - te I - srael,  
 I - srael, du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re! du Hir - te I - srael,  
 I - srael, du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re! du Hir - te I - srael,  
 I - srael, du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re! du Hir - te I - srael,

3 6 3 6 7/4 3/8 7/4 (8/8) 6/4 (3)

hö - re, du Hir - te I - srael, hö - re, du Hir - te I - srael, hö - re,  
 hö - re, du Hir - te I - srael, hö - re, du Hir - te I - srael, hö - re,  
 hö - re, du Hir - te I - srael, hö - re, du Hir - te I - srael, hö - re,  
 hö - re, du Hir - te I - srael, hö - re, du Hir - te I - srael, hö - re,

3 6 3 6 5 7/4 (8/8)

der du Jo - - seph hü - - test wie der Scha - - fe, er - schei - ne, der

der du Jo - - seph hü - - test wie der Scha - - fe, er - schei - ne, der du

der du Jo - - seph hü - - test wie der Scha - - fe, er - schei - ne, der

der du Jo - - seph hü - - test wie der Scha - - fe, er - schei - ne, der

du si - - tztst ü - ber Cheru - bim. Du Hir - te I - - srael,

si - - tztst ü - ber Che - - ru - bim. Du Hir - te I - - srael,

du si - - tztst ü - ber Che - - ru - bim. Du Hir - te I - - srael,

du si - - tztst ü - ber Cheru - bim. Du Hir - te I - - srael,

du Hir-te I-srael, hö-re, du Hir-te I-srael, hö-re,  
 du Hir-te I-srael, hö-re, du Hir-te I-srael, hö-re,  
 hö-re, du Hir-te I-srael, hö-re, der du Jo-seph hü-test wie der  
 hö-re, du Hir-te I-srael, hö-re,

der du Jo-seph hü-test wie der Scha - fe, er.

der du Joseph hüttest wie der Scha -

- fe, er - schei - ne, er - schei - ne, er -

schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -

der du Jo - seph hüttest wie der

6 6 7 7 8 7b 6 6 6 7 6

$\frac{6}{2}$   $\frac{6}{2}$

- fe, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne,

schei - ne, er - schei - ne,

schei - ne, er - schei - ne,

Scha - - - - - fe,

# 8 7b 6 6 7 7 8

$\frac{6}{2}$   $\frac{6}{2}$

B. W. XXIII

du Hir - te I - srael, du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re!

du Hir - te I - srael, du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re!

du Hir - te I - srael, du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re!

du Hir - te I - srael, du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re!

3 4 3 3 6/4 6 6 6

du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re, du Hir - te I - - - sra - el,

du Hir - te I - srael, hö - re! hö - re, du Hir - te I - - - sra - el,

du Hir - te I - srael, hö - re! du Hir - te I - srael, hö - re, du Hir - te I - srael,

du Hir - te I - srael, hö - re! du Hir - te I - srael, hö - re, du Hir - te I - srael,

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

h ö - re, h ö - re! h ö - re!  
 h ö - re, h ö - re! h ö - re!  
 h ö - re, h ö - re! h ö - re! der du Joseph hüt est wie der  
 h ö - re, der du Joseph hüt est wie der Scha -

( $\frac{6}{8}$ )  $\frac{6}{8}$  6 7 7 7  $\frac{6}{8}$  6 7

h ö - re! h ö - re! h ö - re!  
 h ö - re! h ö - re! der du Joseph hüt est wie der Scha -  
 Scha -  
 fe, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -

7 8 7b  $\frac{6}{8}$  6 6 7 6 7

hō - re! der du Jo - seph hü - test wie der Scha -

- fe, er - schei - ne, er -

schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -

4 7b 4/2 6 7 5 8 7 4 7b

- fe, er - schei - ne, er -

schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -

schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -

schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er - schei - ne, er -

(4/2) 6b) 6/5 7 6/5 7b 6/5 7 6/5 7 7 6/5 7

schei - ne, er - schei - ne, der du Jo - seph hü - test wie der Scha -  
 schei - ne, er - schei - ne, der du Jo - seph hü - test wie der Scha -  
 schei - ne, er - schei - ne, der du Jo - seph hü - test wie der Scha -  
 schei - ne, er - schei - ne, der du Jo - seph hü - test wie der Scha -

7 6 7 6 7 8 7 6 7 6 7

- fe, er - schei - ne, der du si - tzeit ü - ber Che - ru - bim.  
 - fe, er - schei - ne, der du si - tzeit ü - ber Che - ru - bim.  
 - fe, er - schei - ne, der du si - tzeit ü - ber Che - ru - bim.  
 - fe, er - schei - ne, der du si - tzeit ü - ber Che - ru - bim.

6 7 8 9 3 6 4 5 5

**RECITATIV.**

Tenore. *Der höchste Hü.ter sorgt für mich, was nü-tzen mei.ne Sorgen? Es wird ja al.le*

Continuo.

**Andante.**

Morgen des Hirten Güte neu. Mein Herz, so fasse dich, Gott ist ge-treu. ge-treu, Gott ist ge-treu.

**ARIE.**

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Tenore.

Continuo.

Ver.

*piano*  
birgt mein Hir-te sich zu lan-ge-

First system of the musical score. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The grand staff contains piano accompaniment with the word "piano" written above the treble staff. The vocal line has the lyrics "ver - birgt mein Hir - te - sich zu lan - ge. - zu". Below the grand staff, there are fingering numbers: 9 7 6 4 3 for the first measure, and 6 6 4 6 for the last measure.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a grand staff and a vocal line. The grand staff contains piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "lan - ge, - macht mir die". Below the grand staff, there are fingering numbers: 9 8 6 5 7 for the first measure, 9 7 8 6 5 for the second measure, and 9 6 7 6 for the last measure.

Third system of the musical score. It consists of three staves: a grand staff and a vocal line. The grand staff contains piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Wü - ste all - zu ban -". Below the grand staff, there are fingering numbers: 8 5 7 6 5 for the first measure, 9 7 8 5 7 6 for the second measure, 7 7 6 5 for the third measure, and 9 7 8 5 6 7 for the last measure.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a grand staff and a vocal line. The grand staff contains piano accompaniment with the word "forte" written above the treble staff. The vocal line has the lyrics "- ge, mein schwa - cher Schritt eilt den noch fort, eilt den noch fort. (forte)". Below the grand staff, there are fingering numbers: 6 6 6 for the first measure, 6 7 5 4 for the second measure, and 9 8 7 for the last measure.

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

7 9 8 2 7 6 5 6 5 7 6 6 6

Mund schreit, mein Mund schreit nach dir, mein Mund schreit, mein Mund schreit nach dir, und

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

du, mein Hirte, wirkst in mir, und du, mein Hirte, wirkst in mir ein gläubig

6 6 6 7 6 2 6 6 6 6

*forte*  
*forte*  
Abba, ein gläubig Abba durch dein Wort. Ver -

(*forte*) (*piano*)

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

Musical score system 1, measures 1-3. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a treble and bass clef. The vocal line is in a soprano register. The lyrics are: "birgt mein Hir - te sich zu lan -". The piano part includes dynamic markings "piano" and fingering numbers: 6, 5, (6), 6, 6, 5, 9, 5.

Musical score system 2, measures 4-6. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a treble and bass clef. The vocal line is in a soprano register. The lyrics are: "- ge, ver-". The piano part includes dynamic markings "forte" and "piano" and fingering numbers: 9, 8, 6, 7, 6, 5, 9, 8, 7, 6, 5, 7, 5.

Musical score system 3, measures 7-9. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a treble and bass clef. The vocal line is in a soprano register. The lyrics are: "birgt mein Hir - te sich zu lan -". The piano part includes dynamic markings "piano" and fingering numbers: 6, 5, 6, 5, 6, 5.

Musical score system 4, measures 10-12. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a treble and bass clef. The vocal line is in a soprano register. The lyrics are: "ge, macht mir die Wü - ste all - zu". The piano part includes dynamic markings "piano" and fingering numbers: 7b, 6b, 7b, 6, 6b, 7, 7b, 7, 6b, b, 7b, 6, 5.



RECITATIV.

Basso. Continuo.

Ja, die\_ses Wort ist mei\_ner See-len Spei\_se, ein Lab\_sal mei\_ner Brust, die Wei\_de, die ich mei\_ne Lust, des Him\_mels Vorschmack, ja, mein Al\_les hei\_sse. Ach! samml\_e nur, o gu\_ter Hir\_te, uns Ar\_me und Ver\_wirr\_te; ach! lass' den Weg nur bald ge\_en\_det sein, und füh\_re uns in dei\_nen Schaf\_stall ein.

ARIE.

Oboe d'amore I. col Violino I.

Violino I. Violino II. Viola. Basso. Continuo.

Be\_glückte Heerde, Je\_su Schafe, be\_

*piano*

glück.te Heer.de, Je - su Schafe, die Welt ist euch ein Himmel.reich, ein Him - melreich, die Welt ist

euch ein Him - melreich, die Welt ist euch ein Him - melreich. be - glück - te Heer.de, Je - su Scha -

- fe, die Welt ist euch ein Himmel - reich. - forte

Be - glückte Heerde, Je - su Schafe, be - glückte Heerde, Je - su Schafe, die

Welt ist euch ein Himmelreich, ein Him- melreich, die Welt ist euch ein Him- melreich, die Welt ist

*piano*  
euch ein Him- melreich, be- glück- te Heerde, Je- su Scha- fe, die Welt ist

*forte*  
euch ein Him- melreich.

*piano*  
Hier schmeckt ihr Je- su Gü- te schon, und hof- fet noch des Glaubens Lohn, und hof-

*pianissimo*  
*pianissimo*  
*pianissimo*

... fet noch des Glaubens Lohn nach ei - nem sanften To - des - schla -

*(piano)*  
*(piano)*

... fe; hier schmeckt ihr Je - su Gü - te schon, und hof - fet noch des Glaubens Lohn, und hof -

*pianissimo*  
*pianissimo*  
*pianissimo*

... fet noch des Glau - bens Lohn nach ei - nem sanften To -

... des schla - fe, nach ei - nem sanften To - des schlafe.

**CHORAL.** (Melodie: „Allein Gott in der Höh sei Ehr.“)

**Soprano.**  
Oboe I., Violino I.  
col Soprano.

**Alto.**  
Oboe II., Violino II.  
col'Alto.

**Tenore.**  
Taille e Viola  
col Tenore.

**Basso.**

**Continuo.**

Der zur Herr Weid' ist er mein mich, ge - sein - treu - er Hirt, dem auf Schäf - lein, führt, auf

ich mich ganz ver - trau - - - e; zum fri - schen Was - ser leift er mich, mein' schö - ner, grü - ner Au - - - e; ich mich ganz ver - trau - - - e; zum fri - schen Was - ser leift er mich, mein' schö - ner, grü - ner Au - - - e; ich mich schön - er, grü - ner Au - - - e; zum fri - schen Was - ser leift er mich, mein' ich mich ganz ver - trau - - - e; zum fri - schen Was - ser leift er mich, mein' schö - ner, grü - ner Au - - - e;

Seel' zu la - ben kräf - tig - - lich durchs sel - ge Wort der Gna - - den. Seel' zu la - ben kräf - tig - - lich durchs sel - ge Wort der Gna - - den. Seel' zu la - ben kräf - tig - - lich durchs sel - ge Wort der Gna - - den. Seel' zu la - ben kräf - tig - - lich durchs sel - ge Wort der Gna - - den.

# Canzone

Am neunten Sonntage nach Trinitatis

„Herr, gehe nicht in's Gericht“

Psalm 143, 2.

Op. 105.



# Dominica 9 post Trinitatis. „Herr, gehe nicht ins Gericht.“

Adagio.

Corno ed Oboe I. all'unisono.

Oboe II. all'unisono.

6 4 7 7 7 5 6b 5b 6 7 6 4 6 6 6 2 7 1

Herr, gehe nicht ins Gericht, Herr, gehe nicht ins Gericht, Herr, gehe nicht ins Gericht, Herr, gehe nicht ins Gericht.

7 7 7 7b 7 6 7 2b 6 5 6 4 7b 7 6 5 6



Herr, geh nicht ins Ge - richt, Herr, geh nicht  
 Herr, geh nicht ins Ge - richt, Herr, geh nicht ins Ge -  
 Herr, geh nicht ins Ge - richt,

6 7 2 2 7 7 7 6 7 5 6 5 4 5 4 7 5 9 4 6

ins Ge - richt, Herr, geh nicht ins Ge - richt, Herr, geh nicht ins Ge - richt, ins Gericht, Herr, geh nicht ins Ge -  
 richt, Herr, geh nicht ins Ge - richt, Herr, geh nicht ins Ge - richt, ins Gericht, Herr, geh nicht  
 Herr, geh nicht ins Ge - richt, ins Gericht, Herr, geh nicht ins Ge - richt, Herr, geh nicht  
 geh nicht ins Ge - richt, ins Ge - richt, Herr, geh nicht ins Ge - richt, Herr, geh nicht ins Ge -

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

richt, ins Gericht mit deinem Knecht;  
 Herr, geh nicht ins Ge - richt,  
 ins Gericht mit deinem Knecht;  
 Herr, geh nicht ins Ge - richt,  
 ins Gericht mit deinem Knecht;  
 Herr, geh nicht  
 richt mit deinem Knecht;  
 Herr, geh nicht ins Ge -

# 7 # # 6 4 # 6 4 4 6 4 4 6 4 3 6 4 3 6 7 6 6 4 7 6 6 4 2

ge - he nicht ins Ge - richt, Herr, geh nicht ins Ge - richt, geh nicht ins Ge - richt,  
 ge - he nicht ins Ge - richt, Herr, geh nicht ins Ge - richt, geh nicht ins Ge - richt, Herr,  
 ins Ge - richt, geh nicht ins Gericht, Herr, geh nicht ins Ge - richt, geh nicht ins Ge - richt,  
 richt, geh nicht ins Ge - richt, Herr, geh nicht ins Ge - richt, Herr, geh nicht

3 5 4 6 7 6 (6 4)



*piano*

richt mit dei - nem Knecht.

richt mit dei nem Knecht.

dei - - nem Knecht.

dei - nem Knecht.

*tasto solo*

6 4 3 #

**Allegro.**

*forte*

*forte*

*forte*

Denn vor dir wird kein Le - ben - - - - - di - ger ge -

**Allegro.**

*(forte)*

6 6 # (6) 6 8 6 6 6

Denn vor dir wird kein Le -  
 recht, vor dir wird kein Le - ben - di - ger ge - recht, wird kein Le - ben -  
 Denn vor dir wird kein Le - ben - - - di - ger ge - recht, vor dir wird

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

ben - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - di -  
 Denn vor dir wird kein Le - ben - - -  
 - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - - di -  
 kein Le - ben - di - - ger ge - recht, wird kein Le - ben - - -

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

ger ge - recht, wird kein Le - ben - - - - - di - ger ge - recht,  
 - di - ger ge - recht, vor dir - - - - - wird kein Le - - - - - ben - di - - - - - ger ge - recht, wird kein Le -  
 ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - - - - di - ger ge - recht, vor  
 - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - - - - di - ger ge - recht, vor dir -

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

vor dir wird kein Le - ben - - - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben -  
 ben - - - - - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - - - -  
 dir wird kein Le - ben - - - - - di - ger ge - recht, vor dir - - - - - wird kein Le -  
 - - - - - wird kein Le - - - - - ben - di - - - - - ger ge - recht, wird kein Le - ben - - - - -

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

di-ger ge-recht, vor dir wird kein Le-ben- di-ger ge-

7 6/5 # 6/4/2 # 4 6 7 # #

recht, vor dir wird kein Le-ben- di-ger ge-recht, denn vor  
recht, vor dir wird kein Le-ben- di-ger ge-recht, vor dir  
recht, wird kein Le-ben- di-ger ge-recht, vor dir wird  
recht, vor dir wird kein Le-ben- di-ger ge-recht, vor dir  
recht, vor dir wird kein Le-ben- di-ger ge-recht, vor dir

6 6/5 6 # 6 5 6 5 6 (6/5 4 6 4) # 4 7

dir wird kein Le - ben - - - - - di - ger ge - recht, vor dir - - - - - wird kein Le -  
 - - - - - wird kein Le - ben - di - - - - - ger ge - recht, kein Leben - - - - -  
 kein Le - ben - - - - - di - - - - - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben -  
 - - - - - di - ger ge recht, vor dir wird kein Le - ben - - - - -

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

ben - di - - - - - ger ge - recht, vor dir - - - - - wird kein Le - - - - - ben - di - - - - - ger ge -  
 - - - - - di - ger ge recht, vor dir wird kein Le - ben - - - - - di - - - - - ger ge -  
 - - - - - di - ger ge recht, vor dir wird kein Le - ben - - - - - di - ger ge -  
 - - - - - di - ger ge recht, wird kein Le - ben - - - - - di - ger ge -

piano piano piano piano piano piano piano

6 5 # 6 7 7 7b 7 7 7 7



vor dir wird kein Le-ben-di-ger ge-recht.  
 - di-ger ge-recht.  
 - di-ger ge-recht, vor dir wird kein Le-ben-di-ger, wird kein Le-ben-diger ge-recht.  
 ben-di-ger, vor dir wird kein Le-ben-di-ger ge-recht.

**RECITATIV.**

Mein Gott, verwirf mich nicht, indem ich mich in Demuth vor dir beuge, von deinem An-ge-

sicht. Ich weiss, wie gross dein Zorn und mein Ver-bre-chen ist, dass du zugleich ein schneller

Zeu-ge, und ein ge-rechter Richter bist. Ich le-ge dir ein frei Bekenntniss dar, und stür-ze

mich nicht in Ge-fahr, die Feh-ler mei-ner See-le zu leug-nen, zu ver-heh-len!

ARIE.

(Oboe.)

Soprano.

*piano*

Wie zit - tern und wan - ken der

forte

Sün - der Ge dan - ken,

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line in the lower register and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'forte'.

piano

wie zit - tern und wan - ken der Sün - der Ge - dan - ken, in -

This system contains measures 5 through 8. The tempo changes to 'piano'. The vocal line continues with the lyrics 'wie zit - tern und wan - ken der Sün - der Ge - dan - ken, in -'. The piano accompaniment maintains the same rhythmic texture.

dem sie sich un - ter einander ver kla -

This system contains measures 9 through 12. The vocal line continues with the lyrics 'dem sie sich un - ter einander ver kla -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

gen, und wieder um sich zu entschuldigen wa -

This system contains measures 13 through 16. The vocal line continues with the lyrics 'gen, und wieder um sich zu entschuldigen wa -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

gen, in dem sie sich unter einander ver- kla- gen, und wieder um sich zu ent-

*forte*  
schul- digen wa- gen.

*piano*  
Wie zit- tern und wan- ken der Sün- der Ge- dan- ken,

*piano*  
Wie zit- tern und wan- ken der Sün- der Ge- dan- ken,

in - dem sie sich un - ter ein - ander ver - kla -

- gen, und wiederum sich zu entschul - digen wa -

- gen, in -

dem sie sich un - ter ein - an - der ver - kla - - gen, und wiederum sich zu ent - schul - di - gen wa -

*forte*

gen. So

*piano*

wird ein ge-äng-stigt Ge-wis-sen durch ei-gene Fol-ter zer-

ris-sen, so wird ein ge-äng-stigt Ge-wis-sen durch ei-gene

Fol-ter zer-ris-sen, durch ei-gene Fol-ter zerris-sen.

RECITATIV.  
a tempo.

Wohl a - ber dem, der sei - nen Bür - gen weiss, der al - le Schuld er - se - tzet, so wird die

*pizzicato*

Handschrift aus - ge - than, wenn Je - sus sie mit Blu - te ne - tzet. Er hef - tet sie ans Kreuz selber

an, er wird von dei - nen Gü - tern, Leib und Le - ben, wenn dei - ne Ster - be - stun - de schlägt, dem

*piano*  
*(piano)*

Va - ter selbst die Rechnung ü - ber - ge - ben. So mag man dei - nen Leib, den

man zu Gra - be trägt, mit Sand und Staub be - schüt - ten, dein Hei - land öff - net dir die ew -

- gen Hüt - ten.

ARIA col Corno in unisono.

Corno.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is for the Horn, and the remaining five staves are for the piano accompaniment. The music is in a minor key and 3/4 time. Below the piano part, there are fingering numbers: 6 7 6 5 6 (6) 6 5 6 4 6 7 7 6 6 6 5 6 5.

The second system continues the musical score with six staves. The piano part includes the following fingering numbers: 6 5 6 5 6 5 6 6 6 6 6 5 6 5 6 5 9.

The third system features vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes the following fingering numbers: 6 5 7 6 7 6 7 6 6 6 5 6 6 5 6 4 5 6 2. The vocal lines are marked *piano* and contain the lyrics: "Kann ich nur Je-sum mir zum Freunde ma-chen, kann ich".

*(piano)*  
*(piano)*

nur Je-sum mir zum Freunde machen, so gilt der Mam-mon nichts bei mir, so gilt der Mam-mon nichts bei

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

mir, nichts, so gilt der Mammon nichts bei mir; kann ich nur Je-sum mir zum Freunde machen, kann ich

8 7 6 6 4 6 7 5 6 6 6 5b 6 5b

*forte*  
*forte*  
*(forte)*

nur Je-sum mir zum Freunde machen, so gilt der Mammon nichts bei mir,

7 7 6 9 7 6 4 (4) 6 7 6 6 6 6 6 5

— so gilt der Mammon nichts, so gilt der Mammon nichts, so gilt der Mammon nichts, nichts bei mir.

*forte*

*forte*

*forte*

*forte*

*forte*

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

Kann ich nur Je-sum

*piano*

*piano*

*piano*

*piano*

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

mir zum Freunde machen, kann ich nur Je-sum mir zum Freunde machen, so gilt der Mam-mon nichts bei

*piano*

*piano*

6 5 4                      6 5 4                      6 5                      6 6                      (6 6)                      6 9                      (4 4)                      2

mir, so gilt der Mam - mon nichts, nichts bei mir, so gilt der Mammon nichts, so gilt der Mammon nichts.

6 5      7 5      6      7 5      6      7 5      6

*forte*

*forte*

*forte*

*forte*

so gilt der Mammon nichts, nichts bei mir. (*forte*)

6      6 6      6 5      6      7 6 5      6      6      6      5 6      6      6      7 7      6      6

5 4 6      4 3      4 3      2      4 3      2

6 4      5      6 5      6      6 5      6      6 5      6 5      6 5

Ich fin-de kein Ver-gnü-ge(n)  
*(piano)*

6 6 9 4 6 7 6 7 6 7 6 5

5 5 2 5 4 2 4 2 5

*piano*  
*piano*  
*(piano)*

hier, kein Ver-gnü-ge(n), ich fin-de kein Ver-gnü-gen hier bei die-ser eit-len Welt in ir-dischen

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

4 4 5 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

Sa-chen, ich fin-de kein Ver-gnü-ge(n) hier, ich fin-de kein Ver-gnü-ge(n) hier, ich fin-de kein Ver-gnü-ge(n)

7 9 6 6 7 7 9 5 6 6

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

*piano*

*piano*

*piano*

gnü - gen hier bei die - ser eit - len Welt in ir - dischen Sa - chen, bei die - ser eit - len

5 5 6 9 7 6 6 7 6 4 6 9 5 2 7 5

Welt in ird - schen Sa - chen, ich fin - de kein Ver - gnü - gen bei die - ser eit - len

6 2 5 4 7 # 3 7 2 3

Welt, ich fin - de kein Ver - gnü - gen bei dieser eit - len - Welt in ird - schen Sa - chen.

6 6 6 7 6 7 7 6 6 5

5 2 3 5 5 7 2 3 2 3

**Da Capo.**

**CHORAL.** (Melodie: „Jesu, der du meine Seele.“ Siebenstimmig.)

Nun, ich weiss, du wirst mir stil - - - len

Nun, ich weiss, du wirst mir stil - - - len

Nun, ich weiss, du wirst mir stil - - - len

Nun, ich weiss, du wirst mir stil - - - len

5 7/2 6 6/2 6 5 6 #

mein Ge - wis - sen, das mich plagt. Es wird

mein Ge - wis - sen, das mich plagt. Es wird

mein Ge - wis - sen, das mich plagt. Es wird

mein Ge - wis - sen, das mich plagt. Es wird

6 # 6 6 # 6

Musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The vocal part consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass clefs). The lyrics are:

dei - - ne Treu' er - - fül - - - len, was du  
 dei - - ne Treu' er - - fül - - - len, was du  
 dei - - ne Treu' er - - fül - - - len, was du  
 dei - - ne Treu' er - - fül - - - len, was du

Fingerings: 3, 6, 4, 6, 5, 1, #, 2, 4, 2

Musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The vocal part consists of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass clefs). The lyrics are:

sel - - ber hast ge - - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er - -  
 sel - - ber hast ge - - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er - -  
 sel - - ber hast ge - - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er - -  
 sel - - ber hast ge - - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er - -

Fingerings: 6, 7, #, 6, #, #, 6, 6, 6, 5, 4, #

den Kei-ner soll ver-lo-ren wer-den, son-der-n e-wig

7 6 6 7 6 6

5 3 3 5

le-ben soll, wenn er nur ist glau-bens-voll.

7 # 5 4 6 6 6 6 6 #

5 5 5 5 #

# Actus fragiles

„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“

## Camfate

nach Worten der heiligen Schrift.

N<sup>o</sup> 106.



Actus tragicus.  
 „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“

SONATINA.  
 Molto Adagio.

Flauto I.

Flauto II.

Viola da gamba I.

Viola da gamba II.

Continuo.

The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first staff features a complex melodic line with many slurs and ties. The second staff has a similar melodic line with some rests. The third, fourth, and fifth staves provide a harmonic accompaniment with arpeggiated chords and moving bass lines.

The second system of musical notation also consists of five staves in the same key and time signature. The top two staves continue the melodic development with more slurs and ties. The bottom three staves continue the harmonic accompaniment, showing a steady progression of chords and bass notes.

The third system of musical notation consists of five staves, concluding the piece. The top two staves show the final melodic phrases, ending with a fermata. The bottom three staves provide the final harmonic accompaniment, ending with a fermata on the bass line.

Flauto I.

Flauto II.

Viola da gamba I.

Viola da gamba II.

Soprano.  
Gottes Zeit, Gottes Zeit ist die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste

Alto.  
Gottes Zeit ist die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste

Tenore.  
Gottes Zeit ist die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste

Basso.  
Gottes Zeit ist die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste

Continuo.

Allegro.

*piano* *(forte)*

*piano* *(forte)*

*piano* *(forte)*

*piano* *(forte)*

(Apostel-Geschichte Cap. 17, V. 28.)

Zeit, die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste Zeit. In ihm le - ben,

Zeit, die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste Zeit. In ihm

Zeit, die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste Zeit.

Zeit, die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste Zeit. *piano* *(forte)*

*(forte)*

we - - - - - ben und sind wir, in ihm le - ben,  
le - ben, we - - - - - ben und sind wir, und  
In ihm le - ben, we - - - - -  
In - ihm le - ben, we - - - - -

we - ben und sind wir, in ihm le - ben, we - - - - -  
sind wir, und sind wir, und sind wir, in ihm le - ben. we - - - - -  
- - - - - ben und sind wir, we - - - - - ben und sind wir, in ihm le - - - - - ben,  
- - - - - ben und sind wir, und sind wir,



## Adagio assai.

In ihm ster - ben wir zu rech - ter Zeit, in ihm sterben wir, in ihm  
 In ihm ster - ben wir zu rechter Zeit, in ihm ster - ben  
 In ihm ster - ben wir zu rech - ter Zeit, in ihm ster - ben  
 In ihm ster - ben wir zu rech - ter Zeit, in ihm ster - ben

## Lento.

ster - ben wir, in ihm ster - ben wir zu rech - ter Zeit, wenn er will.  
 wir, in ihm ster - ben wir, sterben wir zu rech - ter Zeit, wenn er will.  
 wir, in ihm ster - ben wir, sterben wir zu rech - ter Zeit, wenn er will.  
 wir, in ihm ster - ben wir, sterben wir zu rechter Zeit, wenn er will.

(Psalm 90, V. 12.)

Ach, Herr! Herr, leh-re uns be - den - ken, Herr, leh-re uns be - denken,

ach, Herr! Herr, leh-re uns be - den - ken. Herr, leh-re uns be - denken,

dass wir sterben müssen, dass wir sterben müs - sen, ach Herr! Herr,

leh-re uns be-denken, dass wir sterben müs - sen, auf dass, auf

dass, auf dass wir klug werden.

**Vivace.**

(Jesaja Cap. 38, V. 1.)

Be-stelle dein Haus!

be - stel - le dein Haus, denn du wirst ster - - - ben, und nicht le -

ben - - - dig blei - - ben;

denn du wirst ster - ben, denn du wirst ster - ben, und nicht le - ben - - dig, und nicht le -

ben - - - dig blei - - ben, denn du wirst ster - ben, und nicht le - - ben - -

- - - - - dig, und nicht le - ben -

dig blei - ben. Be - stel - le dein Haus!

Andante.

Viola da gamba I.

Viola da gamba II.

Soprano.

Alto. (Sirach Cap. 14, V. 18.)

Tenore. Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst

Basso. Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - ben, du musst, du

Es ist der

ster - ben, du musst sterben. du musst, du musst! es ist der al - te Bund:

musst ster - ben, du musst ster - ben, Mensch, du musst sterben, du musst sterben, du musst! es

al - te Bund: Mensch, du musst ster - ben, du musst, du musst, du musst, Mensch, du musst

3 6 7 4

Mensch, du musst ster - - - ben, du musst sterben, Mensch, du musst ster - - - ben, Mensch, du musst  
 ist der al - te Bund: Mensch, du musst sterben, du musst, du musst, Mensch, du musst ster - ben,  
 sterben, du musst, du musst! es ist der al - - - te Bund: Mensch, du musst

(Offenbarung St. Johannis Cap. 22, V. 20.)  
 Ja, ja, ja komm, Herr Je - su,  
 ster - - - ben, Mensch, du musst sterben, du musst ster - ben!  
 Mensch, du musst ster - - - ben, Mensch, du musst ster - - - ben!  
 sterben, du musst, Mensch, du musst sterben, du musst ster - ben!

5 6 4

(Melodie: „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt.“)

This system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the right hand of the piano, and the next two are for the left hand. The bottom four staves are for the vocal line. The vocal line begins with the lyrics: "komm, ja komm, Herr Je-su, komm, ja komm, Herr Je - su, ja, ja, ja komm, Herr Je - su, ja, ja, ja,". The music is in a minor key, indicated by two flats in the key signature.

This system continues the musical score with ten staves. The vocal line resumes with the lyrics: "ja. Herr Je-su, komm, ja. ja, ja komm, Herr Je - su, komm. Herr Je-su, komm!". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - - ben, ster - -  
 Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - - - ben, du musst, du musst ster - - ben, Mensch,  
 Es ist der al - te Bund:

Ja, ja, ja komm! ja, ja, ja komm! ja, ja, ja, ja komm, ja komm, Herr Je -  
 - - ben, Mensch, du musst sterben, Mensch, du musst sterben, Mensch, du musst ster -  
 du musst sterben, Mensch, du musst sterben, Mensch, du musst ster - ben, Mensch, Mensch, du musst ster -  
 Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst sterben, du musst sterben, Mensch, du musst ster -

su, ja komm, Herr Je-su, komm, ja komm, — Herr Je-su, ja komm!  
 ben! Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst sterben,  
 ben! Mensch, du musst ster - ben,  
 ben! Mensch, du musst

Ja, ja, Herr Je-su, komm! Herr Je-su, komm! ja. ja, ja komm, ja komm, Herr Je -  
 Mensch, du musst ster - ben!  
 ster - ben, Mensch, du musst ster - ben!  
 ster - ben, Mensch, du musst ster - ben!

su, ja komm, Herr Je - su!

*piano*

Es ist der al - - - te Bund: Mensch, du musst ster - - - ben, du musst

Mensch, du musst sterben, du musst ster - - -

Es ist der al - - - te Bund:

*piano* *forte*

6

ster - - - ben, du musst sterben, du musst ster - - - ben, Mensch, du musst

ben, Mensch, du musst ster - - - ben, du musst sterben, du musst ster - ben, Mensch, du musst ster - - -

Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst sterben, du musst ster - ben, Mensch, du musst ster - -

7 6 6 6

*piano*  
*piano*  
*piano*  
*(piano)*  
*pianissimo* *pianissimo*  
ster - ben!  
Ja komm, Herr Je - su, Herr Je - su!  
ster - ben!  
ben!  
*piano* *pianissimo*  
*tasto solo*

Viola da gamba I.

Viola da gamba II.

Alto.

Basso.

Continuo.

Alto Solo. (Psalm 31, V. 6.)  
In dei ne Hände,

in dei - ne Hän - de be - fehl' ich meinen Geist, in dei - ne Hände, in dei - ne

Hände befehl' ich meinen Geist, in deine Hände, in deine Hände be-

fehl' ich meinen Geist; du hast mich erlöst, du hast mich erlöst, Herr, du getreuer

Gott. In deine Hände, in deine Hände, in deine Hände be-

fehl' ich meinen Geist; du hast mich erlöst, du hast mich erlöst, Herr, du getreuer

Gott, du hast mich erlöst, du hast mich erlöst, Herr, du getreuer Gott, Herr,

du ge - treu - er Gott, ge - treu - er Gott.

Basso Solo. (Evangelium St. Lucae Cap. 23, V. 43.)

Heu - te, heu - te wirst du mit mir, heu - te, heu - te wirst du mit mir, mit mir, mit

mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies sein, im Pa -

- ra - dies, im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies

sein; heu - te, heu - te wirst du mit mir, heu - te, heu - te wirst du mit mir, mit mir im Pa - ra - dies

6

Alto. (Melodie: „Mit Fried'  
Mit  
sein, im Pa-ra-dies, im Pa-ra-dies, im Pa - - - ra - dies sein, heu - te,

und Freud' ich fahr'dahin:)  
Fried' und Freud' ich  
heu - te wirst du mit mir, mit mir im Pa - - - ra - - dies,

fahr' da - - - hin  
- im Pa - - - ra - - dies sein, heu - te, heu - te wirst du mit

in Got - - - tes Wil - - -

mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, mit mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies

len, ge - - - trost ist

sein, im Pa - - ra - dies, im Pa - - ra - dies sein, heu - te, heu - te wirst du mit

mir mein Herz und

mir im Pa - - ra - dies, im Pa - - ra - dies, heu - te wirst du mit mir im Pa - ra - dies



Musical score system 1, measures 1-3. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "Sinn, sanft und stil - sein, im Pa - ra - dies sein!". The piano accompaniment includes dynamic markings "piano" in the right hand and "piano" in the left hand. The system concludes with a double bar line and a 5/8 time signature.



Musical score system 2, measures 4-6. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyric "le,". The piano accompaniment includes dynamic markings "forte" in both the right and left hands. The system concludes with a double bar line.



Musical score system 3, measures 7-9. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "wie Gott mir ver - hei - ssen". The piano accompaniment continues with rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line.



hat; der Tod ist

This system contains the first three measures of the piece. It features a piano accompaniment with a complex, rhythmic texture in the right hand and a more melodic line in the left hand. The vocal line consists of four notes: 'hat;', 'der', 'Tod', and 'ist', each on a separate measure.



mein Schlaf wor -

*piano* *forte*

This system contains the next three measures. The piano accompaniment continues with dynamic markings of *piano* and *forte*. The vocal line has three notes: 'mein', 'Schlaf', and 'wor -', with a long dash indicating a continuation of the note.



den.

This system contains the final three measures. The piano accompaniment concludes with a final cadence. The vocal line has one note: 'den.', which is held over the final measure.

Flauto I.  
Flauto II.  
Viola da gamba I.  
Viola da gamba II.  
Soprano.  
Alto.  
Tenore.  
Basso.  
Continuo.

(Melodie: „In dich hab' ich gehoffet, Herr!“ in veränderter Weise.)

Glo - rie, Lob, Ehr' und Herr - lichkeit sei dir, Gott Va - ter und  
 Glo - rie, Lob, Ehr' und Herr - lich - keit sei dir, Gott Va - ter und  
 Glo - rie, Lob, Ehr' und Herr - lichkeit sei dir, Gott Va - ter und  
 Glo - rie, Lob, Ehr' und Herr - lich - keit sei dir, Gott Va - ter und

Sohn bereit, dem heiligen Geist mit Namen!

Sohn be-reit, dem heiligen Geist mit Namen!

Sohn bereit, dem heiligen Geist mit Namen!

Sohn be-reit, dem heiligen Geist mit Namen!

Die göttlich Kraft mach' uns sieghaft

\* Man lese: 

Allegro.

durch Je - sum Chri - stum, A - - -  
 durch Je - sum Chri - stum, A - - - men, A - men, A - - men, A - men, A - - men, A - - men, A - - men,  
 A - - - men, A - men, durch Je - sum Christum, durch Jesum Christum, Amen, Amen,  
 A - - -

- men, A - men, A - - - men, durch Jesum Christum, A - men, Amen, A - - men, A - -  
 Amen, A - men, A - - - men, A - men, Amen, A - - men, A - -  
 Amen, A - men, A - - - men, Amen, A - - men, durch Je - sum  
 - men, A - men, durch Je - sum Chri - stum, A - - - men, A - men, Amen, A - - men,

men, A - men, Amen, A - men, durch Jesum Christum, Jesum  
 - men, durch Jesum Christum, A - men, A - men, Amen, A -  
 Chri - stum, A - men, A - men, Amen, A - men, A - men, durch Jesum  
 durch Je - sum Christum, Amen, A - men, A - men, durch Je - sum Chri - stum, A -

Christum, A - men, durch Je - sum Chri - stum,  
 - men, A - men, durch Jesum Christum, A - men, Amen, Amen, Amen, A - men, Amen, A -  
 Christum, A - men, A - men, durch Jesum Christum, Amen, A - men, A -  
 - men, A - men, Amen, A - men, durch Jesum Christum, A - men, A - men, durch Jesum Christum,

A - - - men, A - men, durch Je - sum Christum, A - - - men, A - men, A - - - men, Amen, A - men, A - - -  
 - men, Amen, Amen, A - men, Amen, A - - - men, durch Je - sum Christum, A - men, durch Je - sum Christum, A - -  
 - - - - - men, A - men, durch Je - sum Christum, A - - - men, durch Je - sum Chri - stum, A - - -  
 durch Je - sum Christum, A - men, Amen, A - - - men, durch Je - sum Christum, A - men, A - - -

- men, durch Jesum Christum, A - - - - - men, A - men, durch  
 men, durch Je - sum Chri - stum, A - - - - - men, A - men, A - - - - - men,  
 - men, A - men, A - - - - - men, durch Je - sum Christum, Amen, Amen, A - men, A - - -  
 - - - - - men, A - men, A - - - - - men, durch Jesum Christum, A - men, Amen, Amen, A - men, A - - -

Je - - - sum Chri - - - stum, A - - - - -

A - - - - - men, durch Je. sum Christum, A - - - - - men, Amen, A - - - - - men, Amen,

- men, durch Je. sum Christum, Amen, A - - - - - men, Amen. A - - - - - men, Amen,

- men, A - - - - - men, durch Je. sum Christum, A - men, A - - - - - men, Amen, A - - - - -

men, A - - - - - men, A. men, A - men.

A. men, Amen, Amen, Amen, A - - - - - men, A. men, A - men.

A. men, Amen, Amen, Amen, A - men, Amen, A. men, Amen, Amen, A. men, A - men.

- - - - - men, Amen, A - men, Amen, A. men, Amen, Amen, A. men, A - men.

*piano*

*piano*

*piano*

*piano*

# Cantate

Am siebenten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was willst du dich betrüben“

von

Johann Hermann.

№ 107.



**Dominica 7 post Trinitatis.**  
**„Was willst du dich betrüben.“**

Vers 1.

Flauto traverso I.  
Flauto traverso II.  
Oboe d'amore I.  
Oboe d'amore II.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
**Soprano.**  
Corno da caccia col Soprano.  
Alto.  
Tenore.  
Basso.  
Organo e Continuo.

(NB. Der Cantus firmus: „Von Gott will ich nicht lassen“ im Sopran.)

7 6 6 5 9 6 7 4

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The first two staves in each pair contain melodic lines, while the second and fourth staves contain accompaniment. Dynamic markings 'piano' and 'forte' are placed above the notes in the second and fourth staves of each pair. At the bottom of the system, a series of numbers is printed: 9, 5, 6, 2, 6, 6, 6, 3, 7, 7, 6, 4.

The second system of the musical score continues the notation from the first system. It also consists of eight staves in the same layout. The dynamic markings 'piano' and 'forte' are repeated in the second and fourth staves of each pair. At the bottom of the system, a series of numbers is printed: 6, 7, 7, 6, 6, 6, 7, 9, 6, 7, 6, 5, 9, 6, 7, 6, 7.

Was willst du dich be - trü - ben, o mei - ne lie - be  
 Was willst du dich be - trü - ben, o mei - ne lie - be  
 Was willst du dich be - trü - ben, o mei - ne lie - be  
 Was willst du dich be - trü - ben, o mei - ne lie - be

6 4 4 7 6 9 7 6 7 4 2

Seel,  
 Seel,  
 Seel,  
 Seel,

\*) Corno. Siehe Vorwort.

er - gieb dich den zu lie - ben, der

er - gieb dich den zu lie - ben, der

er - gieb dich den zu lie - ben, der

er - gieb dich den zu lie - ben, der

er - gieb dich den zu lie - ben, der

er - gieb dich den zu lie - ben, der

*forte*

heisst Im - ma - nu - el;

heisst Imma - nu - el, Imma - nu - el, Im - ma - nu - el;

heisst Im - ma - nu - el, Imma - nu - el, Im - ma - nu - el;

heisst Im - ma - nu - el, Imma - nu - el, Im - ma - nu - el;

Musical score for the first system, featuring piano and forte dynamics and vocal lines with German lyrics. The score is written for a grand piano and a vocal ensemble. The piano part consists of eight staves (treble and bass clefs), and the vocal part consists of four staves (soprano, alto, tenor, and bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are:

ver - traue ihm al - lein,  
 ver - traue ihm al - lein,  
 ver - traue ihm al - lein,  
 ver - traue ihm al - lein,

Musical score for the second system, featuring piano and forte dynamics and vocal lines with German lyrics. The score is written for a grand piano and a vocal ensemble. The piano part consists of eight staves (treble and bass clefs), and the vocal part consists of four staves (soprano, alto, tenor, and bass). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are:

er wird gut  
 er wird gut  
 er wird gut

Al - - les ma - - chen und för - dern dei - - ne Sa - -

Al - - les ma - - chen und för - dern dei - - ne Sa - -

er wird gut Al - les ma - - chen und fördern dei - ne Sa -

Al - - - les ma - - chen und fördern dei - ne Sachen, dei - ne Sa - -

chen, wie dir's wird se - - - lig sein.

chen. wie dir's wird se - - - lig sein.

chen. wie dir's wird se - - - lig sein.

chen. wie dir's wird se - - - lig sein.

Vers 2. RECITATIV.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Basso.

Organo e Continuo.

Denn Gott ver-läs-set Kei-nen, der sich auf ihn ver-lässt. er bleibt getreu den

Sei-nen, die ihm ver-trau-en fest. Lässt sich an wun-der-lich, so lass' dir doch nicht

gra-uen. mit Freu- - - - - den wirst du schau-en, wie Gott wird ret-

a tempo.

- - - - - ten, wie Gott wird retten dich.

Vers 3. ARIE.

Vivace.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Organo e Continuo.

Auf ihn magst du es

*piano*

*piano*

*piano*

*piano*

wa - gen, auf ihn magst du es wa - gen mit un - er - schrock - nem

Muth, auf ihn magst du es wa - gen, auf ihn magst du es wa - gen mit un - er - schrock -

*piano*

*piano*

*piano*

nem Muth, du wirst mit ihm er -

*forte*

*forte*

*forte*

*forte*

*piano*

*forte*

*piano*

ja

*piano*

*piano*

- gen, was dir ist nütz und gut, was dir ist nütz und gut.

*forte*

*forte*

*forte*

*forte*

*forte*

*piano* *piano* *piano* *piano*

Was Gott be - schlos - sen hat, was Gott be - schlos - sen

*piano*

hat, das kann Nie - mand, Niemand hin - dern aus al - len Menschen - kin - dern, es geht nach sei - nem

*piano* *piano* *piano*

Rath; was

*piano*

Gott be - schlos - sen hat, was Gott be - schlos - sen hat, das.

*piano*

*piano*

das kann Nie - mand hin - dern, Nie - mand, Nie - mand hin - dern bei

*piano*

*piano*

*piano*

al - len Men - schenkindern, bei al - len Men - schenkin - dern, es geht nach sei - nem Rath,

es geht nach sei - nem Rath,

*(forte)*

*(forte)*

*(forte)*

nach sei - nem Rath,

*forte*

Vers 4. ARIE.

Tenore.

Organo  
e Continuo.

The first system of music shows the Tenor part on a single staff and the Organ and Continuo part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The organ part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system continues the organ and continuo accompaniment. It features a consistent rhythmic pattern with some melodic variation in the bass line. There are three circled numbers (3) below the staff, likely indicating fingerings or measures.

The third system introduces the Tenor vocal line. The lyrics are: "Wenn auch gleich aus der Höl - len, wenn auch gleich aus der Höl - len der Sa-". The organ accompaniment continues. A *piano* marking is present under the organ part.

The fourth system continues the vocal and organ parts. The lyrics are: "- tan woll-te sich dir selbst ent-ge-gen stel-". The organ accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation.

The fifth system continues the vocal and organ parts. The lyrics are: "len und to - ben wi-der". The organ accompaniment features some more complex rhythmic patterns.

The sixth system concludes the vocal and organ parts. The lyrics are: "dich, wenn auch gleich aus der Höl - len der Sa - tan woll-te sich dir". There are circled numbers (2) below the organ part.

selbst ent-ge- gen stel- len und to-

- ben wider

dich:

so muss er doch mit Spott,

piano von sei-nen Ränken las-sen, von

sen; forte mit er dich will fas-sen;

(4)

*piano* denn dein Werk für - dert

Gott, denn dein Werk, dein Werk für - dert Gott, denn dein Werk für - dert

Gott, denn dein Werk für - dert Gott, denn dein Werk für - dert Gott,

für - dert Gott, dein Werk für - dert Gott, denn dein Werk für - dert Gott.

*Dal Segno.*

Vers 5. ARIE.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Soprano.

Organo e Continuo.

*Continuo staccato.*

Er

*piano*

*piano*

*t.*

*piano*

*t.*

*t.*

richt's zu sei - nen Eh - ren und dei - ner Se - lig - keit, er

*t.*

richt's zu sei - nen Eh - ren und dei - ner Se - lig - keit, soll's

*t.*

sein, soll's sein, soll's sein, kein Mensch kann's weh - ren, und

*forte*

*forte*

*forte*

*t.*

wär's ihm noch so leid, und wär's ihm noch so leid.

Wills denn Gott ha - ben nicht, — so

*piano*

*piano*

*piano*

kann's Nie - mand fort - trei - ben, es muss zu -

rü - eke, zu - rü - eke, es muss zu - rü - eke blei - ben. was Gott will, — das geschieht, das geschieht,

*forte*

*forte*

(NB. Aus der Choral-Melodie.)

*(forte)* was Gott will, das ge - - - schieht.

Piano accompaniment for the first system, featuring treble and bass staves with complex rhythmic patterns.

Vers 6. ARIE.

Flauto traverso I. II.

Tenore.

Organo  
e Continuo.

Musical notation for Flauto traverso I. II., Tenore, and Organo e Continuo parts. The Continuo part is marked 'Continuo pizzicato.'

Piano accompaniment for the second system, including a drum part.

Vocal line with German lyrics: "ich mich ihm er - ge - be, ihm sei es heim - ge - stellt, drum ich mich ihm er - ge - be, ihm"

sei es heim - ge - stellt, nach nichts, nach nichts, nach nichts ich sonst mehr stre -

- - - - - be, denn nur was ihm ge - fällt.

Drauf wart, ich, drauf

wart' ich und bin still, drauf wart' ich und bin still,

sein Will' der

ist der be - ste, sein Will' der ist der be - ste, das glaub' ich steif und fe -

ste, steif und fe - ste, Gott mach' es wie er will, Gott mach' es

wie er will, wie er will, Gott mach' es wie er will, wie er will, Gott mach' es

wie er will, Gott mach' es wie er will, Gott mach' es wie er will!

*Dal Segno.*

Vers 7. CHORAL.

(Mélodie: „Von Gott will ich nicht lassen.“)

Violino I.  
Flauto II., Oboe d'amore I.  
col Violino I.

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

Viola.

Soprano.  
Corno da caccia col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

Musical score for instruments. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of ten staves. The top two staves are for Violino I and Flauto II/Oboe I. The next two staves are for Violino II and Oboe II. The middle three staves are for Viola, Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The bottom staff is for Organo e Continuo. The music is a choral setting of the hymn 'Von Gott will ich nicht lassen'.

Musical score for voices and organ/continuo. The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of seven staves. The top two staves are for Soprano and Alto. The next three staves are for Tenore and Basso. The bottom staff is for Organo e Continuo. The lyrics are: Herr, gieb, dass ich dein' Eh - - re ja von Her - zen - grund ver - meh - - re, dir

all' mein Le - ben lang O  
 sa - ge Lob und Dank.

all' mein Le - ben lang O  
 sa - ge Lob und Dank.

all' mein Le - ben lang O  
 sa - ge Lob und Dank.

all' mein Le - ben lang O  
 sa - ge Lob und Dank.

Flauti.

Va - ter, Sohn und Geist! der  
 Va - ter, Sohn und Geist! der  
 Va - ter, Sohn und Geist! der  
 Va - ter, Sohn und Geist! der

Viol. *t*

du aus lau - ter Gna - - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - -

du aus lau - ter Gna - - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - -

du aus lau - ter Gna - - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - -

du aus lau - ter Gna - - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - -

Viol. *t*      Viol. *t*      Flauti.

den, sei im - mer - dar ge - preist.

den, sei im - mer - dar ge - preist.

den, sei im - mer - dar ge - preist.

den, sei im - mer - dar ge - preist.

# Canzler

Am Sonntage Canzler

„Es ist euch gut, dass ich hin gehe.“

Evangelium St. Johannis Cap. 16. 17 und 13.

12<sup>o</sup> 108.





Es ist euch gut, dass ich hin - ge - he,

*piano*

*tr* *piano* *tr*

6 6 6 5 6 4 3 6 7 6

ge - he, es ist euch gut, es ist euch gut, dass ich hin - ge - he,

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

dass ich hin - ge -

6 6 6 5 6 (6) 2 6 5 (6) #

he; *forte* denn, so ich nicht hin-ge-he, kommt der Trö-ster nicht zu euch, *piano*

*forte* *piano*

6 4 2 6 5 5 4 # 5 6 6 6 6 6 # 6 6 5 # 6 #

denn, so ich nicht, so ich nicht hin-ge

6 4 2 6 7 7

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

he, so kommt der Trö-ster nicht zu euch. *forte*

6 6 (6) 7 6 5

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

So ich a-ber ge-he, *piano*  
*(piano)*

7 6 5 6 7 # 6 4 2 6

so ich a - ber ge - he, will ich ihn zu euch sen - - den,

7 6 5 6 6 6 5 6 5

will ich ihn zu euch sen - - den, so ich a - ber

4 3 6 6 6 6 4 2

ge - he, will ich ihn zu euch sen -

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

den will ich ihn zu euch sen - den. (forte)

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

(a) 6 4 6 4 3 7 6 6 6 6 4 3

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

ARIE.

Violino Solo.

Tenore.

Continuo.

*piano*

Mich kann kein Zwei - - - - fel stö - ren, mich kann kein

Zwei - - - fel stö - - - ren, kein Zweifel

stö - ren, auf dein Wort, auf dein Wort, Herr, zu hö - ren, mich kann kein Zwei - - -

6 6 6 4 5 3 6 6

- - - - - fel stö - ren, mich kann kein Zwei - - - - - fel

7 7 4 3 7 5 6 7 5 7

stö - ren, auf dein Wort, Herr, auf dein Wort, Herr, zu hö - - - - - ren, auf

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

dein Wort, Herr, zu hö - ren.

*forte*

6 6 7 7 7 6 5 7 6

7 6 6 6 6 5 7 6 5

*piano*

Ich glau -

6 6 7 6 5 4 3 2 1

(6) 6 7 6 5

- be, gehst du fort, ich glau -

6 6 6 6 5 5 6 5

- be, gehst du fort, gehst du fort, gehst du fort, so

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

kann ich mich ge - trö - sten, dass ich zu den Er - lö - sten, zu

5 6 6 5 6 8 7b 6 5b 4b 3

den Er - lö - sten komm' an er - wünsch - ten Port, komm' an er - wünsch - ten

2 6 4 3 2 6 6 6 5

Port. Ich glau - - -

- be, gehst du fort, gehst du fort, so kann ich mich ge -

trö - sten, so kann ich mich ge - trö - sten, dass ich zu den Er - lö - sten komm' an - er -

wünsch - - - ten Port, komm' an er - wünschten Port.

*Dal Segno.*

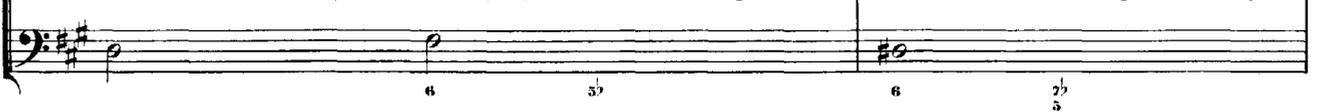
RECITATIV.

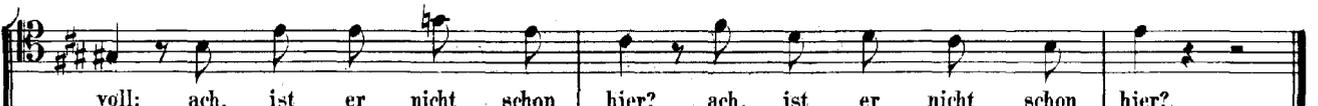
Tenore. 

Continuo. 

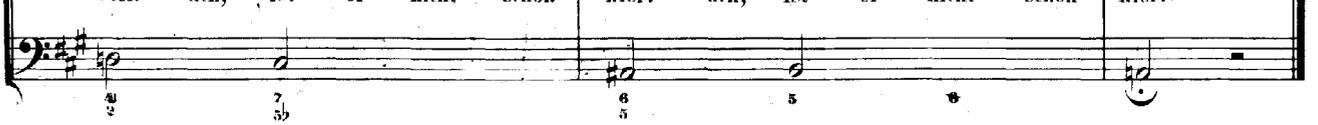


geh. Durch dei-nen Hin-gang kommt er ja zu mir, ich fra-ge sor-gens-





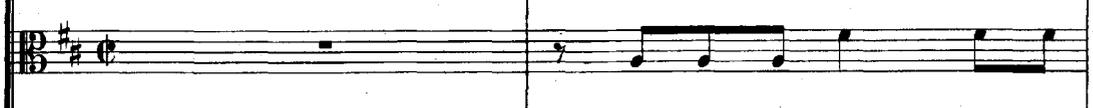
voll: ach, ist er nicht schon hier? ach, ist er nicht schon hier?



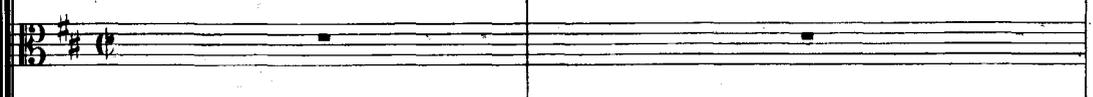
CHOR.  
Vivace.

Oboe d'amore I.  
Violino I. 

Oboe d'amore II.  
Violino II. 

Viola. 

Soprano. 

Alto. 

Tenore. 

Basso. 

Continuo. 

Wenn a - ber je - ner, der Geist der Wahrheit,  
 Wenn a - ber je - - - ner, der Geist der Wahrheit, kom - men wird, der wird euch in al - le  
 Geist der Wahr - heit kom - men wird, der wird euch in al - le Wahr - - heit lei - - ten, in al - - le  
 wird euch in al - le Wahr - - heit lei - - - - ten, der wird euch in al - le Wahrheit lei -

6 6 6 6 6 6 6 6 6 5 6 4 6 5 6 6

kom - men wird, der wird euch in al - le Wahr - heit lei - - - ten, in al - le Wahr - - -  
 Wahr - - heit lei - - - - ten, wenn a - ber je - - ner, der Geist der Wahr - heit,  
 Wahr - - - heit lei - - ten, wenn a - ber je - ner, der Geist der Wahrheit, kom - men wird, der  
 ten, der wird euch - in al - le

6 5 6 5 7 5 # 5 6

heit lei - - - ten, wenn a - ber je - - ner, der  
 kom - men wird, der wird euch in al - le Wahr - heit lei - ten, der wird euch in al - - - le Wahr - - heit  
 wird euch in al - le Wahr - - heit lei - - - ten, der wird euch in al - le Wahr - -  
 Wahrheit lei - - ten, wenn a - ber je - ner, der Geist der Wahrheit, kom - men wird, der wird euch in al -

6 6 5 6 4 (5) 6 5 6 6 # # #

Geist der Wahr - heit, kom - men wird, der wird euch in al - le Wahr - heit lei - - ten.  
 lei - ten, in al - le Wahr - - heit lei - - ten.  
 - - heit lei - - - ten, in al - - - le Wahr - heit lei - - ten. Denn er  
 - - le Wahr - heit lei - - - ten, in al - le Wahr - heit lei - - ten.

6 # # 6 # 6 # 6 6 6 5 4 #

Denn er wird nicht von ihm selber, nicht  
 wird nicht von ihm selber. nicht von ihm selber re-den, sondern was er hö-ren

6 6 # 6 6 7 7

Denn er wird nicht von ihm selber, nicht von ihm selber re-den, sondern  
 von ihm selber re-den, sondern was er hö-ren wird, das wird er re-  
 wird, das wird er re- den, das wird er re-  
 Denn er

7 7 6 6 7 7 # 7 7 6 6 6 5



den, das wird er re - den, das wird er re - - - den, das wird er re - den, das wird er re - -  
 den, sondern was er hö - ren wird, das wird er re - - - - den, das wird er re - -  
 was er hö - ren wird, das wird er re - - - - den, das wird er re - -

5 6 # # 6 3 6 6 6 4 5

den,  
 den, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, wird er ver - kün - - - -  
 den, und was zu - künf - - - - tig ist, wird er ver -  
 den,

6 6 6 6 6 6 7b 7b

und was zu künf - - - tig ist, wird er ver -  
 - di - gen, wird er ver - kün - di - gen, und was zu - künf - - - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, und  
 kün - di - gen, wird er ver - kün - - - - - di - gen, wird er ver - kün - - - - - di -  
 und was zu - künf - - - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, wird er ver - kün -

6 5    6 5    6 6    6 4    6 4    6

kün - di - gen, wird er ver - kün - - - - -  
 was zu künf - tig ist, wird er ver - kün - - - - di - gen, wird er ver - kün - - - - di - gen, wird er ver -  
 gen, wird er ver - kün - - - - di - gen, wird er ver - kün - - - - di - gen, wird er ver - kün - - - - di -  
 - - di - gen, und was zu künf - tig ist, wird er ver - kün - - - - di - gen, wird er ver - kün - - - - di -

6 6 6 6    6 5    7 6    6 5    7 6    6 5    7 6

di - gen, wird er ver - kün - di - gen, wird er ver - kün - di -  
 kün - - - - - di - gen, wird er ver - kün - di - gen, und was zu - künf - - - - - tig  
 gen, wird er ver - kün - - - - - di - gen, und was zu - künf - - - - - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, ver -  
 gen, und was zu - künf - - - - - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, ver - kün - - - - - di -

6 6 (2 6) 6 6 6 6 6 6 7

5 3

gen, und was zu - künf - - - - - tig ist, wird er ver - kün - - - - - di - gen, wird er ver - kün - di - gen, ver -  
 ist, wird er ver - kün - di - gen, ver - kün - - - - - di - gen, ver - kün - - - - - di - gen, wird er ver -  
 kün - - - - - di - gen, und was zu - künf - - - - - tig ist, wird er ver - kün - - - - - di -  
 gen, wird er ver - kün - di - gen, ver - kün - - - - - di - gen, und was zu - künf - - - - - tig

(2) 6 6 6 6 7 6 6 5 6 6

5 3





ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Alto.

Continuo.

Figured bass notation for Continuo: 5, 4, 3, #, 6, 4, 2, 2, 4, 3, 5, 6, 5, 2, 6

Figured bass notation for Continuo: 6, 7, 5, 6, #, 6, #, 6, 7, 6, 4, 6, 4, 2, 4

*piano*

*piano*

*piano*

Was mein Herz von dir begehrt, ach, das

*tr*

*piano*

Figured bass notation for Continuo: 6, 4, 6, 5, 6, 6, 1, #, 2, 5, 7, #, 6, 4, 2, #, 6, 4, 2, #, 2, 3, 5, 3, 5

wird mir wohl ge - währt, was mein Herz von dir be -

6 6 6 6 5 6 4 3 6 2 6

geht, ach, das wird mir wohl ge-währt.

*forte*

*forte*

*forte*

*forte*

6 6 6 6 5 6 8 7 7 7 6 5 6 7

4 2 5 5 4 3 5 4 3 6 7

Ü - - ber - schüt - te mich mit

*piano*

*piano*

*piano*

*piano*

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

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



mich auf dei - - nen We - gen, dass ich in der E - - wig - keit schau - -

6 7 6 7 # 6 7 7 6 6 7 6 5

- - e dei - ne Herr - lich - keit, ü - ber - schüt - te mich mit Se - gen, füh - re mich auf dei - nen

# 6 7 5 # 6 # 6 6 6 5 6 6 6 5

We - gen, dass ich in der E - - wig - keit schau -

6 5 # 6 6 4 6 6 6 4 4 4 6 6 6 6 5 4 #

(forte)

(forte)

(forte)

(forte)

e dei - ne Herrlich\_keit!

(forte)

6 7 5 # 7 6 7 6 7 # 7 5 6 4 # # 6 4 2

(forte)

6 5 # 6 5 7 5 6 # 6 #

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

CHORAL. (Melodie: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.“)

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

Alto.  
Violino II. col Alto.

Tenore.  
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Dein Geist, den Gott vom Him-mel giebt, der lei-tet Al-les,

Dein Geist, den Gott vom Him-mel giebt, der lei-tet Al-les,

Dein Geist, den Gott vom Him-mel giebt, der lei-tet Al-les,

Dein Geist, den Gott vom Him-mel giebt, der lei-tet Al-les,

Dein Geist, den Gott vom Him-mel giebt, der lei-tet Al-les,

6 6 6 4 6 7 (#) 6 6

was ihn liebt, auf wohl ge-bahn-ten We-gen. Er setzt und rich-tet un-tern

was ihn liebt, auf wohl ge-bahn-ten We-gen. Er setzt und rich-tet un-tern

was ihn liebt, auf wohl ge-bahn-ten We-gen. Er setzt und rich-tet un-tern

was ihn liebt, auf wohl ge-bahn-ten We-gen. Er setzt und rich-tet un-tern

was ihn liebt, auf wohl ge-bahn-ten We-gen. Er setzt und rich-tet un-tern

6 6 5 # 6 # 5 # 6 6 6 # 6 6 6 8

Fuss, dass er nicht an-ders tre-ten muss, als wo man findt den Se-gen.

Fuss, dass er nicht an-ders tre-ten muss, als wo man findt den Se-gen.

Fuss, dass er nicht an-ders tre-ten muss, als wo man findt den Se-gen.

Fuss, dass er nicht an-ders tre-ten muss, als wo man findt den Se-gen.

Fuss, dass er nicht an-ders tre-ten muss, als wo man findt den Se-gen.

# 6 6 6 6 7 9 8 # 6 5 9 6 5 6 5 7 6 6 8 7 #

# Cantate

Am einundzwanzigsten Sonntag nach Trinitatis

„Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!“

Evangelium St. Marci Cap. 9. V. 24.

№ 109.



Dominica 21 post Trinitatis.

„Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben.“

Corno da caccia.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Musical score for the first system. It consists of seven staves. The top five staves are for the vocal ensemble, with the third staff containing the lyrics "Solo." and "Tutti." The sixth and seventh staves are for the piano accompaniment, with figured bass notation below the bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills.

Musical score for the second system, continuing the composition. It consists of seven staves, similar in layout to the first system. The piano accompaniment section includes figured bass notation below the bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills.

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

Ich glau - - - be, lie-ber Herr, ich glau - -  
 Ich glaube, lie-ber  
 Ich glaube, lie - ber  
 Ich glaube, lie-ber

6 6 7 # 6 6 # 6 5 6 # 6 # 6 5 #

*piano* *(forte)* *(Tutti.)*

*Solo.* *(Tutti.)*

- be, lieber Herr, lie - ber Herr, ich glau - be, lieber Herr, hilf mei - nem Unglau - ben, hilf! hilf!  
 Herr, hilf meinem Un - glau -  
 Herr, hilf meinem Un - glau -  
 Herr, hilf meinem Un -

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

helf meinem Unglauben, hilf! hilf! hilf meinem Unglauben, hilf -  
 - ben, hilf meinem Un - glau - - ben, hilf  
 - ben, hilf meinem Un - glau - - ben, hilf  
 glauben, hilf meinem Un - glau - ben, hilf

6 7 7 4 4 4 4 6 4 5

mei - nem Un - glauben, hilf meinem Un - glau - - ben!  
 mei - - - nem Un - glauben, hilf mei - nem Un - glau - - ben!  
 - meinem Un - glau - - ben, hilf mei - nem Un - glau - - ben!  
 mei - - - nem Un - glauben, hilf mei - - - - nem Un - glau - - ben!

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

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

musical score for the first system, featuring piano and bass staves with complex rhythmic patterns and a vocal line.

*piano*

Ich

# 6 7 7 # 6 7 6 7 6 7 6 7 6 6 (2) 6

musical score for the second system, including piano and bass staves with dynamic markings like "piano" and "forte", and a vocal line with German lyrics.

*piano* *forte* *piano*

*forte* *piano*

Ich glau-be, lie-ber Herr,  
 glau - - - be, lie-ber Herr, ich glau - - - be, lieber Herr, lie-ber Herr, ich glau -  
 Ich glau-be, lie-ber Herr,  
 Ich glau-be, lie-ber Herr,

# # # # 6 # 6 # # # # 6 # 6 # 9 8 7

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with a 4/5 time signature. Dynamics include *forte* and *piano*. The vocal line includes the lyrics: "be, lieber Herr, hilf mei - nem Unglauben, hilf! hilf! hilf meinem Un - glau - ben, hilf meinem Unglau -".

This system contains measures 5 through 8. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the bass line. Dynamics include *piano* and *forte*. The vocal line continues with the lyrics: "ben, hilf meinem Un - glau - ben, hilf meinem Un - glau - ben, hilf! hilf! hilf meinem Un - glau -".

glau - - - - - hen,  
 glau - - - - - hen,  
 hilf! hilf meinem Un - glauben,  
 hilf meinem Unglauben,  
 hilf meinem Un - glau - - - - -  
 hilf meinem Un - glau - - - - -

*forte*  
*forte*

6 7 5 6 6b 6b # # #

- - - - - ben, hilf meinem Un - glau - - - - - ben, hilf mei - - - - - nem Un - glau -  
 - - - - - ben, hilf mei - - - - - nem Unglauben, hilf meinem Un - glau -  
 - - - - - ben, hilf mei - - - - - nem Un - glauben, hilf meinem Un - glau -  
 glau - ben, hilf mei - - - - - nem Unglauben, hilf mei - - - - - nem Un - glau -

*piano*  
*piano*

# 6 6 # b 7b # 6 7 b 7 4 3b 6 6 # 4b 7b 6 6 #



*piano* *forte*

Herr,  
Herr,  
... be, ich glaube, lieber Herr, ich glau - be, lie - ber Herr, hilf meinem Un -  
Herr, ich glaube, lieber Herr, ich glaube, lieber Herr, ich glaube, hilf! hilf!

7 9 8 2 9 8 6 # 6 7 #

*piano* *piano* *piano*

- ben, hilf meinem Un - glau -  
- ben, hilf meinem Un -  
glau - ben,  
hilf meinem Un - glau -

# 6 7 2 7 # 7



ben, hilf mei-nem Un - glau - ben!  
 ben, hilf mei - nem Un - glau - ben!  
 - ben, hilf mei-nem Un - glau - ben!  
 - meinem Un - glauben, hilf - meinem Un - glau - ben!

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

*Dal Segno.*

**RECITATIV.**

Tenore. *piano*  
 Des Herren Hand ist ja noch nicht ver-kürzt, mir kann ge-hol-fen wer-den. Ach nein! ich

Continuo.  
 5 6 4 3 7 4 2 5 4 6 5 2 4

*forte* *piano*  
 sin-ke schon zur Er-den vor Sor-ge, dass sie mich zu Boden stürzt. Der Höchste will, sein Va-ter-herze bricht; ach

6 4 2 7 4 2 6 6 7 6 5

*forte*  
 nein! er hört die Sün-der nicht. Er wird, er muss dir bald zu hel-fen ei-len, um dei-ne Noth zu

6 4 2 7 6 6 7 6 5

*piano* *forte* **Adagio.**  
 heilen. Ach nein! es bleibet mir um Trost sehr bange, ach Herr! wie lan - ge?

7 # 7 6 7 6 7 7 7

ARIE.

Violino I. *t*

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

*piano*

*piano*

*piano*

*piano*

Wie z wei - fel - haf - tig ist mein

*t*

*t*

Hof - fen, wie wan - ket mein ge - ang - stigt Herz, wie z wei - fel - haftig ist mein

Hoffen, wie wan - - - - - ket mein geängstigt Herz, wie wan - - - - -  
 5 2 6 6 6 6 6 6 6

- - - - - ket mein geängstigt Herz! *forte*  
 6 6 6 6 6 5 6 6 6 6 6 6

Wie zwei - fel - haf - tig ist mein *piano*  
 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

*t* *t* *t*  
*piano* *forte*  
 Hoffen! Wie wan - ket mein ge - äng - stigt Herz!  
*forte* *piano* *forte*  
 5 6 6 6 7 7 6 6 6 6 6 6

*t* *t*  
*piano* *piano* *piano*  
 wie zwei - fel - haf - tig ist mein Hof - fen, wie wan - ket mein ge - ängstigt Herz, wie  
*piano*  
 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

*t* *t*  
*piano* *piano*  
 zwei - fel - haf - tig ist mein Hoffen, wie wan -  
 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

ket mein ge-äng-stigt Herz, wie wan - - - - - ket mein ge-äng-stigt

6 # 6 6 # 6 6 # 6 6 6 5 6 5 6 6 6 6 5 4 #

*forte* *forte* *forte*

Herz!

*forte*

6 # 4/2 6 # 4/2 6 # 4/2 6 5 6 4/3 6 5 6 4/3 6

Des Glaubens Docht glimmt kaum her vor, *forte*

*piano*

6 6 5 6 4/2 6 2 5 (5) # 6 4/2 5 3 6 4/2 6 4/2 6 6b 4





ARIE.

Oboe I.

Oboe II.

Alto.

Continuo.

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

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

*piano*

*piano*

*piano*

Der Hei - land ken - net - ja die

7 6 5 7    7    6 5

*forte*

*forte*

*forte*

Sei - nen, wenn ih - re Hoff - nung hül - los liegt,

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

First system of the musical score. It features a piano accompaniment with treble and bass staves. The vocal line is on a single staff with lyrics: "der Hei - land ken - net ja die". The piano part includes trills and dynamic markings like "piano".

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with trills and dynamic markings. The vocal line has lyrics: "Sei - nen, wenn ih - re Hoff - nung hül - los liegt, der Hei - land".

Third system of the musical score. The piano accompaniment features trills and dynamic markings. The vocal line has lyrics: "kennt ja die Sei - nen, wenn ih - re Hoff - nung hül - los".

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment includes trills and dynamic markings like "forte". The vocal line has lyrics: "liegt, wenn ih - re (piano)".

System 1: Musical score for piano and voice. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The voice part enters with the lyrics "Hoffnung hilf - los liegt." The dynamic marking *forte* is present. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

System 2: Continuation of the musical score. The piano part continues with intricate sixteenth-note passages. The voice part has a trill (*tr*) on the word "liegt." Fingerings and articulation marks are clearly visible.

System 3: Musical score system. The piano part features a trill (*tr*) in the right hand. The voice part begins with the lyrics "Wenn Fleisch und piano". The dynamic marking *piano* is used. Fingerings and articulation marks are present.

System 4: Musical score system. The piano part continues with sixteenth-note patterns. The voice part has the lyrics "Geist in ih - nen strei - - - - - ten, so steht er ih - nen selbst zur". The dynamic marking *piano* is present. Fingerings and articulation marks are visible.

Sei - ten, da - mit zu - - letzt der Glau - be siegt.

*forte*

*forte*

*forte*

6 6 5 6 6 9 7 6 6 5 6 6 4 6 6 5

5 5 2 5 4 1 2 5 4 5

6 6 5 6 6 9 7 6 6 5 6 6 4 6 6 5

5 5 2 5 4 1 2 5 4 5

Wenn Fleisch und Geist in ih - - nen strei - - - - ten, so

*piano*

*(piano)*

*piano*

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

4 3b 3b 3b 3 2b 2b 5

steht er ih - nen selbst zur Sei - ten, da mit zu - - letzt - - der Glau - - be siegt; wenn

*piano*

*piano*

*tr*

7 7 6 6 5 6 5 6 5

5 5 5 5 5 5 5 5

Fleisch und Geist in ih-nen strei-

- ten, so steht er ih-nen selbst zur Sei- ten, . da mit zu -

letzt der Glau - be siegt,

damit zu - letzt, zu - letzt der Glau - be siegt.

Adagio.

Da Capo.

**CHORAL.** Melodie: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt.“  
Allegro.

Corno da caccia.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

9

8

7

7

6

7

6

6 7 6 (2) 6

Wer denn hofft in auf  
 Wer hofft in auf  
 denn wer auf  
 Wer hofft in auf  
 denn wer auf  
 Wer hofft in auf  
 denn wer auf

Gott und dem ver - traut,  
 die - sen Fel - sen baut,  
 Gott, wer hofft in Gott und dem ver - traut,  
 die - sen Fel - sen baut,  
 Gott, in Gott und dem ver - traut,  
 diesn, auf die - sen Fel - sen baut,  
 Gott, wer hofft in Gott und dem ver - traut,  
 die - sen, wer auf die - sen Fel - sen baut,

der wird ihm nicht gleichmer geht zu zu  
 -ob ihm gleichmer geht zu zu  
 der wird ihm nicht gleichmer geht zu zu  
 -ob ihm gleichmer geht zu zu  
 der wird ihm nicht gleichmer geht zu zu  
 -ob ihm gleichmer geht zu zu

Schan den: den  
 Han den  
 den, zu Schan den: den  
 den, zu Han den  
 Schan den: den  
 Han den  
 den: den

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music is in a common time signature. The piano accompaniment features intricate sixteenth-note patterns in the upper staves and a more rhythmic bass line. A vocal line is present in the third staff from the top, with some notes marked with a '2' above them. The system concludes with a double bar line and a final chord.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment and includes a vocal line with lyrics. The lyrics are: "viel Un - falls hie,- hab ich doch" and "viel Un - falls hie,- hab ich doch". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The system concludes with a double bar line and a final chord.

nie den Men - schen  
 nie den Menschen  
 nie den Menschen  
 nie den Menschen

6 7 6 6 6 7 7

se - hen fal - len,  
 se - hen fal - len,  
 se - hen fal - len,  
 se - hen fal - len,

7 8 9 6 5 7 9 8 7b

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

sich ver - lässt auf Got - tes Trost;  
 der sich ver - lässt auf Got - tes Trost;  
 der sich ver - lässt, der sich ver - lässt auf Got - tes Trost;  
 der sich ver - lässt, der sich ver - lässt auf Got - tes Trost;

7 6 5 7 6 5 7 6 5

er hilft sein'n Gläub - - - gen

er hilft sein'n Gläub - - - - gen

er hilft sein'n Gläub - - - - gen

er hilft sein'n Gläub - - - - gen

7 9 8 7 9 8 7 6

al - - - - len.

al - - - - len.

al - - - - len.

gen al - - - - len.

6 3 6 5 7 7



Musical score system 1, featuring a grand staff with five staves. The top staff is a treble clef with a 2-measure rest and a 32-measure rest. The second staff has a melodic line with a slur. The third and fourth staves contain complex rhythmic patterns. The bottom staff is a bass clef with a melodic line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.



Musical score system 2, featuring a grand staff with five staves. The top staff has a melodic line with a slur. The second and third staves have melodic lines. The fourth and fifth staves contain complex rhythmic patterns. The bottom staff is a bass clef with a melodic line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

# Cantate

Am ersten Weihnachtstage

„Unser Mund sei voll Lachens.“

Psalm 126, 2-3.

¶ 110.



# Feria 1 Nativitatis Christi.

## „Unser Mund sei voll Lachens.“

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- Tromba I.** (Trumpet I)
- Tromba II.** (Trumpet II)
- Tromba III.** (Trumpet III)
- Timpani.** (Tympani)
- Oboe I.** (Oboe I) with the instruction *Flauto traverso I. II. coll' Oboe I.*
- Oboe II.** (Oboe II)
- Oboe III.** (Oboe III)
- Fagotto.** (Bassoon)
- Violino I.** (Violin I)
- Violino II.** (Violin II)
- Viola.** (Viola)
- Soprano.** (Soprano)
- Alto.** (Alto)
- Tenore.** (Tenor)
- Basso.** (Bass)
- Organo e Continuo.** (Organ and Continuo)

The score consists of three measures of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The organ and continuo part features a steady bass line with a melodic line above it.

Flauto I. sempre coll' Oboe I.

Flauto II. coll' Oboe II.

Herr, der Herr, der Herr hat Gro - sses an - uns ge -

Herr, der Herr, der Herr hat Gro - sses an

Herr, der Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge -

than, an uns ge - - - than, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, der Herr -  
 uns ge - - - than, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, an uns! der Herr hat  
 than, Gro - sses an uns, Gro - sses an uns! Denn der

Flauto I. coll' Oboe I.

Flauto II. coll' Oboe II.

— hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr hat Grosses an uns ge -

Gro - sses an uns ge - than, an uns ge - than, denn der Herr hat Grosses an uns ge -

Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr hat Grosses an uns ge -

Detailed description: This page of a musical score features a woodwind section and vocal parts. The woodwind section includes Flute I (coll' Oboe I) and Flute II (coll' Oboe II), both in G major. The vocal parts are in bass clef, with lyrics in German. The score is divided into five measures. The woodwinds play melodic lines with various articulations and dynamics. The vocal parts enter in the first measure with the lyrics '— hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr hat Grosses an uns ge -'. The lyrics continue across the measures, with some words appearing in different parts of the vocal ensemble.

Flauto I. coll' Oboe I.

Flauto II. coll' Oboe II.

*forte*

*forte*

*forte*

*(forte)*

**Tutti.**

than, Gro - sses an uns, an uns ge - than!

than, Gro - sses an uns, an uns ge - than! Un - ser Mund sei voll

than, Gro - sses! Gro - sses an uns ge - than! Un - ser Mund sei voll

(6)



The image shows a page of a musical score, identified as BWV XXIII. It features a complex arrangement of staves. At the top, there are four empty staves (two treble and two bass clefs). Below these are several staves with musical notation. The first two staves with notation are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The subsequent staves are for vocal parts, with lyrics written below the notes. The lyrics are in German and include: "chens, sei voll La chens, un ser Mund sei voll", "Mund sei voll La chens, un ser", "La chens,", and "Mund sei voll La chens, un ser Mund sei voll". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. At the bottom of the page, there are numerical figures: 6, 8, 4, 6, 5, 4, 6, 5, 9, 8, 6, 5, 8, 7.

The image shows a page of a musical score, numbered 282. It consists of 14 staves. The top four staves are for a piano accompaniment, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The bottom six staves are for a vocal line, with the first two in soprano clef and the last four in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in German and appear to be from a hymn or liturgical text. The lyrics are: "La - chens, und un - sre", "Mund sei voll La - chens, und un - sre", and "un - ser Mund sei voll La - chens, und un - sre". There are various musical markings such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 4, 5, 6) throughout the score.

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and piano accompaniment. The middle systems show piano accompaniment for the right and left hands. The bottom system contains the vocal line with lyrics. The lyrics are: "Zun - ge voll Rüh - mens. Denn der Zun - ge voll Rüh - mens. Denn der Zun - ge voll Rüh - mens. Denn der chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens. Denn der Herr,"

The image shows a musical score for a chorale. It consists of a piano accompaniment and four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The piano part is written in treble and bass clefs. The vocal parts are written in treble and bass clefs. The lyrics are in German and are repeated in three parts for the vocal staves.

**Lyrics:**  
 Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr, der Herr hat  
 Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr, der Herr hat  
 Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr, der Herr hat  
 — der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr, der Herr hat

ARIE.

Tromba I.

Oboe I. col Violino I.

Violino I.

Oboe II. col Violino II.

Violino II.

Oboe da caccia colla Viola.

Viola.

Basso.

Organo e Continuo.

Un - ser Mund sei voll La - than!  
 Un - ser Mund sei voll La - than!  
 Un - ser Mund sei voll Un - ser

5 7 6 1 (2 7) 6 7 # 6 1

chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens.

chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens, un - ser

La - chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens, un - ser

Mund sei voll La - chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens,

The image shows a musical score for a hymn. It consists of a piano accompaniment and three vocal parts. The piano part is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 7/4 time signature. The vocal parts are written in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. The lyrics are in German and are printed below the vocal staves.

**Lyrics:**

Denn, denn der Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, der  
 Mund sei voll La - chens, und un - sre  
 Mund sei voll La - chens, und un - sre  
 un - ser Mund sei voll La - chens, voll La -

Herr hat Grosses an uns getan! Unser Mund sei voll  
 Zunge voll Ruhmens, unser  
 Zunge voll Ruhmens,  
 chens,

The image shows a page of a musical score, identified as BWV XXIII. It consists of 14 staves. The top four staves are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The bottom ten staves are for the vocal part, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The lyrics are in German and are written below the vocal staves. The lyrics are: "La -", "Mund sei voll La -", "chens, und un - sre", "un - ser Mund sei voll La -", "chens, und un - sre Zun - ge voll", "un - ser Mund sei voll La -".



The image shows a musical score for a hymn, likely from a church service. It consists of 15 staves. The top four staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass), all in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The next two staves are for a vocal line, with the first in treble clef and the second in bass clef, both in the same key signature. The bottom three staves are for a keyboard instrument, with the first in treble clef and the second and third in bass clef, all in the same key signature. The vocal line includes the following lyrics: "Herr, der Herr, der Herr, der Herr hat Gro- sses an uns ge- than, der Herr hat". The music is written in a style typical of 18th or 19th-century hymn books, with clear notation for notes, rests, and dynamics.

Gro - sses an uns ge - than, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, an uns, an uns ge -

than, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, an uns ge - - than, Gro - sses! Gro - sses!

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional treble clef staves. The middle system features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The bottom system includes a grand staff and two additional bass clef staves. The score is in G major and 3/4 time. Key markings include *forte* and **Tutti.** The lyrics are in German.

*forte*

*forte*

*forte*

**Tutti.**

Un - ser Mund sei voll

Un - ser

denn der Herr hat Gro - - - sses an uns ge - than!

*(forte)*

This musical score is for a chorale, likely from a Lutheran hymnal. It features a vocal line and a keyboard accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The keyboard part is written in a grand staff with two treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in German and are placed below the vocal line. The score consists of 16 measures, with the vocal line starting in the 4th measure. The lyrics are: "Un - ser Mund sei voll La - chens, un - ser Mund sei voll Mund sei voll La - Un - ser Mund sei voll". The keyboard part provides a rhythmic and harmonic accompaniment, featuring a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two vocal staves (soprano and alto). The second system includes a grand staff and two vocal staves (soprano and alto). The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many triplets and sixteenth notes. The vocal lines are in a high register and feature a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: - chens, un - ser Mund sei voll La - - - - - chens, sei voll La - - - - - chens, un - ser Mund sei voll La - - - - - chens, un - ser Mund sei voll La - - - - -

chens, un - ser Mund sei voll La -

chens, un - ser Mund sei voll La -

chens, un - ser Mund sei voll La -

chens, un - ser Mund sei voll La -

chens, un - ser Mund sei voll La -

The musical score consists of 15 staves. The top four staves (treble and bass clefs) form the piano accompaniment, featuring intricate rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom seven staves are for the voice, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh -". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

This musical score is for a piano and voice piece. It consists of 14 staves. The top four staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a complex, flowing melody and the left hand providing a rhythmic and harmonic foundation. The next four staves are for the voice, with the first three staves marked "mens." (mensural). The bottom two staves are for the piano accompaniment, continuing the piece. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano part features intricate textures with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The vocal part is marked "mens." on the first three staves, indicating mensural notation. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

This musical score is for a piece identified as B.W. XXIII. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff at the top, featuring a melody with various note values and rests. The piano accompaniment is divided into two systems. The first system includes a right-hand part with a complex, rhythmic texture of sixteenth and thirty-second notes, and a left-hand part with a more melodic line. The second system continues this texture. Below the piano part, there are four empty staves, likely for a second piano or a different instrument. The bottom-most staff is a bass line with a rhythmic pattern similar to the piano's left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is presented in a clean, black-and-white format.

This musical score is for a piece in G major, indicated by the one sharp (F#) in the key signature. The score is arranged in two systems. The first system consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two single treble clef staves. The second system consists of eight staves: a grand staff (treble and bass clefs), four single treble clef staves, and one single bass clef staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative flourishes or ornaments in the upper staves. The piece concludes with a final cadence in the bass clef staff of the second system.

This musical score is for a piece in G major (one sharp) and 7/8 time. It consists of 16 staves. The first four staves are for the upper right hand, and the last four are for the lower right hand. The middle eight staves are for the left hand. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a final cadence in the last measure.

This musical score is for a piece identified as B.W. XXIII. It consists of 13 staves. The top four staves are for a vocal line, with the first staff containing a trill (tr) in the final measure. The next four staves are for piano accompaniment, with the fifth staff featuring a complex, rapid melodic line. The bottom five staves are for a lower instrument, likely a cello or double bass, with the final staff containing a similar rapid melodic line. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The music is divided into four measures, with the final measure containing a trill in the vocal line.

## ARIE.

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Tenore.

Fagotto piano sempre

Organo e Continuo.

Ihr Gedan - ken und ihr Sin - nen, schwinget euch an - jetzt von



dan-ken und ihr Sin-nen, schwinget euch an-jetzt von hin-nen, stei-get schleunig himmel-an, und be-

denkt, be - denkt, was Gott ge - than, stei-get schleunig himmel - an, und bedenkt, was Gott ge -

than, be-denkt, be-denkt, und bedenkt, was Gott ge - - than!

Er wird Mensch, und dies allein, dass wir Gottes Kinder sein; er wird Mensch,

und dies allein, er wird Mensch, und dies allein, dass wir Gottes Kinder

sein, er wird Mensch, und dies allein, dass wir Gottes Kinder sein, er wird Mensch, und dies al-

lein, dass wir Gottes Kinder sein, dass wir Gottes Kinder sein, wir, wir,



Musical score system 1, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "dass wir Got\_tes, Got\_tes Kin\_der sei'n."



Musical score system 2, continuing the piano accompaniment with intricate textures in the right and left hands.



Musical score system 3, featuring a vocal line and piano accompaniment.



Musical score system 4, featuring a vocal line and piano accompaniment.

RECITATIV. (Jeremia Cap. 10, V. 6.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Organo e Continuo.

Dir, Herr, ist Nie - mand gleich! Du bist gross, und dein

Na - - me ist gross, und kannst's mit der That be - wei - sen.

ARIE.

Oboe (d'amore) Solo.

Alto.

Organo e Continuo.

Ach Herr! was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerzlich suchest?

*piano*  
Ach Herr! was ist ein Menschenkind, dass

du sein Heil so schmerzlich suchest, ach Herr! was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerzlich

suchest? Ein Wurm, den du verfluchest, wenn Höl! und Satan um ihn

sind, ein Wurm, den du verfluchest, wenn Höll und Sa - - - tan um ihn sind.

*forte*

Doch auch dein Sohn, den Seel und Geist aus Lie - - - be sei-nen Er-ben

*piano*

heisst, doch auch dein Sohn, den Seel und Geist aus Lie - - - be seinen Erben heisst, aus Lie - - -

- be seinen Erben heisst, doch auch dein Sohn, doch auch dein Sohn,

doch auch dein Sohn, den Seel und Geist aus Lie - - - be sei - nen Er - ben

heisst, doch auch sein Sohn, den Seel' und Geist aus Lie - - - - - be sei - nen Er - ben heisst.

(forte)

*Dal Segno.*

**DUETT.** (Evangelium St. Lucae Cap. 2, V. 14.)  
**Largo.**

Soprano.

Tenore.

Organo e Continuo.

Eh - - re, Eh - - - re sei Gott

Eh - - re, Eh - - re sei

- in der Hö - - - he, Ehre sei Gott in der Hö - - - he, Eh - re sei

Gott - in der Hö - - - he, in der Hö - - - he, Eh -

Gott in der Hö he, Eh re, Eh

re sei Gott in der Hö he, Eh re, Eh

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The piano part includes trills in the right hand.

re sei Gott in der Hö he, in der

re sei Gott in der Hö he, Ehre sei

Detailed description: This system contains the next three measures. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

Hö he, Eh

Gott in der Hö he, Eh-re sei Gott,

Detailed description: This system contains the next three measures. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls. The piano accompaniment provides harmonic support.

Eh

Detailed description: This system contains the next three measures. The piano accompaniment features a prominent trill in the right hand, which is a characteristic feature of this piece.

re sei Gott in der Hö he,

re sei Gott in der Hö he,

Detailed description: This system contains the final three measures of the page. The piano accompaniment concludes with a final cadence.

und Friede, Friede, Friede, Friede auf

und Friede, Friede, Friede, Friede auf

Erden, und Friede auf

Erden, und Friede, Friede

Erden, und Friede auf Erden, und Friede auf

de auf Erden, und Friede auf Erden, und Friede

Erden, und Friede auf Erden,

de auf Erden, auf Erden,

und den Menschen ein Wohlgefallen, und den Menschen ein

und den Menschen ein Wohlgefallen

Wohl - ge - fal - len, und den Menschen ein Wohl - ge - fallen, ein Wohl - ge - fal - len,

- len, ein Wohl - ge - fal - len,

und den Menschen ein Wohl - ge - fal - - - - - len, ein Wohl - ge - fal - - - - -

und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len, und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len,

- len, ein Wohl - ge - fal - - - - - len, ein

ein Wohl - ge - fal - - - - - len, den Men - schen ein Wohl -

Wohl - ge - fal - - - - - len, und den Menschen ein Wohl - - - - - ge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - - - - -

- - - - - ge - fal - - - - - len, und den Menschen ein Wohl - - - - - ge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - - - - -

len!

len!

ARIE.

Tromba I.

Oboe I. col Violino I.

Violino I.

Oboe II. col Violino II.

Violino II.

Oboe da caccia colla Viola.

Viola.

Basso.

Organo e Continuo.

Wacht auf, wacht auf! wacht auf, wacht auf! wacht auf, ihr Adern und ihr

*piano*

Glie-der, ihr A - dern und ihr Glie-der, und singt der\_glei-chen Freuden - lie-der, der\_glei-chen Freuden -

lie - der, und singt der\_glei-chen Freu - - - - - den -

lie - - der, der\_glei\_chen Freu\_den - lie - - der, die un - - serm Gott ge - fäl - - lig

sein, un\_ser\_m Gott ge - fäl - - - - - lig sein.

*forte*

Senza Oboi.

Und ihr, ihr andachts-vollen Sai - - ten, ihr

andachts\_vol-len Sai-ten, sollt ihm ein sol-ches Lob be-rei-ten, ihr andachts\_vol-len

Sai-ten, ihr an-dachts\_vol-len Sai-ten, ihr an-

- dachts\_vol-len Saiten, sollt ihm ein sol-ches Lob be-rei-

ten, da - bei sich Herz und Geist, Herz und Geist er - freun,

ihr andachtsvollen Saiten, soll ihm ein Lobbe -

rei - ten, da - bei sich Herz und Geist er - freun, da bei sich Herz und Geist erfreun.

Con Oboi.

piano

Wacht auf, wacht auf! wacht auf, wacht auf!

—wacht auf, ihr A - dern und ihr Glieder, ihr A - dern und ihr Glieder, und singt der gleichen Freu - den -

lie - der, der - glei - chen Freu - den - lie - der, und singt - der - glei - chen Freu - - -

- - - - - den - lie - der, der - glei - chen Freu - den - lie - der, die un - - serm

Gott ge - fäl - - lig sein, un - serm Gott ge - fäl - - - lig sein.

*Dal Segno.*

**CHORAL.** (Melodie: „Wir Christenleut.“)

Tutti.

**Soprano.**Tromba I., Flauto traverso I. II.,  
Oboe I., Violino I. col Soprano.**Alto.**

Oboe II., Violino II. col' Alto.

**Tenore.**

Oboe da caccia, Viola col Tenore.

**Basso.**

Organo e Continuo.

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! ge - lobt sei Gott! sin -

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! ge - lobt sei Gott! sin -

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! ge - lobt sei Gott! sin -

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! ge - lobt sei Gott! sin -

gen wir All' aus un - sers Her - zens Grun - de; denn Gott hat heut' ge -

gen wir All' aus un - sers Her - zens Grun - de; denn Gott hat heut' ge -

gen wir All' aus un - sers Her - zens Grun - de; denn Gott hat heut' ge -

gen wir All' aus un - sers Her - zens Grun - de; denn Gott hat heut' ge -

macht solch' Freud, der wir ver - ges - sen soll'n zu kei - ner Stun - de.

macht solch' Freud, der wir ver - ges - sen soll'n zu kei - ner Stun - de.

macht solch' Freud, der wir ver - ges - sen soll'n zu kei - ner Stun - de.

macht solch' Freud, der wir ver - ges - sen soll'n zu kei - ner Stun - de.