

Johann Sebastian Bach's

Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

Leipzig und Druck von Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER DER BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

C. Reinecke, Vorsitzender.
Breitkopf & Härtel, Kassirer.
R. Papperitz.
C. Riedel.
E. Röntgen.

AUSSCHUSS.

<p>Heinr. Bellermann, Professor in Berlin. Dr. Johannes Brahms in Wien. Dr. Fr. Chrysander in Bergedorf. Dr. Robert Franz, Musikdirector in Halle. Niels W. Gade, Prof. u. Musikdirector in Copenhagen. E. Grell, Prof. u. königl. Musikdirector in Berlin. Jos. Hauser, Kammersänger in Karlsruhe. Heinr. von Herzogenberg, Tonkünstler in Leipzig. Dr. F. von Hiller, städtischer Kapellmeister in Cöln. Dr. J. Joachim, Professor in Berlin. Dr. Ed. Krüger in Göttingen.</p>	<p>Dr. Fr. Lachner, königl. General-Musikdirector in München. Dr. Franz Liszt in Weimar. Jul. Jos. Maier, Kustos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in München. Gust. Nottebohm, Musikgelehrter in Wien. Dr. Wilh. Rust, Kantor an der Thomasschule in Leipzig. C. H. Schede, Geh. Ober-Regierungs-Rath in Berlin. Dr. Ph. Spitta, Professor in Berlin. Dr. Wagner, Professor in Marburg.</p>
--	--

	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

SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER PRINZ ALBRECHT VON PREUSSEN	Expl.
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.

<i>Aachen.</i>		Expl.	Herr Fürstner, Ad., Musikalienhandlung	1
Herr Breunung, Ferd., Musikdirector		1	Herr Gräfen	1
Herr Brüggemann, Hofrath †		1	Herr Grassnick, Particulier †	1
Herr Hasenclever, Georg, Landrath		1	Herr Prof. Grell, E., königl. Musikdirector	1
<i>Altbrün bei Brünn.</i>			Herr Hirschberg, Ludwig	1
Herr Krizkowsky, P., Augustiner-Stifts-Priester und Regens-Chori zu St. Thomas		1	Herr Dr. Joachim, J., Professor	1
<i>Altdorf bei Nürnberg.</i>			Herr Klingner, C., Kammergerichtsrath	1
Das königl. bayer. Schullehrer-Seminar		1	Herr Liepmannssohn, Leo, Buchhandlung	2
<i>Altenburg.</i>			Herr Lührss, C., Tonkünstler	1
Herr Dr. Stade, W., Herzogl. Hofkapellmeister		1	Herr Marquard	1
<i>Arnstadt.</i>			Frau Gräfin von Pourtalès	1
Herr Stade, H. B., Musikdirector		1	Herr Radecke, R., Hofkapellmeister	1
<i>Augsburg.</i>			Herr Rudorff, E., Professor	1
Der protestantische Kirchenchor		1	Herr Scharwenka, Xaver, Tonkünstler	1
<i>Bamberg.</i>			Herr Schede, C. H., Geh. Ober-Regierungsrath	1
Das königl. bayer. Schullehrer-Seminar		1	Herr Schulze, A., Professor	1
<i>Barmen.</i>			Herr Baron Senfft v. Pilsach	1
Der städtische Singverein		1	Herr Dr. Spitta, Philipp, Professor	1
Herr Bach Sohn, Rud.		1	Herr Prof. Stern, J., königl. Musikdirector	1
<i>Bergedorf bei Hamburg.</i>			Herr Taubert, W., königl. Ober-Kapellmeister	1
Herr Dr. Chrysander, Fr.		1	Herr Vierling, G., Musikdirector	1
<i>Berlin.</i>			Herr Wichmann	1
Der Domchor		1	<i>Bernburg.</i>	
Der Stern'sche Gesangverein		1	Herr Kanzler, Fr., Musikdirector	1
Die königliche akademische Hochschule für Musik		1	<i>Bonn.</i>	
Die königliche Bibliothek		1	Herr Dr. Prieger, Erich	1
Die Redaction der neuen Berliner Musikzeitung		1	<i>Braunschweig.</i>	
Die Redaction der Berliner Musikzeitung: Echo		1	Herrn Litolf's Verlag, H.	1
Die Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung		1	<i>Bremen.</i>	
Die Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung		1	Der Künstler-Verein	1
Herren Asher & Co., Buchhandlung		1	Die Singakademie	1
Herr Bargiel, Woldem., Prof. an der Hochschule für Musik		1	Herr Runge, Otto	1
Herr Bellermann, H., Professor		1	<i>Breslau.</i>	
Herren Bote & Bock, Musikalienhandlung		1	Das königl. katholische Gymnasium	1
Herr Deppe, Ludwig, Musikdirector		1	Das königl. Institut für Kirchenmusik	1
Herr Dr. Franck, Eduard, königl. Professor und Musikdirector		1	Die Singakademie	1
			Die Leuckart'sche Sort. Buch- u. Musikhandlung	1
			Herr Bohn, Emil, Organist	1
			Herr Dr. Kern, Assistenzarzt	1
			Herr Maske, Georg, Buchhändler	1
			Herr Scholz, Bernhard, Kapellmeister	1

	Expl.		Expl.
<i>Carlsruhe.</i>		<i>Erlangen.</i>	
Der Cäcilienverein	1	Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
Die grossherzogliche Hof-Kirchenmusik	1		
Herr Hauser, Joseph, Kammersänger	2	<i>Frankfurt a/M.</i>	
Herr Dr. Schell, W., Hofrath, Professor	1	Der Cäcilien-Verein	1
<i>Coblenz.</i>		Herr Henkel, H., Tonkünstler	1
Herr von Beyer, General	1	Herr Müller, C., Musikdirector	1
Herr Dr. Hasenclever	1	Herr Oppel, Wigand, Organist	1
<i>Cöln.</i>		Herr Reichard, G.	1
Das Oberbürgermeister-Amt	1	Herr Dr. Schlemmer	1
Der städtische Gesangverein	1	Frau Dr. Schumann, Clara	1
Die rheinische Musikschule	1	Herr Dr. Spiess, G. A. †	1
Herr Behr, H., Theater-Director	1	Herr Prof. Stockhausen, Julius, Musikdirector	1
Herr Dr. von Illler, F., städtischer Kapellmeister	1	<i>Freiburg i/Br.</i>	
Herr Hompesch, N. J., Professor	1	Herr Dimmler, Hermann, Pianist	1
Herr Krug, Reg.-Assessor	1	Herren Kaiser & Schiedmayer, Musikalienhandlung	1
Herr Prof. von KönigsLöw, Otto, Concertmeister	1	Herr Schweitzer, Joh., Domkapellmeister	1
Herr Prof. von Lange, S., Musikdirector	1	<i>Gersfeld bei Fulda.</i>	
<i>Cöthen.</i>		Herr Graf Froberg-Montjoie	1
Herr Berendt, Albrecht	1	<i>Görlitz.</i>	
<i>Czernowitz (Bukowina).</i>		Herr von Keszycki, königl. Preuss. Kammerherr	1
Herr Warteresiewicz, Severin	1	<i>Göttingen.</i>	
<i>Dargun i/M.</i>		Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Steinmann, A., Referendar	1	Herr Prof. Dr. Baum, Geh. Obermedizinalrath	1
<i>Darmstadt.</i>		<i>Graz.</i>	
Die grossherzogliche Hofmusik	1	Herr Esser, H., Hofkapellmeister †	1
<i>Dessau.</i>		Herr Thieriot, Ferd., Musikdirector	1
Die herzogliche Hofkapelle	1	<i>Grimma.</i>	
<i>Detmold.</i>		Herr Steglich, E., Musikdirector	1
Die fürstliche Hofkapelle	1	<i>Gütersloh.</i>	
<i>Dresden.</i>		Herr Masberg, Joh., Dirigent	1
Die königliche öffentliche Bibliothek	1	<i>Halle a/S.</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 Graebe, A., Geh. Justiz-Rath	1	Herr Karmrodt, H., Musikalienhandlung	1
Herr Hoffarth, L., Musikalien-Verlagshandlung	1	Herr Voretzsch, F., Musikdirector	1
Herr Klemm, C. A., Musikalienhandlung	1	<i>Hamburg.</i>	
Herr Leonhard, J. E., Professor am Conservatorium	1	Die Singakademie	1
Herr Meinardus, L., Musikdirector	1	Die Stadtbibliothek	1
Herr Dr. Rietz, J., General-Musikdirector †	1	Herr Armbrust, Organist	1
Herr Schurig, Volkmar, Kantor an der Annenkirche	1	Herr Dr. Bartels, J. N.	1
Herr Dr. Wüllner, Fr., Hofkapellmeister	1	Herr Prof. von Bernuth, J., Director der Singakademie	1
Herr Zillmann, Theodor, Tonkünstler	1	Herr Böhme, J. A.	1
<i>Duisburg.</i>		Herr von Dommer, A., Musikgelehrter	1
Herr Curtius, Fr.	1	Herr Eiermann, C. G.	1
<i>Düsseldorf.</i>		Herr Grädener, C. G. P.	1
Der Gesang-Musikverein	1	Herren Mauke Söhne, Buchhandlung	1
Herr Tausch, Julius, Musikdirector	1	Herr Otten, G. D., Musikdirector	1
<i>Elberfeld.</i>		<i>Hannover.</i>	
Der Gesangverein	1	Das Lyceum	1
Frau Conrad Duncklenberg	1	Herr Fischer, C. L., Hofkapellmeister †	1
Frau Louis Simons	1	Herr Frank, Ernst, Hofkapellmeister	1
Frau Walter Simons	1	Herr Kestner, Hermann, Particulier	1
		<i>Heidelberg.</i>	
		Herr Dr. Sattler, G.	1

	Expl.		Expl.
<i>Herrnhut.</i>			
Herr Geller, A. F., Inspector	1	Herr Röntgen, Engelb., Concertmeister	1
<i>Hildburghausen.</i>			
Herr Anding, M., Herzogl. Musikdirector †	1	Herr Dr. Rust, Wilh., Kantor an d. Thomasschule	1
		Herr Schuberth, Julius, Musikalienhandlung	1
		Frau Dr. Seeburg	1
<i>Hildesheim.</i>			
Herr Nick, W., Musikdirector	1	<i>Linz.</i>	
		Der Musikverein	1
<i>Homburg.</i>			
Das königl. preussische Seminar	1	<i>Ludwigshafen.</i>	
		Herr von Jäger, A., Königl. Reg.-Rath und Director der pfälzischen Eisenbahn	1
<i>Jena.</i>			
Herr Dr. Hartenstein, Professor	1	<i>Lüneburg.</i>	
Herr Prof. Dr. Naumann, E., Universitäts-Musikdirector	1	Herr Uellner, C., Organist	1
<i>Kaiserslautern.</i>			
Frau Musikdir. C. Maczewski	1	<i>Luxemburg.</i>	
		Herr von Scherff, F., Advokat	1
<i>Kiel.</i>			
Der Gesangverein	1	<i>Magdeburg.</i>	
Herr Gaenge, Th., Tonkünstler	1	Herr Heinrichshofen, Musikalienhandlung	1
Herr Stange, H., Univers.-Musikdirector	1	Herr Rebling, G., Organist und Musikdirector	1
<i>Königsberg i/Pr.</i>			
Die Königliche und Universitäts-Bibliothek	1	<i>Mainz.</i>	
Die musikalische Akademie	1	Die Liedertafel	1
Frau Chanisius, Magdalene	1	<i>Mannheim.</i>	
Herr Hahn, A., Musikdirector u. Red. der Tonkunst †	1	Herr Heckel, K. F., Musikalienhandlung	1
Herr Müller, E., Musikalienhandlung	1	Herr Sautier, Jos., Musikdirector	1
Herr Dr. Voigt, Woldemar, Professor	1	<i>Marburg.</i>	
		Herr Dr. Wagener, Professor	1
<i>Kremsmünster.</i>			
Herr Kerschbaum, P. Maximilian, Capitular und Musikdirector	1	<i>München.</i>	
<i>Leipzig.</i>			
Das königl. Conservatorium der Musik	1	Das Conservatorium der Musik	1
Der Bach-Verein	1	Die königliche Hof-Musik-Intendanz	1
Der Thomaner-Chor	1	Die königliche Hof- und Staatsbibliothek	1
Die Concert-Direction	1	Herr Ackermann, Th., Buchhandlung	1
Die Stadt-Bibliothek	1	Herr Grenzebach, E., Musikdirector	1
Herr Becker, C. F. †	1	Herr Dr. Keuthe	1
Herren Breitkopf und Härtel, Musikalienhandlung	1	Herr Dr. Lachner, Fr., kgl. General-Musikdirector	1
Herrn Brockhaus' Sortiment	1	Herr Levi, H., Hofkapellmeister	1
Herr Prof. Dr. Carus	1	Herr Maier, J., Kustos der musikal. Abtheilung der königl. Bibliothek	1
Frau Prof. Czernak	1	Herr Freiherr von Perfall, C.	1
Herr Dresel, Otto	1	Herr Professor Planck, Geheimer Rath	1
Herr Dr. Engelmann, Wilh., Buchhändler	1	Herr Dr. Riehl, W. H., Professor	1
Frau Prof. Dr. Frege, Livia	1	Herr v. Sahr, H., Tonkünstler	1
Herr Grabau, A., Tonkünstler	1	Herr Wanner, Chr., Prof. am k. Conserv. d. Musik †	1
Herr von Herzogenberg, Heinrich	1	<i>Münster.</i>	
Frau von Holstein, Hedwig	1	Herr Barth, Richard, Concertmeister	1
Herr Jadassohn, S., Musikdirector	1	Herr Grimm, Julius O., Musikdirector	1
Herr Kirchner, Th., Musikdirector	1	<i>Neuburg a. d. Donau.</i>	
Herr Klemm, C. A., Musikalienhändler	1	Das königliche bayer. Seminar	1
Herr Dr. Klengel, J. †	1	Herr Unterbirker, Schullehrer	1
Herr von Kolatschewsky	1	<i>Newwied.</i>	
Frau Dr. Lampe-Nitzsche	1	Herr Steinhausen, F. C. W., Musikdirector	1
Herr Dr. Papperitz, Lehrer am Conservatorium der Musik	1	<i>Nossen.</i>	
Herr Dr. Petschke, Advocat	1	Das königl. sächs. Seminar	1
Herr Poole, Reginald Lane, M. A.	1	<i>Offenbach a/M.</i>	
Herr Reinecke, C., Capellmeister	1	Herr Friese, E., Concertmeister	1
Herr Prof. Richter, E. F., Cantor u. Musikdirector †	1	Herr Philips, Eugen	1
Herr Professor Riedel, C., Musikdirector	1		

	Expl.		Expl.
<i>Oldenburg.</i>		<i>Tübingen.</i>	
Herr Dietrich, A., Hofkapellmeister	1	Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
		Herr Scherzer, O., Universitäts-Musikdirector	1
<i>Osnabrück.</i>		<i>Wandsbeck.</i>	
Herr Drobisch, Musikdirector	1	Herr Eickhoff, Gymnasiallehrer	1
<i>Plauen im Voigtl.</i>		<i>Weimar.</i>	
Das königl. sächs. Seminar	1	Herr Baron Walter von Goethe, Grossh. Kammerherr	1
		Herr Abbé Dr. Liszt, Franz	1
<i>Rüdesheim.</i>		<i>Wernigerode.</i>	
Herr von Beckerath, Rud.	1	Herr Trautermann, G., Musikdirector	1
<i>Schleswig.</i>		<i>Wien.</i>	
Herr Freiherr von Lilienkron, Klosterpropst zu St. Johann	1	Die Singakademie	1
<i>Schwärin.</i>		Herr Dr. Brahms, J., Tonkünstler	1
Herr Dr. Mettenheimer, Medizinalrath und Grossherzogl. Leibarzt	1	Herr van Bruyck, C., Tonkünstler	1
Herr Trutschel, Anton, Musikalienhandlung	1	Herren Buchholz & Diebel, Buchhandlung	1
		Herr Dr. Gehring, Franz	1
<i>Sondershausen.</i>		Herr Gutmann, J., Musikalienhandlung	1
Die fürstliche Hofkapelle	1	Herr Jüllig, Franz	1
		Herr Graf Laurencin	1
<i>Spandau.</i>		Herr Nottebohm, Gustav, Musikgelehrter	1
Herr Schulz, Franz, Organist	1	Herr Richter, H., k. k. Hofopernkapellmeister	1
		Herr Schenner, Wilhelm, Professor	1
<i>Stettin.</i>		Herr Schmidt, R. †	1
Herr Flügel, G., königl. Musikdir. u. Schlossorganist	1	Frau Baronin Sina, Marie	1
Herr Mayer, W., Stadtrath	1	Herr Spina, C. A., Musikalienhandlung	1
		Herr Freiherr von Vesque-Püttlingen, J., k. k. Sectionschef	1
<i>Strassburg im Elsass.</i>		Herr Dr. Zeller, K.	1
Der akadem. Gesang-Verein an der Kaiser Wilhelms-Universität	1	<i>Wiesbaden.</i>	
Die kaiserliche Universitäts- und Landes-Bibliothek	1	Der Cäcilienverein	1
Herr Stockhausen, Franz, städtischer Musikdirector	1	Herr Bogler, C., Collaborator	1
		Herr Ehlert, Louis, Professor	1
<i>Stuttgart.</i>		Herr Marpurg, F., Hofkapellmeister a. D.	1
Die königl. Hand-Bibliothek	1	Herr Wendel, C., Gesanglehrer	1
Der Verein für klassische Kirchenmusik	1	Herr Wolff, Leonhard, Musikdirector	1
Herr Abert, J. J., Hofkapellmeister	1	<i>Zehdenick.</i>	
Herr Fritze, W., Musikdirector †	1	Herr Saran, A., Superintendent	1
Herr Pruckner, Dionys, Hofpianist	1	<i>Zittau.</i>	
Herr Zumstegg, G. A., Musikalienhandlung	1	Der Gymnasial-Chor	1
<i>Tarna Eörs.</i>		<i>Zwickau.</i>	
Herr Baron von Orzy, F.	1	Der Musikverein	1

A U S L A N D.

	Expl.		Expl.
BELGIEN.			<i>Liverpool.</i>
<i>Antwerpen.</i>		Herr Audsley, G. A.	1
Herr Possoz, H., Musikalienhandlung.	1		
<i>Brügge.</i>			<i>London.</i>
Herr Hoffmann, Musikalienhandlung	1	Das britische Museum	1
<i>Brüssel.</i>		Die Sacred Harmonic Society	1
Die königliche Bibliothek	1	Herr Augener, George	1
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Barrow, S.	1
Herr Brassin, Louis, Prof. am Conservat. der Musik	1	Herr Barry, C. A.	1
Herr Gevaert, F. A.	1	Herr Benedict, Julius	1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort	1	Herr Bennett, J. R.	1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler	1	Herr Best, W. T.	1
Fräulein Reitz, Pauline	1	Herr Cooper, G.	1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung	1	Herr Dannreuther, Ed., Professor	1
<i>Gent.</i>		Herren Dulau & Co., Buchhandlung	1
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Ellissen, Gustav	1
<i>Mons.</i>		Herr Fowler, W. W.	1
Die Akademie der Musik	1	Herr Goldschmidt, Otto, Professor	1
DÄNEMARK.		Herr Grove, George	1
<i>Copenhagen.</i>		Frau Hamilton, Nisbet	1
Die grosse Königliche Bibliothek	1	Herr Herbert, George	1
Der Musikverein	1	Herr Hopkins, E. G.	1
Herr Barnekow	1	Herr Jervis, Vincent	1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector	1	Herr Jones, George David	1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor	1	Herr Lemmens	1
Herr Heise, P., Organist	1	Herr May, E. Colett	1
Herr Graf Lerche, C. A.	2	Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung	2
Herr Winding, August, Tonkünstler	1	Herr Oakley, H. S.	1
ENGLAND.		Herr Pauer, Ernst, Professor	1
(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren		Herr Prout, Ebenezer	1
<i>Novello, Ewer & Co., 1 Berners-Street, W. London.)</i>		Herr Quaritch, B.	1
<i>Bristol.</i>		Frau Stirling, E.	1
Herr Ames, G. A.	1	Herr Werner, L.	1
<i>Cambridge.</i>		Herr Westbrook, W. J.	1
Die Universitäts-Bibliothek	1		
Herr Balfour, A. T.	1		<i>Lowestoft b./Suffolk.</i>
Herr Browning, Oscar, King's College	1	Fräulein Arnold	1
Herr Lunn, J. R.	1		<i>Manchester.</i>
Herr Pendlebury, R.	1	Herr Foulkes, W.	1
Herr Power, Joseph †	1	Herr Hallé, C.	1
Herr Stanford, C. Villiers	1	Herr Hecht, Eduard	1
<i>Chichester.</i>			<i>Manningham.</i>
Herr Goddard, E. †	1	Herr Dr. Hayne, L. G.	1
<i>Edinburgh.</i>			<i>Oxford.</i>
Die Universitäts-Bibliothek	1	Herr Allehin, Howell	1
Herr Dickson, Archibald	1	Herr Ouseley, Gore, Professor	1
<i>Ely Cathedral.</i>			<i>Slough.</i>
Herr Dr. Chipp	1	Herr Ouseley, F., Baronet	1
<i>Exeter.</i>			<i>Tenbury.</i>
Herr Bury, Alfred	1	Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim.	1
Herr Hake, E.	1		<i>Uppingham.</i>
<i>Henley.</i>			
Herr Thorne, E. H.	1		FRANKREICH.
<i>Leeds.</i>			(Subscriptionen für Frankreich werden stets angenommen bei Herrn
Herr Atkinson, J. W.	1		<i>J. Hamelle, 23 rue du Faubourg St. Honoré, Paris.)</i>
Herr Dr. Spark, W.	1		<i>Carcassonne.</i>
<i>Leicester.</i>			Herr de Rolland du Roquan, Charles
Herr Löhr, George S. L.	1		1
			<i>Hâvre.</i>
		Herr Oechsner, A.	1

	Expl.		Expl.
<i>Lyon.</i>		NIEDERLANDE.	
Herr Rivet, Theodor	1	<i>Haag.</i>	
<i>Montbéliard.</i>		Herr Nicolai, W. F. G., Musikdirector	1
Fräulein Marti, S.	1	<i>Rotterdam.</i>	
<i>Montpellier.</i>		Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst	1
Herr Laurens, Secretair der medicinischen Facultät	1	Herr de Jonge van Ellemeet	1
<i>Nantes.</i>		Herr S. von Lange	1
Herr Crahay, L.	1	Herr Serruys, Alex., Gen.-Consul	1
<i>Paris.</i>		NORWEGEN.	
Die National-Bibliothek	1	<i>Christiania.</i>	
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Lindemann, L. M., Organist	1
Der Prinz von Villafranca	1	Herr Stang, W. B., Dr. phil.	1
Herr Alkan, Professor	1	RUSSLAND.	
Herr Baudouin, Tonkünstler	1	<i>Helsingfors.</i>	
Herr Behrens, Ad.	1	Herr Faltin, B., Univ.-Musikdirector	1
Herr von Beriot, Sohn	1	<i>Moskau.</i>	
Herr Bernard, Em.	1	Herr Jürgenson, P. J., Musikalienhandlung	1
Frau Gräfin Branicka †	2	Herr Tanejew, Sergli, Pianist	1
Herr Bussinc, Romain, Profcссор	1	<i>St. Petersburg.</i>	
Herr de Courcel	1	Die russische Musikgesellschaft	1
Herr Damcke, B. †	1	Herr Albrecht, Robert	1
Herren Durand, Schönewerk & Comp., Musikalien-		Herr Becker, Carl, Staatsrath †	1
handlung	1	Herr Bernard, M., Musikalienhandlung	1
Herr von Froberville, E.	1	Herr Büttner, A., Musikalienhandlung	1
Herr Gouvy, Th.	1	Herr Safonow, W., Tonkünstler	1
Herr Guilmant, Alex.	1	<i>Riga.</i>	
Herren Haar & Steinert, Buchhandlung	1	Die Stadtbibliothek	1
Herr Hamelle, J., Musikalienhandlung	1	Herr Bergner, W., Organist	1
Herr Heyberger, J., Musikdirector	1	Herr Deubner, J., Buchhandlung	1
Herr Kleinfelder †	1	Herr Pacht, Pastor	1
Herr Lamoureux, Charles	1	Herr von Rudnitzki, Geh. Rath	1
Madame de Lavergne	1	<i>Warschau.</i>	
Herr Legouix	1	Herr Freyer, A., Organist	1
Herr Lenepveu	1	SCHWEDEN.	
Fräulein Lewkowiez	1	<i>Lund.</i>	
Herr von Lombardière	1	Die musikalische Kapelle	1
Madame Marjolin-Scheffer	1	<i>Norköping.</i>	
Herr Pfeiffer, Georges J.	1	Herr Anjou, N. J., Just. u. Rathsherr †	1
Herren Pleyel, Wolf & Co.	1	<i>Stockholm.</i>	
Madame de Ridder	1	Die königliche Musik-Academie	1
Herr Rodriquet, E., Bankier	1	Herr Hägg, Jacob	1
Herr Sainbris	1	Herr Hallström, Ivar	1
Herr Saint Saëns, Camille, Tonkünstler	1	Herr Lindblad, A. F.	1
Herr Abbé Seigneur	1	Herr Rubenson, F. A.	1
Frau Szarvady, Wilhelmine	1	<i>Upsala.</i>	
Herr Tellefsen, T. D. A. †	1	Die königliche akademische Kapelle	1
Frau Viardot-Garcia, Pauline	1	SCHWEIZ.	
Herr Wittmann, Hugo	1	<i>Basel.</i>	
Herr Wolff, A., Tonkünstler	1	Der Gesangverein	1
<i>Pau.</i>		Herr Dr. Bagge, Selmar, Director der Allgemeinen	1
Madame de St. Cricq Dartigaux †	1	Musikschule	1
ITALIEN.			
<i>Mailand.</i>			
Herr Hoeppli, U., Buchhandlung	1		
<i>Neapel.</i>			
Herr Florimo, Fr., Bibliothekar	1		
<i>Rom.</i>			
Herr Wichmann	1		

	Expl.		Expl.
Herr Löw, Rudolph, Tonkünstler	1	<i>Boston.</i>	
Herr Riggenbach Stehlin	1	Harvard, Musical Association	1
Herr Thurneysen, E.	1	Herr Leonhard, Hugo	1
Herr Volkland, A., Kapellmeister	1	Herr Dr. Tuckerman, S. P.	1
Herr Walther, A., Musikdirector	1	<i>Cambridge (Massachusetts).</i>	
<i>Bern.</i>		Haward College Library	1
Die Eidgenössische Musikgesellschaft	1	<i>Ft. Dodge, Iowa.</i>	
<i>Lausanne.</i>		Herr Gray, R. S.	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
Herr Hegar, Friedrich, Musikdirector	1	<i>New-York.</i>	
Frau Schnyder von Wartensee	1	Herr Eddy, Clarence	1
SPANIEN.		Herren Martens Brothers, Musikalienhandlung	1
<i>Madrid.</i>		Herr Dr. Ritter, Fr. L.	1
Herren Bailly-Baillere	1	Herr Schirmer, G., Musikalienhandlung	1
		Herr Thomas, Theodor	1
VEREINIGTE STAATEN.		Herren Westermann & Co., Buchhandlung	1
<i>Baltimore.</i>		<i>Oberlin.</i>	
Peabody Institute, Musical Library	1	Herr Cady, Calvin B.	1
		<i>Ogdensburg.</i>	
		Herr Dumouchel, Edouard A.	1

Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten.

Vierzehnter Band.

N^o. 131—140.

131. Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.
132. Bereitet die Wege, bereitet die Bahn.
133. Ich freue mich in dir.
134. Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß.
135. Ach Herr, mich armen Sünder.
136. Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz.
137. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.
138. Warum betrübst du dich, mein Herz.
139. Wohl dem, der sich auf seinen Gott.
140. Wacht auf, ruft uns die Stimme.

A n h a n g.

Zwei ältere Bearbeitungen der Cantate No. 134.

- a. Mit Gnaden bekröne der Himmel die Seiten
- b. Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Von eminenter Bedeutung für die Erkenntniss des Entwicklungsganges, den Bach als Componist genommen, bleibt das Autograph der Cantate 131 *«Aus der Tiefe rufe ich»*. Nach eigenhändiger Angabe des Componisten entstand dies hochbedeutsame Werk zu Mühlhausen, wahrscheinlich im Jahre 1707. Aus derselben Periode (1708) stammt bekanntlich auch die Cantate Nr. 71 *«Gott ist mein König»*, und es kann nunmehr keinem Zweifel unterworfen sein, dass auch die Cantate Nr. 106 *«Gottes Zeit»* in Mühlhausen componirt wurde*). Letztere trägt genau dieselben Merkmale wie jene. Zunächst stehen in den Partituren der genannten drei Werke die Blasinstrumente um eine grosse Secunde höher, als der übrige Theil. Die Technik, namentlich im Fugensatze und in der Instrumentirung, gehört ebenfalls ein- und derselben Zeit an. Ferner besitzt jede Cantate drei Hauptchöre, von denen der zweite nicht bloß numerisch, sondern vielmehr inhaltlich den Mittel- und Schwerpunkt bildet. Hier offenbart der 22—23 jährige Meister eine solche Tiefe der Empfindung, eine solche Herrschaft über die Tonsprache, dass uns Bach's Bildungsgang nothwendig als ein ganz anderer erscheinen muss, als er von manchem namhaften Biographen bisher dargestellt wurde.

Charakteristisch für die Zeit, in welcher Bach lebte, bleibt sein Besuch bei Friedrich dem Grossen. Man staunte über die Virtuosität des alten Meisters auf Clavier und Orgel, bewunderte ihn auch als Improvisator; aber von dem Componisten Bach schweigen die überlieferten Berichte. Ebenso schweigsam verhielt sich auch die Welt, als er ihr seine grossen, vom heiligen Geiste inspirirten kirchlichen Wunderwerke schenkte. Kein Zeitgenosse hat darüber auch nur ein Wort verloren. Als nun mit dem Meister selbst seine glänzende Technik zur ewigen Ruhe eingegangen war, lebte seine Erscheinung nur bei seinen Söhnen, seinen Schülern und wenigen wahren Kunstfreunden weiter. Die Schüler waren meist Gelehrte, Organisten und Clavierspieler. Sie cultivirten von Bach's Compositionen das in ihren Beruf Einschlagende, und überlieferten der Nachwelt ihres Meisters Werke für Clavier, Orgel, — auch Violine, — in zahlreichen Abschriften. Von Bach's Vocal-Works kommt dagegen nur ein kleiner Bruchtheil in Abschriften aus dem vorigen Jahrhundert vor. Es fand sich Niemand, der uns Werke wie das Weihnachtsoratorium, das Magnificat, die zweite Bearbeitung der Matthäuspassion, die beiden Traueroden, die verlorenen drei Passionen u. s. f. in Abschrift überliefert hätte.

Die Resultate dieser Thatsache kommen denn auch, wie nicht anders möglich, in den älteren Biographien zum Ausdruck.

Forkel, der im Jahre 1802 *«Über Johann Sebastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke für patriotische Verehrer echter musikalischer Kunst»* eine 69 Seiten zählende Schrift veröffentlichte, fertigt Bach, den Vocal-Componisten, mit wenigen Zeilen und einem paar landläufigen Redensarten

* In früheren Vorworten konnte die Jahreszahl nur annähernd mit 1711 angegeben werden.

ab *). Nach zwei Kapiteln, die Bach's Vorfahren und Lebensgeschichte behandeln, folgen der Reihe nach: Kapitel III: Bach, als Clavierspieler, IV: als Orgelspieler, V: sein Bildungsgang in der Composition, VI: sein Tonsatz in Harmonie, Modulation und Melodie, VII: Bach, der Lehrer, VIII: Bach, als Privatmann, IX: Aufzählung seiner Compositionen, X: Bach's Selbstkritik, XI: Schlussbetrachtung.

Die Lücken, welche diese Kapiteleintheilung zeigt, liegen auf der Hand. Von Bach's grosser Bedeutung als Orchester-Componist ist ebenso wenig die Rede, wie von seiner unermesslichen Grösse als Vocal-Componist.

Die zwar langsam, aber stetig wachsende Lebenskraft der Bach'schen Schule, welche die ersten Geister unseres Volkes ergriff, Mozart, Haydn und Beethoven zu jenem ewigen Born künstlerischen Schaffens hindrängte und aus ihm schöpfen hiess, eine Kraft, die selbst bedenkliche Verleger durch begeisterte Männer wie Schicht und Pöhlchau fortreissen liess, um in dem ersten Decennium dieses Jahrhunderts die Edition Bach'scher Vocalsachen zu wagen: diese Bewegung erlahmte wieder**). Wohl mögen der Ursachen verschiedene gewesen sein, die diesen ersten frischen Aufschwung niederdrückten. Unser Volk, das Alles daran zu setzen hatte, um das verhasste Joch eines fremden Eroberers abzuschütteln, konnte zunächst kein anderes Interesse, als dieses haben. Nach eingetretenerm Frieden aber war für das grosse Publicum, das keine Partituren zu lesen vermag, Forkel's Biographie ein gradezu verkehrter, ablenkender Wegweiser. Seine Darstellung musste in allen jenen zahllosen Kreisen, deren Urtheil geleitet sein will, eine höchst einseitige und schiefe Beurtheilung Bach'scher Vocalmusik hervorrufen. Hier galt unser Meister bald nur noch als Instrumental-Componist, und es bildeten sich — durch ausländische, italische Kunst angeregt — solch' traurige Vorurtheile, dass man sie weit schärfer als unpatriotische bezeichnen müsste. Was einst Zelter über französisches Wesen und französischen Schaum in Bach's Gesangssachen an Goethe schrieb, steht in frischer Erinnerung. Es ist Jahrgang X Seite 17—21 des Vorwortes für immer abgethan. Nicht minder unhaltbar ist Alles, was Forkel Kapitel V über Bach's Bildungsgang schreibt. «Ohne einigen Unterricht» — heisst es Seite 23 —, «durch welchen ihm ein Weg vorgezeichnet worden wäre, der ihn allmählig von Stufe zu Stufe hätte führen können, musste er es so wie alle diejenigen, die ohne Leitung eine solche Bahn betreten, anfänglich machen, wie es werden wollte. Auf dem Instrumente auf- und ablaufen oder springen, beyde Hände dabey so voll nehmen, als die fünf Finger erlauben wollen, u. s. w. sind die Künste, welche alle Anfänger mit einander gemein haben.» Von «diesem wilden Wesen» wird Bach endlich (Seite 24) durch das Studium der Vivaldischen Violin-Konzerte befreiet. Er lernt (Seite 25) polyphon schreiben, wird jedoch erst in «seinem 35sten Lebensjahre, ungefähr 1720» vollendeter Meister in dieser Kunst. Füge ich noch hinzu, dass Vivaldi's Op. 3 und 4 nach dem Roger'schen Verlags-Cataloge zu Amsterdam erst 1716, Op. 1 und 2 wahrscheinlich 1715 erschienen, als Bach bereits ein Dreissiger war***); ferner, dass Forkel Seite X seines Vorwortes betont, wie genau er Bach's beide älteste Söhne gekannt habe und durch persönlichen Umgang und «beständigen Briefwechsel» «mit Allem bekannt geworden sei, was J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke betrifft»: so mussten selbst Kunst- und Sachverständige so lange schweigen, bis der gegentheilige Beweis geführt werden konnte.

*) Vergleiche bei Forkel Seite 35 und 36.

***) Schicht edirte die bekannten sechs Motetten, Pöhlchau im Jahre 1811 das Magnificat. Die von Schicht mit grosser Sorgfalt gefertigten Druckvorlagen datiren aus den Jahren 1802 und 1803. Vier derselben besitzt die Universitätsbibliothek zu Königsberg, während in meiner Privatbibliothek die Vorlage zu «*Jesu, meine Freude*» aufbewahrt wird.

****) Herr Professor Dr. Wagener in Marburg, dem ich obige Notiz verdanke, bemerkt: «Op. 3 hat die Platten-Nummern 50 und 51, Op. 4 dagegen schon 399 und 400». Diese schnelle Folge rechtfertigt die Annahme des Jahres 1715 für Op. 1 und 2.

Diese Beweise sind nach und nach eingetreten. Nachdem die Bachausgabe die Cantaten «*Gott ist mein König*» vom Jahre 1708; «*Nun komm der Heiden Heiland*», sowie «*Ich hatte viel Bekümmerniss*» vom Jahre 1714 und Anderes veröffentlicht hatte, widerlegte der Meister selbst die falschen Behauptungen Forkel's. Wer Kunstwerke wie diese in einem jugendlichen Alter von 23—29 Jahren schreiben kann, ist ebenso wenig Anfänger, als spät entwickelt. Seine Kunst ist auch keine einseitig am Clavier gebildete, woraus wiederum folgt, dass der Wahrheit nicht um einen Schritt näher gerückt wird, wenn man Bach's Entwicklungsgang vom Claviere auf die Orgelbank verschiebt, wie dies Professor Ph. Spitta in seiner Bach-Biographie durchzuführen sucht.

So hoch Sebastian Bach's Compositionen für Clavier, Orgel, Violine, Flöte und Violoncell stehen mögen, und so sehr die moderne Instrumentalmusik darauf fusst und weiter baut, so sind und bleiben diese Werke doch nur Zweige jenes wunderbaren Baumes, der mit seiner unvergleichbar herrlichen Krone gen Himmel weist. Bach's Mission war die evangelische Kirchenmusik. Er führte sie durch meisterliche, unübertreffliche Vereinigung aller geeigneten Factoren zur Vollendung. Vollendet kann sie aber nur heissen, weil die Vereinigung keine unförmliche Masse, wohl aber ein organisch gegliedertes, edles Gebilde sonder Gleichen zeigt. Mag eine Vereinigung von Singstimmen, Orchester und Orgel noch so innig sein: schön und wirksam bleibt sie nur, wenn sie erscheint wie Haupt und Glieder, oder Stamm und Zweige, Vorder- und Hintergrund. Hätte Bach bei seinen Inspirationen das Hauptmittel für Wirkung nicht erkannt, so wäre dieselbe eine verfehlte. Zu Menschenherzen redet man immer am besten durch Wort und Stimme. Und wie das Kunstwerk beim Schaffen durch den Geist des Componisten besetzt werden muss, so liegt in der Menschenstimme — soll jenes in sinnliche Darstellung treten — der tiefste seelische Ausdruck. Ihr schliessen sich, ohne dass es weiteren Beweises bedarf, zunächst jene Instrumente an, die durch den warmen Hauch des Mundes, oder durch die bogenführende, fühlende Hand erklingen. Es kann deshalb keinen unzutreffenderen, aber auch keinen schädlicheren Vergleich geben, als Bach's Tonkörper, den er in seinen kirchlichen Vocalwerken combinirt, mit einer idealen Orgel zu versinnbildlichen. Es giebt wohl kaum ein Instrument, welches, in einen nebelhaften, begrifflosen Idealismus erhoben, nicht Anspruch auf einen solchen Vergleich machen dürfte, wenn er überhaupt zulässig wäre.

Die Orgel nimmt in Bach's Kirchenwerken dieselbe Stellung ein, wie in seinen Dramen und Gratulations-Cantaten das Cembalo. Beide haben die Aufgabe, die Begleitung nach Vorschrift des Generalbasses auszuführen, wobei zu betonen ist, dass Bach manche bedeutende Composition zuerst mit dem Cembalo combinirte, bevor er sie zur Kirchenmusik mit Orgelbegleitung umgestaltete*). In solchen Fällen dürfte dem Cembalo sogar ein Vorrecht eingeräumt werden müssen, wenn der Tonkörper Bach'scher Vocalmusik mit einem Instrumente verglichen werden soll. Der angestellte Vergleich träge aber immer nur die Klangfarbe, die als solche dem Musiker ein gleiches Material bietet, wie die sichtbare Farbe dem Maler. Würde Letzterer ein figurenreiches, historisches Bild auf Goldgrund componiren, so wäre die verurtheilendste Kritik jedenfalls die, wenn man sagen könnte: «hier herrsche nicht die menschliche Gestalt, sondern nur der Goldgrund in unendlichen Nüancen». Nichts Besseres sagt Bach's Biograph Band II Seite 137 seinem Meister nach.

Scheiden wir sachgemäss Bach's Vocalmusik, die hier in Betracht kommt, in zwei Theile:

- 1) in Kirchenmusik für Gesang, Orchester und Orgelbegleitung;
- 2) in Kammermusik für Gesang, Orchester und Cembalobegleitung;

und citiren wir schliesslich jenen mit vieler Consequenz erstrebten Ausspruch Spitta's in der nothwendigen Doppelgestalt.

*) Vergleiche H-moll-Messe, Weihnachtsoratorium, desgleichen verschiedene Kirchencantaten, wie z. B. Nr. 30 u. s. f.

Original: «In Bach's Kirchenmusik herrscht nicht der Chor und der Menschengesang;
Anwendung: In Bach's Kammermusik herrscht . . .

will man einen ihrer Factoren als den herrschenden bezeichnen, so kann es nur die Orgel sein. Um es recht scharf auszudrücken: der Tonkörper, welcher Bach's das Cembalo sein. Um es . . .

Kirchencompositionen zur Darstellung bringt, ist gleichsam eine grosse Orgel mit
Kammercompositionen . . . ein grosses Cembalo . . .

verfeinerten, biegsameren und bis zum Sprechen individualisirten Registern»*).

Vollkommen klar spricht dagegen Professor Spitta seine Auffassung in anderen Sätzen seines Buches aus. Band II Seite 615 schreibt er: «aber da die instrumentale Musik der eigentliche Quell von Bach's Kunst ist» u. s. f.; Band II Seite 701: «in mächtigem Bogen strömt seine Kunst allgemach zu der Quelle (d. h. zum Orgelchoral) zurück, von der sie einst ihren Ausgang nahm».

Nach Forkel war dieser Ein- und Ausgang das Clavier, nach Spitta, wie wir glauben sollen, die Orgel. Aber ein grosser Componist studirt die Composition weder auf dem Claviere, noch auf der Orgelbank, noch auf einem andern Instrumente.

In dem obengenannten Werke von Forkel begegnet man Seite 33 einer zwar über das Ziel hinausschiessenden, aber in ihrem Kerne zutreffenden Bemerkung. Sie lautet:

«In der Fuge und in allen mit ihr verwandten Arten des Contrapuncts und Canons steht er [Bach] ganz allein, und so allein, dass weit und breit um ihn herum alles gleichsam leer und wüste ist.»

Der Hauptsache nach wird diese Ansicht mit Recht allgemein getheilt. Bach gilt als der grösste Contrapunktiker aller Zeiten und Völker. Er hatte also den Contrapunkt in gründlichster und erfolgreichster Weise studirt, und würde nie die Höhe seiner Kunst erreicht haben, wenn er jenes Studium nicht in seiner Jugend rechtzeitig und mit unermüdlichem Fleisse geübt hätte. Die Formenlehre, wie z. B. das Studium von Präludien und Fugen, von Concerten u. s. f., konnte erst nach dem mit Erfolg betrieben werden. Auch heute noch ist der Lehrgang derselbe, und wird für jeden tüchtigen Componisten der Zukunft derselbe bleiben; denn der Contrapunkt bietet allein die Mittel, um in allen Formen, vom einfachen Volksliede bis zur Kirchenmusik, vom leichten Tanze bis zur Symphonie, sich im Gesetze frei zu bewegen.

Der Lehrgang im Contrapunkte gehört zu denen, die am längsten cultivirt worden sind. Eine trefflich ausgebildete Grammatik steht ihm zur Seite und bietet in kleinem Rahmen ein Abbild, wie die musikalische Kunst sich historisch entwickelt hat, nicht minder aber auch, wie dieser Entwicklungsprocess in jeder einzelnen Persönlichkeit stets von Neuem vor sich gehen muss.

Den Anfang macht der Tonsatz für die menschliche Stimme. «Erste Gattung. Note gegen Note» heisst dafür der technische Ausdruck. Auch die zweite und vierte Gattung wird für Gesang geschrieben, während nur die dritte und fünfte Gattung, durch gesteigerte Bewegung, allmählig zu instrumentalen Contrapunkten überleitet. So entwickelt sich auch in natürlichster Weise die Combination von Gesang (Cantus firmus) und instrumentalen Gegenstimmen (Contrapunkten), und man braucht nur Seite 11 und 20 des vorliegenden Bandes aufzuschlagen, um die vollgiltigen Beweise und Resultate dieses Unterrichtsganges zu erkennen, die Bach in reiferen Jahren befähigten, Com-

* Ein vollkommenes Cembalo besass vier Register. Das im Vorworte zu Jahrgang IX beschriebene, aus dem Nachlasse von Friedemann Bach stammende Instrument befindet sich seit einer Reihe von Jahren in meinem Besitze und wird Jedem gern gezeigt, der es sehen will.

binations auszuführen, die ebenso wunderbar und grossartig, als charakteristisch für Singstimmen wie für Instrumente sind*).

Wo Thatsachen so überwältigend und überzeugend sprechen, bedarf es nicht vieler Worte weiter, um Bach's Bildungsgang als Componist endgiltig zu markiren.

Sein erstes Fortkommen in der Welt verdankte Bach als Knabe seiner schönen Sopranstimme, die ihm Aufnahme in den Kirchenchören zu Ohrdruff und Lüneburg verschafften. Bach müsste eben nicht das Samenkorn zum «grossen Bach» in sich getragen haben, wenn er hier in jahrelanger Praxis die Möglichkeiten der menschlichen Stimme, sowie die Gesetze der Vocalmusik nicht begriffen, und niemals versucht hätte, für Gesang Etwas zu schreiben. Sein unvergleichliches Studium auf dem Gebiete des Contrapunktes führte ihn auf jenem Wege weiter, und in den drei grossen Mühlhausener Cantaten haben wir einen Erfolg zu verzeichnen, der bei einem 22—23jährigen Manne fast wie ein Wunder erscheint.

Wenden wir uns nun zu Bach's Jugendarbeiten für Clavier und Orgel, Arbeiten, die von seinen Zeitgenossen fast ausschliesslich copirt und verbreitet wurden, während Vieles von seinen frühesten Vocalwerken unbeachtet verloren gegangen sein mag: so giebt es, trotz jener zahlreichen Beweise von Bach's Können und Vermögen auf instrumentalem Gebiete, kein einziges Clavier- oder Orgelstück, das sich nur im Entferntesten mit diesen gleichzeitigen, grossartigen Vocalcompositionen messen könnte. Ja, das helleuchtende Dreigestirn, das in Mühlhausen aufging:

«*Aus der Tiefe rufe ich*»

«*Gottes Zeit*»

«*Gott ist mein König*»

überragt vielmehr alles Gleichzeitige in der musikalischen Welt von 1707—1708 so riesenhaft, dass man hier Forkel's oben citirten Ausspruch als nicht übertrieben mit Fug und Recht in Anwendung bringen darf. Und hier liegt — nunmehr unaufrechtbar — die bisher verborgene Quelle von Bach's Meisterschaft auf anderen Gebieten musikalischer Kunst. Eine ebenso natürliche, als unversiegbare Quelle, von welcher der grosse Bach seinen Ausgang nahm, um in der Culturgeschichte aller Völker in erster Linie als Vocal-Componist höchster Art, als gottbegnadeter, heiliger Sänger wie kein Anderer, für alle Zeiten verzeichnet zu werden.

*) Wenn sich heutigen Tages auf dem Gebiete der Harmonie und Modulation so manches Geheimniss am Clavier mit Erfolg offenbaren lässt, so waren die Tasteninstrumente des 17. Jahrhunderts vermöge ihrer äusserst mangelhaften Temperatur eher ein Hinderniss, denn ein Förderungsmittel, musikalische Gedanken, Hand in Hand mit logischer, schöner Modulation entwickeln zu lernen. Nur Chor und Orchester boten die Möglichkeit, jenes Studium praktisch zu verwerthen. Hochberühmt waren die Silbermann'schen Orgeln und Claviere. Man lese aber über ihre Temperatur «die Gespräche von Sorge» (Lobenstein 1748) Seite 11—15, desgleichen Seite 318 ff. bei Adlung (Erfurt 1758). Da heisst es: Wer sich auf einer solchen Orgel muss hören lassen, der nehme die 4 modos in acht, Fdur, Bdur, Dmoll und Gmoll; in den übrigen 20 werden ihm die Orgelwölfe bald ihre Zähne weisen. Man könne aber in der heutigen Praxis nicht mit 8—12 Tonarten zufrieden sein, wie etwa vor 50 Jahren. (Sorge Seite 14.) In jener Zeit blühte Buxtehude. Mit vielem Fleisse sammelte Professor Spitta 41 seiner Orgelchoräle. (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.) Zu Sorge's Gesprächen liefern sie die aus der Wirklichkeit geschöpften Illustrationen und bezeugen eine Orgeltemperatur, die überall die engsten Fesseln schlug. Von 41 Compositionen haben 11 ein Kreuz, 9 ein b als Vorzeichnung: 21 aber gar keine. (Die alten Kirchentonarten!?) Ein Mehreres konnten die damaligen Organisten eben nicht bieten. Im Übrigen kam es aber selbst einem Froscobaldi nicht darauf an «sopra la Spagnoletta, sopra il cucho, sopra la Bassa Fiamenga» (vlämische Tanzmelodie) Orgelstücke zu schreiben. (Vergleiche die Ausgabe von J. B. Litzau, Rotterdam, bei G. Alsbach.) Es liegt auf der Hand, dass aus solchem sterilen Boden weder ein grosser Componist, noch die Kirchenmusik Nahrung ziehen konnte. Das richtige Verhältniss lag umgekehrt. Die grossen Vocalcomponisten des 17. Jahrhunderts, à la tête die drei grossen S, Scheidt, Schein und Schütz, schufen frei von den modulatorischen Fesseln der Tasteninstrumente, und drängten damit, — da sie die Orgeln zur Kirchenmusik brauchten, — auf Verbesserung der Temperatur. So rankten sich Orgel- und Claviermusik an der Vocalmusik empor und sogan aus ihr neues Leben, neue Kraft. Derselbe Process wiederholt sich, hier vor Augen liegend, in dem Bildungsgange Bach's. Nachdem er bereits 1707—1708 drei meisterliche Kirchencantaten geschrieben (siehe oben), erscheint sein «wohltemperirtes Clavier», mit welchem die Bewegung in den Temperaturverhältnissen praktisch ihr Ziel erreicht, erst 15 Jahre später im Jahre 1723. (Die wichtigsten Bücher um 1700 über Temperatur verfassten Printz 1687, Werckmeister 1691 und Neidhardt 1706. Die Theorie des Letzteren ist darunter nach Sorge's klarer Darlegung die vollkommenste.)

Kurze Bemerkungen von allgemeinem Interesse.

a) Umarbeitungen.

Bach hat bekanntlich eine reiche Thätigkeit auch auf dem Gebiete der Umarbeitung entfaltet, und hier oft genug das Staunenswerthe geleistet. Nach meinen obigen Ausführungen ist hier der Ort, den Nachweis zu führen, von welchen Grundsätzen diese Thätigkeit geleitet ward, in welchem Bereiche sie stattfand, und welche Grenzen sie nicht überschritt.

Mögen die Thatsachen selbst reden, und zwar in einigen Beispielen, die keines Commentares weiter bedürfen.

Jahrgang XVII, Vorwort Seite 14 und 15, enthält den Nachweis, wie Bach alle seine Violin-Concerte für Clavier umarbeitete. Ein in demselben Bande befindliches Tripel-Concert in A moll für Flöte, Violine, Clavier und Orchester, dem wir anderwärts als einem zweihändigen Clavierstücke begegnen, offenbart die Kunst der Umarbeitung in eminentester Meisterschaft.

Jahrgang XIX Nr. 3, Concertsatz für 3 Violinen, 3 Violoncelle und Continuo. Um ihn als Einleitungssinfonie zu der Cantate *«Ich liebe den Höchsten»* zu verwenden, setzte Bach 2 obligate Hörner und 3 obligate Oboen hinzu. Es sind treffliche, effectvolle Zusätze, die vollkommen dem Charakter dieser letztgenannten Instrumente entsprechen.

Jahrgang XII², Cantate Nr. 59 *«Wer mich liebet»* zeigt uns einen Satz für 2 Solostimmen, 2 Trompeten, Pauken und Streichinstrumente. Jahrgang XVIII findet er sich unter Nr. 74 wieder, aber vierstimmig für Chor ausgearbeitet, mit 3 Trompeten, Pauken, 3 obligaten Oboen und Streichorchester.

Jahrgang VIII enthält eine ganze Reihe umgearbeiteter Cantatensätze, darunter auch zwei aus dem vorliegenden Bande. Das *«in gloria Dei Patris»* der A dur-Messe, sowie das *«Gratias»* der G dur-Messe kommen in den Cantaten Nr. 136 und 138 (Seite 139 und 210 dieses Bandes) wieder vor.

Jahrgang V² und VI, Weihnachtsoratorium und H moll-Messe, liefern die Nachweise in ganz besonders reicher Fülle und mit ganz besonderem Nachdruck für Bach's beispiellose Umgestaltungskraft.

Nur selten finden sich dagegen die Umbildungen eines Orchestersatzes in einen Vocalsatz mit Begleitung. Ein glänzendes Beispiel dieser Art bietet:

Jahrgang XXIII in Nr. 110 *«Unser Mund sei voll Lachens»*. Einem ältern Orchestersatz wurden 4 Singstimmen eingefügt, und der ursprünglichen Auffassung der zutreffende Wortausdruck verliehen. Die Art und Weise, wie das geschah, beweist ad oculos, welchen Unterschied der grosse Meister zwischen instrumentalen und vocalen Tonreihen auf's allerbeste zu machen verstand.

Häufig genug sind wiederum die Übertragungen von Vocalsätzen für Orgel. Aus dem vorliegenden Bande kommen drei dergleichen Übertragungen vor. Nämlich

aus Cantate Nr. 131: die Schlussfuge (Edition Peters, Serie V, Cahier 8, Nr. 12);

aus Cantate Nr. 137: Vers 2 (Seite 186);

aus Cantate Nr. 140: Vers 2 (Seite 274).

Die beiden letzten Stücke finden sich wieder in Jahrgang XXV², woselbst sie zu den sogenannten «Schübler'schen» Chorälen für Orgel zählen, die bekanntlich zwischen 1747—1749 erschienen, und sämmtlich aus Kirchencantaten entlehnt sind. Die Zahl solcher Verwerthungen ursprünglicher Vocalsätze für Orgel ist damit keinesweges erschöpft. Ein Mehreres darüber wurde im Vorworte des zuletzt genannten Jahrganges XXV² nachgewiesen, und es können die aufgerufenen, in Erinnerung

gebrachten Citate nunmehr vollkommen genügen, um daraus einen Schluss zu ziehen. Trotz aller Beweise von umgestaltender Kraft und Kühnheit

kommt dennoch kein einziges Beispiel vor, dass Bach je ein Orgelstück in einen Vocalsatz umgebildet habe, wie er es umgekehrt vielfach gethan. Unser Meister war eben in erster Linie Vocal-Componist.

b) Doppelkreuz, Doppelschlag und Oboe d'amore.

Unser heutiges Doppelkreuz erscheint in Bach'schen Autographen in allmählig eintretender Verwendung nach 1732^{*)}. Im vorliegenden Bande macht es sich bemerkbar in den Cantaten:

Nr. 136 «*Erforsche mich, Gott*»

Nr. 139 «*Wohl dem, der sich auf seinen Gott*»

auf Seite 154 Takt 3 und 4, Seite 155 Takt 6 und 7, Seite 155 im letzten Takte des bezifferten Continuo, und Seite 232 Takt 7 in Oboe I.

Die zuletzt angezogene Stelle giebt in den Originalen ein anschauliches Bild des Übergangstadiums. Während Oboe I. unser Doppelkreuz adoptirt, zeigen die übrigen Stimmen an derselben Stelle nur das einfache Kreuz, dessen Doppelwirkung durch auffallende Grösse und abwärts geführte, kräftige Querstriche markirt wird.

Das Zeichen des Doppelschlages war bisher in Bach'schen Vocal- und Orchestersachen niemals vorgekommen. In Cantate

Nr. 140 «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*»

tritt es Seite 271 und 272 für uns zum ersten Male, und zwar selbstverständlich in der zu Bach's Zeit gebräuchlichen Gestalt auf, nämlich mit einer kleinen Neigung nach rechts ziemlich aufrechtstehend. Der Unkundige könnte es für ein Fragezeichen halten.

Jahrgang VII, Vorwort Seite 14—21, wurde über die in Bach's Vocal- und Orchesterwerken vorkommenden Vortragsmanieren in eingehender, ausführlicher Weise gesprochen. Die Beschränkung auf vier Zeichen: Vorschlag, Triller, Pralltriller und Schleifer, war eine Nothwendigkeit, weil die Orchestermusiker der damaligen Zeit die verschiedenen Manieren der Clavieristen — wie C. Ph. E. Bach noch 1787 klagt — nicht allgemein kannten. Letzterer fügt hinzu, dass diese Unkenntniss die Componisten nöthige, das Zeichen des *tr* oft dahin zu setzen, wo der Triller entweder wegen der Geschwindigkeit kaum möglich, oder wegen der Schleifung ungeschickt sei. Demnach stehe das Zeichen des *tr* öfters auch für den Doppelschlag u. s. w.

Nach diesen Auseinandersetzungen lässt sich die Richtigkeit der Annahme nicht anzweifeln, dass die Anwendung des Doppelschlag-Zeichens in den Vocalsachen unseres Meisters eine der letzten Errungenschaften seines Lehramtes in sich schliesst, denn sonst würde es auch (gleichwie das Doppelkreuz) in anderen Cantaten, Messen u. s. w. wenigstens dann und wann vorkommen.

Die Oboe d'amore, seit 1720 bekannt, erscheint mit beibehaltener Stimmung in folgenden Cantaten des vorliegenden Jahrganges:

Nr. 133 «*Ich freue mich in dir*» in C-Stimmung.

Nr. 136 «*Erforsche mich, Gott*» theils in C-, theils in A-Stimmung. Letztere mit Violinschlüssel auf der zweiten Linie (Seite 153—156).

Nr. 138 «*Warum betrübst du dich*» in A-Stimmung mit Violinschlüssel auf der ersten Linie.

Nr. 139 «*Wohl dem, der sich auf seinen Gott*» in C-Stimmung.

^{*)} Vergleiche Jahrgang XXIII Seite 22.

c) Historisches.

Alles bisher Gesagte, das mit den Ergebnissen des nachfolgenden Specialberichtes abzuwägen ist, bietet mehr oder minder brauchbare Anhaltspunkte für die Entstehungszeit solcher Cantaten, bei denen die autographe, oder jede andere, sichere Zeitangabe fehlt. Da müssen, wie schon öfters, namentlich aber in Jahrgang XXIII, Vorwort Seite 15, hervorgehoben wurde, verschiedene Kennzeichen, innere wie äussere, zusammentreffen, um ein annäherndes Datum wahrscheinlich zu machen; denn meistentheils kann es nicht darauf ankommen, Tag und Stunde bestimmen zu wollen. Für culturhistorische Forschung und für gleichzeitige Beurtheilung eines Kunstwerkes genügt im Allgemeinen schon die Angabe der Periode.

Durch Bach selbst ist die Entstehungszeit der Cantaten Nr. 131 und 132 unzweifelhaft festgestellt. Die Oster-Cantate Nr. 134 *«Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss»* entstand als Gratulations-Cantate in Köthen. Ihr religiöser Inhalt brachte sie der Kirche so nahe, dass es — wie der spätere Specialbericht nachweist — nur unwesentlicher Abänderungen bedurfte, um sie dem gegenwärtigen Zwecke zuzuführen. Demnach fällt die Entstehung des Werkes in die Köthener Zeit vom Jahre 1717—1723. — Die Cantaten Nr. 133 und 139 fallen in jene Zeit, wo Bach aufhörte, die Oboe d'amore in A-Stimmung zu notiren, wie er es seit 1723 zu thun pflegte. Bei dem Wechsel eines Gebrauches liegt es im Wesen der Sache selbst, dass eine schroffe Scheidungslinie niemals einzutreten pflegt. Der Übergang erscheint vielmehr — wie bei Einführung des heutigen Doppelkreuzes — als ein Werden, das erst nach und nach der Bestimmtheit entgegentreibt. Noch im Jahre 1737 schrieb Bach die Oboe d'amore in A-Stimmung mit dem Violinschlüssel auf der zweiten Linie. Wie jedoch schon oben bemerkt wurde, steht in Cantate 136 die zweite Oboe d'amore in C-Stimmung, während die erste (Seite 153) noch A-Stimmung hat. Hier tritt das Ineinandergreifen verschiedener Gebräuche mit Beweiskraft auf, und macht die Erwägung anderer Umstände durchaus nothwendig. Dieselben macht Professor Spitta in seinem Bachbuche der Cantate 133 gegenüber mit Erfolg geltend, obwohl er zu keinem rechten Schluss kommt*). Mit Berücksichtigung der angedeuteten Schwankungen in Bach's Schreibgebräuchen erscheint mir aber unter allen Vermuthungen nur die auf 1737 fallende Jahreszahl annehmbar, während 1735 zu weit zurück datirt. — Cantate 136 streift augenscheinlich die Grenzen, wo die Stimmung der Oboe d'amore wechselt und das heutige Doppelkreuz in Gebrauch tritt: 1737 oder 1738. — Bestimmter noch tritt Cantate 138 auf. Die Notirung der Oboe d'amore in A-Stimmung mit dem Violinschlüssel auf der ersten Linie verweist auf die Zeit um 1733. Nicht allein diese Schreibweise, sondern auch die Behandlung des Chorales lässt Cantate 138 als Schwester-Composition der Cantate 95 *«Christus, der ist mein Leben»* erkennen. zwei Werke, von denen das erstere für den 15^{ten}, das letztere für den 16^{ten} Sonntag nach Trinitatis bestimmt ist. Wenn nun Spitta (Band II Seite 292 seines Bachbuches) bei Besprechung der Cantate 95 die umschriebene Jahreszahl 1733 mit 1732 präcisirt, so kann man dieser Angabe vollkommen beipflichten, muss sie aber auch zugleich auf Nr. 138 ausdehnen. — Cantate 140 *«Wachet auf»* ist für den 27^{sten} Sonntag nach Trinitatis componirt. Dieser Sonntag kam während Bach's Lebenszeit in Leipzig nur zweimal vor: 1731 und 1742. Spitta entscheidet sich, gebunden durch seine diplomatischen Merkmale (Papier und Wasserzeichen), für 1731. Ich kann ihm aus mancherlei Gründen, zu denen die obenerwähnten charakteristischen Zeichen der Doppelschläge zählen, nicht beistimmen. Wäre die Cantate 1731 entstanden, wäre sie sicher 1742 wieder zur Auf-

*) J. S. Bach von Ph. Spitta, Band II Seite 829.

führung gelangt, und dann in den Originalstimmen correcter, reicher an Nachträgen und anderen Merkmalen einer zweiten Aufführung. Dazu nur ein bezeichnendes Beispiel. Der Choral Seite 274 erschien frühestens 1747 als Nr. 1 in den 6 bei Schübler veröffentlichten Orgelchorälen. In der kurzen Zeit von 1747 bis 1750 fand Bach in dem leicht zu überblickenden Tonstücke noch drei wesentliche Dinge (resp. Satzfehler) zu verbessern, die man hier in diesem Bande: Seite 275 Takt 9 zwischen Tenor und Continuo; ebendasselbst Takt 11 zwischen Tenor und Violinen; sowie Seite 277 Takt 3 im Continuo, bemerken kann. Sollte Bach von 1731 bis 1747 mit Verbesserung solcher auffälliger Mängel gewartet, und dieselben 1742 in Proben und Aufführung nicht bemerkt haben? — Gleiche Einwürfe müssen erhoben werden, wenn Spitta Cantate 137 *«Lobe den Herrn, den mächtigen König»* vom Jahre 1732 datirt*). Alles, was von Cantate 140 gesagt wurde, gilt auch von ihr, da sie ebenfalls für die Schübler'sche Sammlung einen Orgelchoral ablieferte, dem ebenfalls erst zwischen 1747—1750 eingehende Verbesserung widerfuhr. Ich bin deshalb der Meinung, dass sämtliche sechs Cantaten, die in der Schübler'schen Sammlung mit Choralsätzen vertreten sind, gleichwie Cantate 140 *«Wachet auf»*, theils im Jahre 1742, theils zwischen 1742—1747 entstanden sind. Alles, was Bach nach 1740 edirte, die 30 grossen Clavier-Variationen, die canonischen Veränderungen über den Choral *«Vom Himmel hoch»*, das musikalische Opfer, sowie die Kunst der Fuge, entstanden im letzten Decennium seines Lebens. Schon dieses allein rechtfertigt psychologisch die Annahme, dass dem alten Meister daran liegen musste, auch aus seinen letzten Gebilden für die Kirche einige Perlen hervorzusuchen, die, nunmehr gedruckt, an heiliger Stelle leicht ausgeführt und weiter verbreitet werden konnten. — Dagegen schliesse ich mich wiederum gern den Angaben Spitta's an, wenn er (Band II Seite 568) die Cantaten Nr. 135 und 139 zwischen 1737—1744 stellt.

Der Inhalt des vorliegenden Bandes dürfte demnach folgende chronologische Übersicht gestatten.

Nr. 131.	<i>«Aus der Tiefe rufe ich»</i>	1707	zu Mühlhausen.
- 132.	<i>«Bereitet die Wege»</i>	1715	zu Weimar.
- 133.	<i>«Ich freue mich in dir»</i>	1737	zu Leipzig.
- 134.	<i>«Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss»</i>		1717—1723	zu Köthen.
- 135.	<i>«Ach Herr, mich armen Sünder»</i>	1737—1744	} zu Leipzig.
- 136.	<i>«Erforsche mich, Gott»</i>	1737 oder 1738	
- 137.	<i>«Lobe den Herrn, den mächtigen König»</i>	1742—1747	
- 138.	<i>«Warum betrübst du dich»</i>	1732	
- 139.	<i>«Wohl dem, der sich auf seinen Gott»</i>	1737—1744	
- 140.	<i>«Wachet auf, ruft uns die Stimme»</i>	1742	

Von diesen Cantaten waren bisher nur zwei, Nr. 138 und 140, durch den Druck bekannt. Sie erschienen im dritten Theile von Winterfeld's *«Evangelischem Kirchengesang»*, Leipzig bei Breitkopf & Härtel, 1847.

Cantate CXXXI. (Seite 3.)

„Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.“

Psalm 130.

Componirt 1707 zu Mühlhausen.

Vorlage: Die autographe Partitur in meiner Privatbibliothek.

Der übliche Umschlag mit Titel ist verloren gegangen. Gegenwärtig besteht das Autograph

*) Die Wasserzeichen, welche Sp. (Band II Seite 800) in den Originalstimmen erkannt haben will, Merkmale, die ihn auf obige Jahreszahl 1732 leiteten, sind für mein Auge, trotz wiederholter, genauester Prüfung vollständig undefinirbar.

aus 4 Bogen in Hochformat, von denen je zwei und zwei in einander gelegt sind. Was dem Autograph der zu Mühlhausen im Jahre 1708 componirten Rathswahl-Cantate Nr. 70 «*Gott ist mein König*» nachgerühmt werden muss, gilt in hohem Maasse auch hier. Beiden Autographen verdanken wir die authentischsten Angaben über Ort und Zeit ihrer Entstehung; beide überbieten sich in Zierlichkeit und Sorgfalt der Schrift, welche durch die mit dem Lineale gezogenen Taktstriche wohlthuende Klarheit gewinnt. Das gegenwärtige Meisterstück aus Mühlhausen bietet sogar durch seine sorgfältige Bezifferung und seine Schlussbemerkung noch ein Mehreres.

Doctor Georg Christian Eilmar, auf dessen Begehren das herrliche Werk componirt wurde, war Pastor primarius an der Kirche zu M. Virginis und Assessor des Consistorium zu Mühlhausen. Im Jahre 1701 hatte er zu Braunschweig eine Schrift: «Güldenes Kleinod Evangelischer Kirchen» erscheinen lassen, das ihm noch 1728 die Anerkennung Mattheson's im «musikalischen Patriot» eintrug. Die Ansichten über Kirchenmusik, die Eilmar in jener Schrift niedergelegt, mögen auch Bach aus dem Herzen gesprochen gewesen sein. Beide Männer, Eilmar und Bach, lernten sich kennen, schätzen und wurden Freunde.

Das Autograph trägt die in unserer Partitur genau wiedergegebene Überschrift:

«Aus der Tieffen ruffe ich Herr zu dir. a una Obboe. una Violino.
doi Violae. Fagotto. C. A. T. B. è Fond.
da Gio: Bast: Bach.»

Auf Seite 15 des Autographes schliesst der Meister sein Werk mit der Unterschrift:

«Huff Begehren Tit: Herrn D: Georg Christ: Eilmar's in die
Music gebracht von

Joh. Seb. Bach

Org: Molhusino.»

Wasserzeichen: der deutsche Reichsadler.

Ausser dem Autograph konnten noch zwei ältere Handschriften benutzt werden:

- 1) Eine der Königl. Bibliothek zu Berlin gehörige Copie, Nr. 56 des dortigen Bach-Archiv's.

Wie wenig zuverlässig dieselbe ist, geht daraus hervor, dass ihr Fagott wie Bezifferung durchweg fehlen.

- 2) Eine mir gehörige Abschrift aus dem Nachlasse von F. W. Rühl.

Hier ist die Oboe nach gmoll transponirt und der übrige Text durch moderne Vortragszeichen und Notenzusätze getrübt.

Seite 3, Takt 9. Bezifferung auf *ff* 4 3, statt 3 4. Wiederholt sind ähnliche Fehler in früheren Vorworten besprochen, und ihre fernere Erwähnung damit eigentlich abgethan. Hier findet sich jedoch der seltene Fall, dass dem Meister solch' Versehen in der Partitur selbst passirte.

Seite 4, Takt 11 und 13. Die Bezifferung $\frac{3}{2}$ ist nur bei Ausführung des Trillers (mit der Nebennote von oben) richtig.

Seite 11, Takt 12. Das *e* des Singbasses ist Nichts als ein ausgeschriebener Vorschlag. Siehe das Vorwort zu Jahrgang VII Seite 15.

Seite 11. Takt 13, drittes Viertel. Das *es* in der Oboe ist, wie auf dem folgenden Viertel, als Nebenton von *d* zu denken, während das *e* des Continuo als der erhöhte Nebenton von *fs* erscheint. Die melodische Reibung dient in natürlicher Weise zur Verschärfung des Wortausdruckes.

Seite 18, Takt 1, Violine I., viertes Sechszehntel: *e* statt *es*.

Seite 20, Takt 15. } Bei einer kleinen, nothwendigen Ausbesserung hat der Buchbinder einige Noten
Seite 21, Takt 3. } durch Papier verdeckt. Die klein gestochenen Noten im Continuo und Tenor
Seite 21, Takt 21. } sind unmaassgebliche Ergänzungen.

Seite 23, Takt 6 und 7. Das *Es* in der Viola I. muss als Orgelpunkt in der Mittelstimme erklärt werden. Im Autograph ist die betreffende Note unzweifelhaft deutlich.

Seite 25, Takt 2, viertes Viertel. Härte zwischen Fagott und Continuo.

Seite 28, Takt 5, viertes Achtel: in Viola II. *a*, im Tenor *g*. Ich habe *g*, als das Richtigere, auch für die Viola II. setzen lassen.

Cantate CXXXII. (Seite 35.)

„Bereitet die Wege, bereitet die Bahn.“

Componirt 1715 zu Weimar.

Vorlagen:

- 1) Die autographe Partitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
- 2) eine ebendasselbst befindliche unvollständige Originalstimme für «Violone», die bis Seite 45 Takt 6 unserer Partitur reicht. Die Scheidung der Grundstimme von den bewegteren Tonfiguren des Cello — in der Partitur nur flüchtig angedeutet — tritt in dieser Contrabassstimme klar hervor.

Der autographe Titel der Originalpartitur lautet so, wie er im vorliegenden Bande facsimilirt wiedergegeben worden ist. Einen zweiten, etwas später, und auch dann zu verschiedener Zeit abgefassten autographen Titel trägt die vorher besprochene Stimme für Violone. Indem hier auch das Fagott ausdrücklich erwähnt wird, bleibt kein Zweifel übrig, was in der Partitur der ersten Arie die doppelt gestrichenen Noten im Continuo, sowie die wiederholt darüber gesetzten grossen lateinischen *F* zu bedeuten haben. Die vorliegende Ausgabe giebt die also bezeichneten Noten mit den autographen Beischriften (*F.*) auf einem besondern Systeme wieder. Die innere Überschrift des Autographs findet man Seite 35 abgedruckt. Die bekannten Signaturen: «*J. J.*» zu Anfang und «*S. D. Gl.*» zu Ende, fehlen. Im Übrigen zeigt das Autograph eine schöne, saubere Reinschrift, in der die Taktstriche der ersten Arie mit dem Lineal gezogen sind. Undeutliche, unleserliche Stellen giebt es nur wenige.

Die Dichtung von Salomo Franck schliesst mit dem Seite 50 abgedruckten fünften Verse des Liedes: «*Herr Christ, der einig Gott'ssohn*» von Elisabeth Creutziger (1524). Obwohl bei Bach jeder Hinweis darauf fehlt, so hat er den Liedvers, wie man sicher annehmen darf, gewiss nicht weggelassen. In welcher Weise er jedoch gesungen ward, darüber giebt die gleichzeitige Cantate «*Nur Jedem das Seine*» die gewünschte Auskunft, in deren Autograph der Meister über einem bezifferten Bass anmerkte: «*Choral semplice stylo*».

Wasserzeichen der Partitur: das Monogramm eines **M K** auf einem Blatte; gegenüber stehend eine zweizinkige Gabel als Aufsatz eines ovalen Halbkreises. — Wasserzeichen der Stimme für Violone: ein Wappenfeld mit dreiästiger Krone, dem zu beiden Seiten der Buchstabe **A** beigefügt ist; darüber ein gewölbter Streifen mit räthselhaften Buchstaben. Unklar sind die Zeichen des gegenüber stehenden Blattes.

Die hin und wieder vorkommenden Bezifferungen finden sich allein in der Originalpartitur.

Seite 37, Takt 3, Continuo. Das \sharp vor *d*, das sich im Autograph findet, stammt von Zelter.

Seite 37, Takt 8 zu 9, in Violine II.: *cis d*. Octaven mit dem Continuo.

Seite 37, Takt 9, Viola, drittes und viertes Achtel: *e d*. Quinten mit dem Sopran.

Seite 40, Takt 3 und 4, Continuo. Der Notentext unlesbar, aber durch deutsche Tabulatur erklärt. Das sechste Achtel in Takt 3 ist durch *c cis* bezeichnet, wofür natürlich *his cis* zu setzen war.

Seite 41, Takt 1, Oboe. Die Transponirung von A nach Cdur berechtigt hier die Annahme eines Schreibversehens. Liest man: *g cis h cis* und *cis fis e fis* (was in Cdur allerdings eine kleine Terz höher notirt sein müsste), so dürfte die räthselhafte Stelle in natürlichster Weise gelöst sein.

Seite 42, Zeile 6. Die stellenweise Vereinigung der Stimmen in Einklangsfortschritten erklärt sich durch den unterliegenden Text: *„dass Er im Glauben sich vereine.“*

Cantate CXXXIII. (Seite 53.)

„Ich freue mich in dir.“

Es giebt viele ältere und neuere Abschriften von diesem Werke, die jedoch den nachstehenden authentischen Vorlagen gegenüber mit Stillschweigen übergangen werden dürfen. Es lagen vor:

1) Die autographe Partitur, gegenwärtig im Besitze des Herrn Ernst Mendelssohn. Sie zählt 4 Bogen Hochformat. Titelblatt fehlt. Innere Überschrift:

„J. J. Feria 3 Nativit- Xfti. Ich freue mich in dir p.“

Am Schluss findet sich das häufig vorkommende *S. D. Gl.*

Wasserzeichen: eine Mondsichel.

Die Angabe der Instrumentirung fehlt im Hauptchore. Bei der ersten Arie lautet sie: *«Aria deux Hautb. ed Alto»*; bei der zweiten: *«Aria Violini è Viola con Soprano»*. Der Schlusschoral, auf 5 Systemen notirt, giebt den Text am Ende etwas abweichend; statt *«o Jesu»* etc.: *«mein Jesu»*. Die Schrift, zwar keine Reinschrift, ist im Ganzen, trotz mancher Correcturen, gut zu lesen.

2) Die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig. Der bläuliche, alte Umschlag trägt folgenden Titel:

„Feria III Nativit: Christi

Ich freue mich in dir p

a 4 Voc: | 2 Hautb: d'Amour | 2 Violini | Viola | con | Continuo
d. Sig. Joh. Seb. Bach.“

Stimmen vollständig, Continuo doppelt, einmal in *D* und einmal beziffert in *C*. Auf dem Titel ungenannt ist eine Stimme für *«Cornetto»*. Alle diese Stimmen sind von Bach sorgfältig revidirt und mit Vortragszeichen versehen; autograph ist jedoch nur der transponirte, bezifferte Continuo. Drei Doubletten für Violine I., II. und Continuo, die beiliegen, wurden von verschiedenen Copisten nach jenen Originalen gefertigt, nachdem diese Bach's Revision schon erfahren hatten.

Wasserzeichen der Originalstimmen: eine Mondsichel; der drei Doubletten: verschieden und mehrentheils unkenntlich. In der Doublette für Violine II. erscheint es fast als ein zweiköpfiger Adler.

3) Originalstimmen im Besitze des Herrn Kammersänger Hauser zu Karlsruhe.

Sie sind unvollständig; jedoch ist hier auf einem alten Umschlage der von Bach's Copisten gefertigte Titel erhalten. Er stimmt mit dem unter 2) verzeichneten Titel vollkommen überein. Von den vorhandenen vier Stimmen zeigen Violine I. und II. Bach's sorgfältige Revision. Eine Continuo Stimme in *D* ist sauber, die andere, auf schlechtem Papiere, sehr unsauber geschrieben; beide Stimmen erwiesen sich aber als unbrauchbar, da ihnen Bach's Revision fehlt und unzählige Fehler vorkommen.

Wasserzeichen: eine Mondsichel.

4) Partitur und Stimmen von Penzel, ebenfalls im Besitze des Herrn Kammer Sänger Hauser zu Karlsruhe.

Die Partitur ist augenscheinlich nach den Originalstimmen der Thomasschule gefertigt; da aber Penzel, der Raumerparniss halber, also abkürzte: «*Violino II col Hautb. I, Viola col Hautb. II*», und dabei nicht bemerkte, dass doch zwischen Hautb. II. und Viola Abweichungen vorkommen, so ist seine Partitur da mangelhaft, wo im ersten Chore diese Abweichungen vorkommen. Die Oboen notirt Penzel in seinen ausgeschriebenen Stimmen in *A*-Stimmung.

Das Kirchenlied, dem Vers 1 und 4 wörtlich entnommen sind, dichtete Kaspar Ziegler 1648. Die Melodie findet sich gedruckt in Joh. Balth. Königs Harm. Liederschatz 1738 (Seite 280 zu dem Jesusliede «*O stilles Gotteslamm*»). Bach kannte sie aber schon etwas früher, und notirte sie sich in seiner ersten Partitur des Sanctus zur H-moll-Messe zu gleicher Zeit und auf demselben Blatte mit dem Fugenthema «*pleni sunt coeli*».

Seite 53, 66 und 73. Die autographe Partitur verzeichnet die Taktarten: ♩ , die autographe Orgelstimme dagegen: ♩ .

Seite 56 und 58, Eintritt der Bassstimme. Die ursprüngliche Lesart der Partitur *a d* erscheint in der Stimme von Bach sorgfältig in *fis d* corrigirt, und die verbesserte Note *fis* ausdrücklich als solche benannt.

Seite 64, Takt 6. Das erste *G* trägt die Ziffer 9.

Seite 67, Zeile 4, Takt 1. Nach der Partitur in Oboe II. die Doppelnoten: $\overset{e}{\underset{cis}{\text{♩}}}$ auf dem ersten Viertel. Die Stimme wählt davon hier *e*, während sich die Stelle Seite 71 Takt 7 in allen Vorlagen richtig wiederholt.

Seite 74, Takt 4 und 5. Die autographen Beischriften *Solo* und *Tutti* finden sich nur in der Stimme.

Seite 75, Takt 2, Viola. Das vor *d* stehende ♯ fehlt im Autograph, findet sich aber in der Stimme als Nachtrag von Bach's Hand.

Seite 75, Takt 11. Octaven zwischen Violine II. und Continuo.

Seite 76, Takt 10, Viola. Nach Seite 75, Takt 2 müsste das vierte Achtel nicht *ais*, sondern *g* lauten. Der Sopraneinsatz mag für die Abänderung bestimmend gewesen sein.

Seite 77, Takt 2, erstes Viertel im Sopran. Eintheilung der Vorlagen .

Seite 78. Die vorkommenden Doppelkreuze beschränken ihre Merkmale in den Originalen auf etwas grössere und stärkere Form des einfachen Kreuzes.

Seite 80. Zu den Worten: «*Dir leb' ich ganz allein*» schwankt die Note vor der Fermate zwischen *e* und *d*. Die Stimmen der Oboe und der Violinen, desgleichen C. Ph. E. Bach lesen: *e*, wie vorliegende Partitur.

Cantate CXXXIV. (Seite 83.)

„*Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss.*“

Das Werk hat sich in nicht weniger als vier Lesarten erhalten, zu denen die Vorlagen sämtlich Originale sind. In erster, ältester Lesart diente es zu einer ersten, religiös gehaltenen Gratulation für das Fürstenhaus Anhalt-Köthen. Diese Haltung liess es auch zu, dass die Umwandlung des Werkes zur Kirchenmusik weder in Form, noch Ausarbeitung wesentlichen Veränderungen unterworfen zu werden brauchte. Dennoch traten die wenigen, nothwendigen Umarbeitungen nur periodisch, und zwar in der Weise ein, dass zunächst in

zweiter Lesart ein kirchlicher Text untergelegt ward; in

dritter Lesart neue Recitative an Stelle der alten, unpassenden traten; und endlich in

vierter Lesart Mängel und Fehler der Stimmenführung beseitigt wurden.

Erste, älteste Lesart. (Anhang Seite 287.)

Besitzer der autographen Partitur ist Herr W. Kraukling, Historienmaler zu Dresden. Für Benutzung derselben möge ihm der wärmste Dank aller Kunstfreunde dargebracht sein. Leider ist von dem kostbaren Autographe, das im Ganzen sieben neben einander gelegte Bogen zählte, der erste Bogen in Verlust gerathen. Gegenwärtig beginnt es mitten in der ersten Arie Seite 88 Takt 18. Von dem Folgenden bietet der Anhang klare Einsicht, nur muss befürwortet werden, dass die Redaction, gegenüber der flüchtigen, höchst unleserlichen und ungenauen Schrift, volle Verantwortung nicht übernehmen kann.

Die Originalstimmen, die nach jenem Autographe ausgeschrieben worden sind, finden sich vermischt mit jenen der zweiten und dritten Lesart auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Es sind Stimmen, wie sie meines Wissens bei Bach nicht wieder vorkommen. Auf starkem, gelblichem Papier geschrieben, gleicht die Form fast dem Quadrate: 26½ Cm Höhe, 21½ Cm Breite. Als solche sind zu verzeichnen: Hautbois I., Hautbois II., Violino I., Violino II., Viola, Continuo; letzterer doppelt, die übrigen Stimmen einfach. Singstimmen fehlen.

Zweite Lesart.

Eine besondere Partitur zu derselben dürfte ebensowenig existirt haben, wie zu der dritten Lesart. Die Umwandlung für den kirchlichen Zweck vollzog sich zunächst nur in den Stimmen (Königl. Bibl. zu Berlin). Recitativ und Arie Seite 290—294 wurden gestrichen, für Sopran, Alt, Tenor und Bass neue Stimmen mit neuem Texte gefertigt, Violine I. und II. doublirt, und auch ein nach Asdur transponirter, in den alten Recitativen bezifferter Continuo ausgeschrieben.

Wie man sich aus dem Anhange überzeugen kann, trägt diese zweite Bearbeitung die Merkmale grosser Hast und Eile an sich. Zwar mag in den Recitativen, um des neuen Textes willen, Manches geändert sein. Da aber, wo der erste Text mit dem zweiten unter ein- und dieselbe Notenreihe tritt, wie z. B. Seite 295 Takt 4—6, treten auch jene Kennzeichen hervor.

Die Folge dieser fühlbaren Mängel war:

die dritte Bearbeitung

(Königl. Bibl. zu Berlin), durch welche jene Recitative entstanden, welche Bach auch in der vierten Bearbeitung unverändert beibehalten hat. In den Stimmen selbst wurde die dritte Bearbeitung einfach durch Übernähen und Überkleben der alten Recitative mit Papierstreifen vollzogen, jedoch nicht in dem Maasse, dass sich nicht, bei einiger Mühe, die zweite Lesart hätte herstellen lassen. Ein weiteres Document für die dritte Bearbeitung bietet eine von Bach eigenhändig geschriebene und bezifferte Stimme für «*Continuo pro Organo*» in Asdur, die jedoch nur die Recitative enthält, während durch Anmerkungen wie «*Aria*», oder «*Chorus sequitur*» auf die Orgelstimme der zweiten Bearbeitung verwiesen wird.

Die vierte, letztwillige Lesart

enthält schliesslich die schön geschriebene autographe Partitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Der Titel des Umschlages, gleich jenem der Originalstimmen von Bach eigenhändig geschrieben, lautet hier wie dort:

„*Feria 3 Pashalos*

Ein Hertz das [seinen] Jesum lebend weiss

à

4 *Voci* | 2 *Hautbois* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo*
di | *Joh: Seb: Bach.*“

Auffällig ist, dass beide Titel das eingeklammerte Wort [seinen] auslassen; desgleichen, dass Bach auf den Stimmen *Paschatos*, in der Partitur zweimal *Pashatos* schreibt: denn auch in der inneren Überschrift, die unsere Partitur wiedergibt, schreibt er mit diesem kleinen Unterschiede.

Wasserzeichen:

1^a) In der Originalpartitur der Gratulations-Cantate: ein geharnischter Ritter mit Schwert (oder Lanze) in der Hand.

1^b) In den Stimmen: ein Löwenkopf mit seitwärts fallender Mähne.

2) In den Stimmen der zweiten Lesart (deutlich in Violino I.): ein Halbmond.

3) In den Stimmen der dritten Lesart (Continuo pro Organo, desgleichen die aufgenäheten Papierstreifen im Tenor-Recitative 3): **A M.**

4) In der autographen Partitur der vierten Lesart: auf einer Seite ein Streifen mit den Buchstaben **i b D**; auf der andern ein Doppeladler.

Signaturen der Originalpartitur. Vorn an: «*J. J.*»; am Schlusse: «*S. D. Gl.*»

Es würde jedenfalls zu weit führen, alle Verbesserungen der vierten Bearbeitung aufzuführen zu wollen. Es möge genügen, den Beweis für das Gesagte zu führen, und man wolle deshalb nachstehende ältere Lesarten aus den Originalen unter 1) 2) und 3) mit den angezogenen Stellen vorliegender Partitur vergleichen.

Seite 86, Takt 14 Violine II.
Viola.

Seite 89, die zwei letzten Takte
in Violine I. II. und Viola:

Seite 89, Takt 11: Oboe I.
Oboe II.

Seite 97, Takt 4 im Alt:
Seite 98, Takt 2 im Tenor: u. s. f.
und brin - - gen, und bringen, und brin - gen,

Seite 100, Takt 1 im Continuo: Takt 3:

Seite 100, Takt 10: Alt.
Tenor.

Seite 102, Takt 11. Abschluss auf dem Gmoll-Accord, worauf das «*Da Capo*» ohne Übergang und Abkürzung stattfindet.

Seite 106, Takt 14: Seite 107, Takt 8:

Seite 113, Takt 11 im Continuo:

Seite 114, letzter Takt:

Violine I.
Continuo.

Trotz dieser, und vieler ähnlichen Verbesserungen, lässt auch das schöne Autograph noch Manches zu wünschen übrig.

Seite 84, Takt 21—25 steht die Viola um einen Takt zu früh und setzt im Takt 21 mit der Violine II. zugleich ein.

Seite 85, Takt 12. Octaven zwischen Violine I. und Continuo.

Seite 86, Takt 11. Quinten zwischen Oboe I. und Tenor.

Seite 96, Takt 1 zu 2. Octaven zwischen Alt und Continuo.

Seite 101, Takt 5. Verdeckte Octaven zwischen Alt und Continuo.

Seite 102, Takt 2, Tenor: statt *d a*; vergleiche drei Takte früher die Umkehrung im Alt.

Seite 113, Takt 11, bis Seite 114, Takt 11, giebt die Textunterlage im Tenor keinen Sinn. Die in Klammern gestellten Worte wolle man als unmassgeblichen Vorschlag der Redaction gelten lassen.

Seite 117, Takt 3—6, fehlt im Tenor Text und Eintheilung. Bach notirt ohne Worte:

Hier ergänzte die Stimme zweiter und dritter Bearbeitung.

Die aufgezählten Mängel, Lücken und Fehler der sonst mit augenscheinlicher Liebe und Sorgfalt gefertigten Partitur geben der Vermuthung Raum, dass die letzte Revision fehlt, und der Componist — wie z. B. über die zuletzt angezogene Stelle im Tenor — nicht schlüssig geworden. Die Frage: ob Bach dieses Werk in vierter Lesart zur Aufführung gebracht, dürfte demnach zu verneinen sein. Offenbar falsch bleibt aber die Annahme Spitta's*), als habe Bach die kirchliche Umarbeitung erst dann zur Aufführung gebracht, als er die in Rede stehende Reinschrift fertigte. Wir haben gesehen, dass derselben zwei Bearbeitungen und mindestens zwei Aufführungen vorangehen. Dieselben können aber nimmermehr in ein- und demselben Jahre — Spitta giebt 1735 an — erfolgt sein.

Cantate CXXXV. (Seite 121.)

„Ach Herr, mich armen Sünder.“

Vorlagen:

1) Die autographe Partitur im Besitze von Fräulein Marianne Karthaus in Zschepen bei Delitzsch. Der äussere Titel von Bach's Copisten lautet:

„*Domin. 3 post Trinit:*

Ach Herr, mich armen Sünder

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

Die innere autographe Überschrift:

„*J. J. Doica 3 post Trinitatis. Ach Herr mich armen Sünder p.“*

Schluss ohne Signatur, obwohl Platz genug vorhanden. Wasserzeichen des Titelblattes: eine Mondichel. Wasserzeichen des 8 Blatt zählenden Autographes: unkenntlich. Schrift: Concept.

*) Spitta, Joh. Seb. Bach, Band II Seite 534.

2) Eine vom verstorbenen Capellmeister Dr. Julius Rietz äusserst sorgfältig gefertigte Handschrift, welcher er auf dem ersten Blatte die Anmerkung voranschickt: «Nach dem Original-Manuscript für Herrn Moritz Hauptmann abgeschrieben von Julius Rietz. Düsseldorf September 1840.» Diese werthvolle Partiturabschrift befindet sich gegenwärtig in meinem Besitze.

3) Eine der Königlichen Bibliothek zu Berlin gehörige bezifferte Partiturabschrift. Ihre Authenticität beglaubigt die Schlussbemerkung: «Aus den Stimmen in Partitur geschrieben von C. G. W. Wach. Leipzig im Februar 1803».*)

4) Eine zweite bezifferte Partiturabschrift, die wohl die älteste vorhandene Copie sein dürfte, stammt aus der Sammlung von Nägeli in Zürich, und ist ebenfalls aus den Originalstimmen zusammengetragen. Gegenwärtig befindet sie sich in meiner Privatbibliothek.

Die Benutzung der Originalpartitur, die mir von Fräulein M. Karthaus in liebenswürdigster, und zu grossem Danke verpflichtender Weise noch in letzter Stunde gestattet wurde, war die Frucht jahrelanger, auf weiten Umwegen irrender, langsam dem Ziele zutreibender Nachforschung. Die Vorlagen unter 2) 3) und 4) stammten indess aus so zuverlässigen Quellen, und zeigten trotz ihrer weit auseinanderliegenden Entstehungszeit, und trotz gegenseitiger Unbekanntschaft ihrer Verfertiger eine so grosse Übereinstimmung in allem Wesentlichen, dass aus diesem Zusammenfluss die Autorität treuer Überlieferung entsprang, die mit vollem Rechte die Redaction des schönen Werkes gestattete. Erst nachdem die letzte Correctur vollendet war, bekam ich sichere Nachricht von dem lang gesuchten Autograph. Die Probe, die das bereits gedruckte Werk dem gegenüber zu bestehen hatte, bestätigte in erfreulichster Weise, dass die Benutzung der genannten Partiturabschriften ein vollkommen befriedigendes Resultat geliefert hatte. Wo Unterschiede vorkamen, erstreckten sich dieselben nur auf jene bekannten Dinge, die aus dem Verhältniss einer Bach'schen Originalpartitur seinen Originalstimmen gegenüber stets zu Tage treten; allein Widersprüche sind das nicht. Die Originalstimmen sind im Allgemeinen an Bezifferungen, Vortragszeichen und Ausschmückungen ungleich reicher, als die Originalpartituren; ja oft genug geht erst aus den Stimmen die Instrumentirung hervor. Diese Verhältnisse fanden natürlich — je nach den Vorlagen — auch in den genannten drei Copien ihr getreues Echo. Rietz überliefert die autographe Partitur; Wach und Nägeli repräsentiren die Originalstimmen.

Seite 125, Takt 5, Viola. Nach allen Vorlagen: ; *g fis* fehlerhafter Fortschritt mit Violine II.; *fis g* Octaven mit Oboe II.

Seite 128, Takt 3, Oboe I. Überall: *a «c» f e d c* statt: *a «d»* u. s. f.

Seite 128, Recitativ, Takt 8 im Tenor. Zweite Note nach Wach *c*; im Autographe doppeldeutig.

Seite 129, letzte Zeile, Takt 3: durchgehende Quinten zwischen Ober- und Unterstimme.

Seite 131, Zeile 4, Takt 4, drittes Viertel im Tenor. Nach Wach und Nägeli: ; im Autograph sehr unleserlich.

Seite 132, letzte Zeile. Im Autograph und bei Rietz C ; bei Wach und Nägeli C .

Seite 133, Takt 6, Viola. Nach allen Vorlagen letztes Viertel *h* statt *c*. Vergleiche die Bezifferung.

Seite 134, Zeile 3, Takt 3. Nach dem Autograph und Rietz: ; die Lesart bei Wach und Nägeli, der ich folge, dürfte durch eine Verbesserung Bach's in der Originalstimme hervorgerufen sein.

Seite 135, Zeile 4, Takt 5, Violine I. Nach Wach und Nägeli *c a e «h» cis*, statt «*c*» *cis* u. s. f.

*; Wach stand bei seinen Zeitgenossen in hoher Achtung. Nachdem er die Rechte studirt, widmete er sich der Kunst, und ward später Contrabassist und Secretär des Leipziger Stadtorchesters. Für seine Thätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik erhielt er vom Rathe der Stadt Leipzig lebenslängliches Gehalt und freie Wohnung. Besondere Anerkennung zollte ihm auch der Lexicograph Gerber (1813) in öffentlichem Danke für die werthvollen Beiträge zu dem bekannten Tonkünstlerlexicon.

Die Mitwirkung der Posaune im Einleitungsschore, des Cornetto im Schlusschorale sind Überlieferungen, die wir den Handschriften von Wach und Nägeli ebenso zu danken haben, wie die durchgehende Bezifferung nebst Textunterlage im Schlusschorale.

Cantate CXXXVI. (Seite 139.)

„Erforsche mich Gott, und erfahre mein Herz.“

Psalm 139, V. 23.

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Vermächtniss des Grafen von Voss).

Der von Bach's Copisten gefertigte Titel des alten Umschlages lautet:

„*Domini: 8 post Trinit:*

Erforsche mich Gott und erfahre mein p.

4 | 4 Voci | Corno | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola

di Sign: | J. S. Bach.“

(NB. «Continuo» fehlt in der Angabe.)

Stimmen vollständig. Doppelt Violine I., II.; dreifach Continuo. Zwei von diesen Continuo-Stimmen — die eine in *A*, die andere in *G* — sind vollständig beziffert. Die zweite Oboe trägt vorn am Kopfe den autographen Zusatz: «*d'Amore*», während die erste Oboe diesen Zusatz erst in der Arie Seite 153 empfängt, und hier (wie unsere Ausgabe getreu wiedergiebt) in *A*-Stimmung steht, — Bach's Notirung um 1737.

Als höchst bemerkenswerth müssen noch zwei beiliegende Blätter bezeichnet werden, von welchen das eine die Partitur des Presto in der Alt-Arie, sowie drei Takte des sich anschliessenden Adagio (Seite 154—155 Takt 9 einschl.) nebst Schlusschoral im autographen Concepte überliefert. Das zweite Blatt wiederholt das zuerst bezeichnete Presto, zeigt es aber in autographischer Reinschrift.

Mit Bach's handschriftlichen Gewohnheiten wohl vertraut, legt mir diese eigenthümliche Erscheinung die Vermuthung nahe, dass er hier, in dem vorliegenden Falle, überhaupt keine vollständige Partitur gefertigt, und dass die Cantate «*Erforsche mich*» aus einem andern Werke hervorgegangen sei. Denn so schön der erste Chor an sich ist, so geht er doch den Worten des Psalmisten wenig oder gar nicht nach, während die autographen Blätter eine nothwendige, durch den neuen Text hervorgerufene Erweiterung der Alt-Arie nachweisen, die sich in ihrer knappen Urform mehr dem geistlichen Liede zuwandte. Jedenfalls muss es Bedenken erregen, das «*in gloria Dei Patris*» der *A*-dur-Messe, das mit diesem Texte so hinreissend wirkt, als eine Umarbeitung der vorliegenden Cantate ansehen zu wollen*). Man könnte im Gegentheil behaupten: die Instrumentation der Cantate sei eine effectvollere und darum spätere, als die des Messensatzes. Allein das Richtigere wird wohl sein, dass beide zwei Umarbeitungen eines dritten, bis jetzt unbekanntes Werkes sind. Der Messensatz mit glücklicherer Textunterlage, die Cantate mit wirksamerer Instrumentirung.

Was die Originalstimmen betrifft, so erweist sich als Bach'sche Handschrift die Bezifferung des Continuo in *G*, während seine Correcturen und Nachträge überall bemerkbar sind, namentlich für Oboe I. in der Alt-Arie Seite 153.

Wasserzeichen: überall der Halbmond, auch auf der Rückseite des Umschlages.

*) Vergleiche Jahrgang VIII, Seite 90.

Die Melodie des Chorales: «*Auf meinen lieben Gott*» hat Jacob Regnart zum Verfasser (1574). Der unterliegende Text ist Vers 9 des Liedes: «*Wo soll ich fliehen hin*» von Johann Heermann (1630).

- Seite 140, Takt 2. Das siebente Achtel lautet in Oboe I. und Violine I. *cis e*. Correctur nach Takt 5 ebendasselbst.
- Seite 141, Takt 1, achttes Achtel in Violine II.: «*gis*».
- Seite 144, Takt 2, fehlt im Alt die Note *cis* auf dem achten Achtel.
- Seite 149, Takt 2, Viola: auf dem sechsten Achtel *h* statt *cis*. Dieser Fehler wiederholt sich in der Messe, wie so mancher andere, der in vergessenem \sharp oder \natural seine Ursache findet.
- Seite 153, Takt 6, Oboe d'amore. Die Zweiunddreissigtheile sind hier, und in den übrigen Theilen der Arie durch Bach's Nachträge entstanden. Ursprünglich waren die betreffenden Figuren ebenso einfach gehalten wie die dazwischen liegenden Sechszehntheile. Bach's bessernde Hand hat damit eine empfindliche Monotonie beseitigt.
- Seite 154, Takt 7, zweites Viertel im Continuo *e* statt *eis*. Das \sharp steht offenbar zwei Viertel zu früh.
- Seite 153, Takt 10, sowie
- Seite 158, Takt 7 und anderwärts, begegnet man in den betreffenden Arien auffallend vielen übermässigen Secunden.
- Seite 161, letzter Takt im Singbasse: *g e fis | g a h | a*, wodurch beim letzten Fortschritte *h | a* Octaven mit dem Continuo entstehen. Vergleiche die Umkehrung Seite 162, Takt 7.
- Seite 161. Der Text lautet: *Allein, wer sich zu Jesu Wunden*

Dem $\left. \begin{array}{l} \text{grosem} \\ \text{grossen} \\ \text{grössten} \end{array} \right\}$ Strom voll Blut gefunden.

Demnach muss das dreifach variirende Beiwort in der autographen Vorlage sehr unleserlich gewesen sein. Es ist deshalb «*Gnaden-Strom*» dafür gesetzt worden.

- Seite 162, Takt 6 stehen im Continuo die Achtel 8, 9, 10 als Achtel 5, 6, 7 angegeben. Vergleiche den Takt vorher, sowie Seite 161, Takt 7.
- Seite 159, Takt 5, Achtel 9 zu 10: Quinten zwischen Violine und Tenor.

Cantate CXXXVII. (Seite 167.)

„Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.“

Vorlagen:

- 1) Die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.
- 2^a) Eine alte Partiturabschrift mit der Schlussbemerkung:
«*Il Fine . scr. C. F. Penzel d. 27 Mens. Jul. 1755.*»
- 2^b) Die nach dieser Partitur ausgeschrieben Stimmen. Besitzer Herr Kammersänger Hauser in Carlsruhe.
- 3) Eine alte, mir gehörige Partiturabschrift.
- 4) Eine Partiturabschrift vom ehemaligen Thomas-Cantor Schicht.
- 5) Eine Partiturabschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin mit der inwendig verzeichneten Bemerkung «G. Pölchau, Wien 1818».

Nr. 4 erwies sich als eine im Texte und in der Bezifferung unvollständige Copie von Nr. 3. Nr. 5 zeigt die flüchtige, incorrecte Handschrift eines Wiener Copisten (z. B. «*Kommet zu Hauss*» statt: «*kommet zu Hauf*»). Bezifferung und Vortragszeichen fehlen; ferner hat der Schlusschoral denselben Text wie der Eingangschor.

Für die Redaction kamen deshalb nur die unter 1) 2) und 3) erwähnten Vorlagen in Betracht.

1) Die Originalstimmen.

Dieselben zeigen auf dem alten, blauen Umschlage folgenden Titel:

„*Dominica 12 post Trinit:*

Lobe den Herren den mächtigen | König der Ehren.

á | 4 *vocibus* | 3 *Tromb:* | *Tamburi* | 2 *Hautbois* | 2 *Violini* | *Viola* | *è* | *Continuo del Sign:* | *J. S. Bach.*“

Doppelt vorhanden ist der Continuo; einmal unbeziffert in *C*, einmal beziffert in *B*. Autographe Theile sind: in Oboe I. die Chormelodie der Tenorarie (die Notirung der Melodie erscheint in der Stimme offenbar nur als Nachtrag, um vorkommenden Falls die Trompete zu ersetzen). Ferner: die Vortragszeichen und Correcturen des Continuo in *C*; endlich die Bezifferung in der Orgelstimme (Continuo in *B*). — Wasserzeichen: unkenntlich.

2) Die Handschriften von C. F. Penzel.

Abweichungen finden sich in seinen Stimmen Seite 193 ff., wo Violinen und Viola den Continuo verstärken; ferner im Texte. Der letzte Vers lautet beispielsweise:

Lobet den Herren und seinen hochheiligen Namen;
Alles, was Odem hat, müsse mit Abrahams Samen
Das höchste Gut
Herzlich aus dankbarem Muth
Preisen ohn' Unterlass, Amen!

Wasserzeichen: **I W I** und Wappenfeld mit dreiästiger Krone.

3) Die alte Partiturabschrift in meinem Besitz.

Ihr fehlt die Bezifferung und der Wortlaut des letzten Verses.

Wasserzeichen: **I G E** und ein bärtiger Ritter, der seine Hand an einem dreiästigen Baume hält.

Das in allen seinen fünf Versen durchcomponirte Lied hat Joachim Neander zum Verfasser (1679). Die Melodie erscheint nach Erk zuerst um 1660, in Peter Söhren's Gesangbuch 1668.

Fehlerhaftes.

Seite 184, Takt 3, letzte Note in Violine II.: überall *a*, statt *g*.

Seite 196. Die Takte 6, 7 und 13 erscheinen in sämtlichen Vorlagen sehr mangelhaft. Dem Richtigen am nächsten kommen die Originalstimmen. Sie lesen Takt 6 und 7

in Violine I., II. und Viola, desgleichen
in den vier Singstimmen u. im Continuo:



Aber zu dem übeln *g* des Singbasses tritt noch die üble Verdoppelung desselben Tones durch Trompete I. Würde man dagegen das *g* des Basses ohne Weiteres in *a* verändern, so entstehen wieder verdeckte Quinten zwischen Tenor und Bass, u. s. w. Die Redaction nahm deshalb jene Lesart zu Hülfe, wie sie nach Erk in der Cantate «*Herr Gott, Beherrscher aller Dinge*» vorkommt*).

Takt 13 liest die Originalstimme der Trompete: , die beiden ersten Viertel also einen Ton zu hoch.

Auffallendes.

Seite 172, Takt 1, zweites Viertel. Zwischen Violine I. und Singbass Quinten.

Seite 172, Takt 4. Zwischen Trompete II. und Alt Quinten.

* J. S. Bach's Choralgesänge, herausgeg. von Ludwig Erk, Leipzig bei Peters. Erster Theil Nr. 85 nebst Anmerkung Seite 119.

Seite 170 und 176. Die kleinen Abweichungen der Singstimmen zwischen hier und dort werden durch alle Vorlagen bestätigt.

Seite 180, Takt 2. Das *c* des Altens erscheint auf dem sechsten Achtel als Orgelpunkt.

Seite 192. Die Redaction darf es dem Leser überlassen, in dem Wechsel von «*gnädig*» und «*gütig*» eine Absicht des Componisten zu erkennen, oder einen Schreibfehler.

Seite 193, Takt 19 zu 20; desgleichen

Seite 194, Takt 10 zu 11: verdeckte Octaven zwischen Tenor und Continuo.

Cantate CXXXVIII. (Seite 199.)

„*Warum betrübst du dich, mein Herz.*“

Vorlage: Die autographe Partitur auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Der Titel des Umschlages lautet:

„*Warum betrübst du dich, mein Herz.* (Zelter's Hand.)

15 <i>post Trin.</i>	}	(C. Ph. E. Bach's Hand.)
von		
<i>J. S. B.</i> “		

Die innere autographe Überschrift giebt vorliegende Partitur wieder. Ebenso genau wiederholt sie die lückenhafte, aber leicht zu ergänzende Angabe der Instrumentation, und die Notirung der Oboen d'amore. Letztere ist ein Characteristicum der Originalstimmen zur Hmoll Messe, welche im Jahre 1733 geschrieben wurden. Indem Bach, wie im Vorworte zu Jahrgang XXIII Seite 16 nachgewiesen wurde, in früherer und späterer Zeit anders notirte, so fällt die Entstehung des vorliegenden Werkes in den nächsten Jahreskreis von 1733.

Die Schrift des Autographes muss als ein oft schwer zu entzifferndes Concept bezeichnet werden, das nur in der Bassarie grössere Sicherheit der Arbeit zeigt. Die übrigen Theile bekunden die fortwährende entwerfende, verwerfende und bessernde Hand des schaffenden Meisters. Hieraus erklärt sich auch inbetreff der Oboen die schwankende Verwendung der Versetzungszeichen. Bis zum Recitative auf Seite 202 inclusive herrscht bei Erniedrigungen das ♯, bei Erhöhungen das ♮ vor; von da ab (S. 203) das ♭ und ♮. Bei der Redaction war diese Flüchtigkeit des Meisters zu ordnen, und es wurde jene Schreibweise durchgeführt, welche die A-Stimmung des Instrumentes erfordert.

Obwohl die letzte Seite des neun Blätter in Hochfolio zählenden Autographes frei geblieben ist, fehlt dennoch der Schlusstakt des Werkes, der aus dem Vorspiel des letzten Chorals zu ergänzen war. Die so häufig wiederkehrende Signatur *S. D. Gl.* fehlt deshalb. Dem tief ergreifenden Werke Bach's liegen drei Verse eines Kirchenliedes von Hans Sachs zu Grunde. Nach Erk entstand dasselbe 1561, vielleicht schon 1552. Im Wittenberger Gesangbuche findet es sich im Jahre 1586. Auch die Melodie gehört dem alten Meistersinger an (Franz Eler's Gesangbuch 1588).

Die Wasserzeichen des Autographes sind vollständig unklar. Zu den wenigen geistlichen Cantaten J. S. Bach's, die vor 1850 veröffentlicht wurden, gehört auch vorliegende. Man findet diesen Abdruck bei Carl von Winterfeld im dritten Theile seines «evangelischen Kirchengesanges», Leipzig 1847, bei Breitkopf und Härtel.

Seite 220, Takt 1 und 4 muss der Componist die Gänge zwischen Tenor und Continuo vertreten.

Cantate CXXXIX. (Seite 225.)

„Wohl dem, der sich auf seinen Gott.“

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„Dom. 23 post Trinit:

Wohl dem der sich auf seinen

a 4 Voc: | 2 Hautb: d'Amour | 2 Violini | Viola | con Continuo
d Sig. Joh. Seb. Bach.“

Von den beiden vorhandenen Stimmen des Continuo steht die unbezifferte in Edur, die zweite, unvollständige, in Ddur. Letztere enthält nämlich in schöner, autographischer Handschrift nur den Einleitungsschor nebst Schlusschoral, während an Stelle der Sologesänge ein dreimal wiederholtes «*tacet*» angegeben ist. Meine Ansicht über solche Erscheinungen in den Originalstimmen aus der Zeit 1730—1750 habe ich Jahrgang XXII, Seite 18 des Vorwortes ausgesprochen.

Die übrigen Stimmen der in Rede stehenden Cantate sind nur in einfachen Exemplaren vorhanden, vom Meister selbst in ziemlich genauer Weise revidirt, corrigirt und mit Ausschmückungen und Vortragszeichen versehen. Seine hinzugefügten *t* und Vorschläge sind leicht erkennbar, weshalb sie, als der verloren gegangenen Originalpartitur nicht angehörig, durch die bekannten Unterscheidungszeichen besonders markirt worden sind.

Wasserzeichen: in der autographischen Orgelstimme fehlt es; in der «*Violino*» zur Arie Seite 239 ist es ein Gewappneter mit Lanze und Lorbeerkranz auf dem Haupte; in den übrigen Stimmen bemerkt man den Halbmond.

Von dem im Jahre 1692 von Johann Christoph Ruben gedichteten Liede begegnen wir Vers I und V in wörtlicher Wiedergabe, während die dazwischen liegenden in Umdichtung erscheinen. Die Chormelodie, bekannt unter dem Titel: «*Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte*», componirte der Leipziger Thomas-Cantor Johann Hermann Schein im Jahre 1628.

Seite 233, Takt 6 liest Violine II. auf dem sechsten Achtel *fis*.Seite 239, Oboe I., II., Takt 4, drittes Viertel: *h a gis fis*. Correctur nach Seite 243, Takt 9.Seite 245, Oboe I., II., Takt 7: *eis gis h eis*. Correctur nach Seite 241, Takt 4.

Seite 231 zu 232: zwischen Violine II. und Sopran Quinten.

Seite 233, Takt 4 zu 5: Octaven zwischen Oboe II. und Viola.

Seite 239, Takt 7; Seite 243, Takt 12; Seite 245, Takt 13, also dreimal, wiederholt sich auf dem vierten Viertel das auffallende, anticipirende *eis* im Continuo.Seite 239 u. s. f., insbesondere Seite 245 und 246, ist die Angabe der wechselnden Tempi im Continuo am genauesten. In ihr macht sich die Absicht bemerkbar, das Leidenschaftliche des $\frac{4}{4}$ Taktes, das sich in diesem grossartigen Monologe bemerkbar macht, gegen Ende zu mildern. «Doch plötzlich erscheint die helfende Hand» und spendet Beruhigung und Trost.

Cantate CXL. (Seite 251.)

„Wachet auf, ruft uns die Stimme.“

Vorlagen:

- 1) Die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.
- 2) Eine alte Handschrift aus dem Nachlasse von Felix Mendelssohn.

Dieselbe trägt am Ende die Unterschrift:

«*scrips. C. F. Penzel d. X Aug. 1755*».

- 3) Eine alte Handschrift, Eigenthum des unterzeichneten Redacteurs.
- 4) Eine Handschrift vom ehemaligen Thomascantor Schicht. Besitzer Herr Kammer-
sänger Hauser in Karlsruhe.
- 5) Eine Handschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, die aus der Sammlung
der Grafen Voss-Buch stammt.

Nr. 4, die Copie von Schicht, erwies sich als eine getreue Copie von Nr. 3. Nach Schicht edirte von Winterfeld, jedoch nicht ohne Willkür*). (Z. B. Seite 263 mit einer Ausweichung nach D dur in Takt 2—4 u. s. w.).

Nr. 5, eine nach den Originalstimmen (1) gefertigte neuere Handschrift, enthält keine Bezifferung, und ordnet die Instrumente nach Gutdünken des Copisten also: «Corno, Hautbois I., Hautbois II., Violino piccolo, Taille» — (die dritte Oboe!) — «Violino I.» u. s. f.

Es blieben demnach nur die Vorlagen 1) 2) und 3) zu berücksichtigen, darunter in erster Stelle die Originalstimmen der Thomana.

Letztere tragen auf dem alten Umschlage folgenden Titel:

„*Dominica 27 post Trinit.*

Wachet auf, ruft uns die Stimme

á | 4 Voc. | 1 Violino piccolo | 2 Hautbois | Taille | Basson | 2 Violini | Viola | e |
Continuo | di Sig. | J. S. Bach.“

Wasserzeichen: **A M.**

Doppelt vorhanden ist nur der Continuo; einmal unbeziffert in *Es*, und einmal beziffert in *Des*. Violino piccolo steht in *C*, der mit dem Continuo ohne Unterbrechung im Einklang fortschreitende Basson in *Es*. Diese, sowie die übrigen Sing- und Instrumentalstimmen sind nur einfach vorhanden, doch gesellt sich zu ihnen noch eine, auf dem Umschlage nicht benannte Stimme für Horn, deren Echtheit durch Bach's eigene Schrift keinem Zweifel unterliegt. Autograph sind ferner folgende Theile:

In Oboe I. Seite 282 und 283;
in Violino piccolo Recit. und Choral Seite 278 und 284;
in Viola und Bassono der Choral Seite 284;
im Des-Continuo die Bezifferung.

Ausserdem begegnet man vielen autographen Überschriften, Beischriften u. s. w.

2) Die Handschrift von C. F. Penzel vom Jahre 1755. Dieselbe ist beziffert und scheint unter gleichzeitiger Benutzung einer ältern Handschrift (Original?) nach den obigen Originalstimmen der Thomana gefertigt zu sein. Wasserzeichen **I W I** und Wappenfeld mit dreiästiger Krone.

3) Gleiches muss von der mir gehörigen Handschrift gesagt werden, die, nicht minder alt als jene, auch das Papier aus ein- und derselben Bezugsquelle geschöpft hat.

Gedicht und Melodie stammen von Philipp Nicolai und finden sich in dessen Freudenspiegel des ewigen Lebens; Frankfurt a. M. 1598.

* Vergleichs: Carl von Winterfeld, — der evangelische Kirchengesang — Theil III. Leipzig 1847, bei Breitkopf und Härtel.

- Seite 269 u. s. f. Die ursprünglich nicht componirten, von Bach aber in den Stimmen nachgetragenen Vorschläge liessen sich als solche fast überall erkennen. In diesen Fällen wurden diese Vorschläge, als der autographen Partitur nicht angehörig, durch Accente kenntlich gemacht.
- Seite 279 u. s. f. «*Und ich bin sein*» statt: «*und ich bin dein*» kommt vielfach vor.
- Seite 262, Takt 4, in Oboe I.: *f* statt *es*. Vergleiche Seite 251, Takt 3.
- Seite 266, Takt 8 im Tenor, letztes Achtel: *f* in allen Vorlagen. Fehler, wegen der mit dem Alte entstehenden Quintenfolge.
- Seite 266, Takt 10, im Tenor, letztes Achtel *d* durch \sharp . Nach altem Schreibgebrauche würde hier *d* auch ohne \sharp zu lesen sein; das Zeichen, das im Autograph gestanden hat, kann demnach nur ein \flat gewesen sein, das etwas undeutlich gerathen war.

Als auffallend wäre u. A. zu bezeichnen:

- Seite 254, Takt 2 zu 3: }
 Seite 258, Takt 9 zu 10: } der Octavengang zwischen Violine I. und Singbass.
- Seite 261, Takt 10: Octaven zwischen Oboe I. und Violine I. Desgleichen Seite 262, Takt 9.
- Seite 264, Takt 2, Oboen und Tenor. Vergleiche Seite 253, Takt 9, sowie Seite 258, Takt 4 in Oboe I. und II.
- Seite 267, vorletzter Takt. Quinten zwischen Oboe I. und Violine I.
- Seite 269, Takt 8, sechstes Achtel in Violine: *g as «h» g*, statt *b*. Das \sharp der Vorlagen vor *h* bleibt schwer zu erklären. Vergleiche Seite 273, Takt 7.
- Seite 270, Takt 4, erstes Achtel in Violine: *c a «g» e*, statt *f*. Fehler in allen Vorlagen.
- Seite 276, Takt 17, erstes Viertel nach den Originalstimmen: *es d es*. Correctur in *c d es* nach den übrigen Vorlagen.
- Seite 275, Takt 11: }
 Seite 276, Takt 10: } zwischen Tenor und Violinen verdeckte Octaven.
- Seite 278, Takt 8 bleibt trotz der Übereinstimmung aller Vorlagen fraglich.

Fehler (wie z. B. Seite 251, Takt 9, wo die Viola «*as*» *b b* liest), Fehler, welche aus einem Vergleiche paralleler Stellen (in diesem Falle Seite 256, Takt 4), desgleichen aus der Bezifferung und anderen Gründen sicher zu beseitigen waren, dürfen mit Stillschweigen übergangen werden. Versetzungszeichen über den Noten berichtigen auch so Manches und lassen das Eingreifen der Redaction erkennen.

Leipzig, im December 1881.

Wilhelm Rust.

Cantate

„Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“

Psaln 131.

Componirt zu Dülshausen 1707 - 1708.

Ps 131.

(P s a l m 130.)

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.

a una Oboe. una Violino. doi Viole. Fagotto. C. A. T: B. è Fondamento
da Gio: Bast: Bach.

Adagio.

Sinfonia. Lente.

6 # 6 # # 6 5 6 # 6 3 2 6 5 6

3 4 6 6 6 6 4 3 6

Aus der Tie-fe, aus der Tiefe ruf
 Aus der Tie-fe, aus der Tiefe ruf'

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

ich, Herr, zu dir, aus der Tie-fe, aus der Tie-fe ruf ich, Herr, zu dir,
 ich, Herr, zu dir, aus der Tie-fe, aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir,
 Aus der Tie-fe, aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir,
 Aus der Tie-fe, aus der Tie-fe ruf ich, Herr, zu dir, ru-

6 6 # 6 6 6 6 # 6 # 6 # 6 6 # 6 6 6 6

ruf' ich, Herr, zu dir; aus der Tiefe
 ru - fe ich, Herr, zu dir; aus der Tiefe ru -
 ruf' ich, rufe ich, Herr, zu dir; aus der Tiefe
 - - fe ich, rufe ich, Herr, zu dir; aus der Tiefe

Vivace.

ru - fe ich, Herr, zu dir. Herr, Herr, höre meine Stimme,
 - - fe ich, ru fe ich, Herr, zu dir. Herr, Herr, höre meine Stimme,
 ru - fe, ru - fe ich, Herr, zu dir. Herr, Herr, höre meine Stimme,
 ru fe, ru - fe ich, Herr, zu dir. Herr, Herr, höre meine Stimme,

Herr, Herr, hö-re mei-ne Stimme,
 Herr, Herr, hö-re mei-ne Stimme, lass dei-ne Oh-ren merken auf die Stimme meines Fle-
 Herr, Herr, hö-re mei-ne Stimme,
 Herr, Herr, hö-re mei-ne Stimme,

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

Herr, Herr, hö-re mei-ne Stimme, lass dei-ne Oh-ren merken auf die Stimme meines Fle-
 hens, Herr, hö-re mei-ne Stimme,
 Herr, Herr, hö-re mei-ne Stimme,
 Herr, Herr, hö-re mei-ne Stimme,

6 6 6 6 6 6 7 # 4 6 4 #

Stimme meines Fle - - - hens, lass deine Oh - ren merken auf die Stimme meines Flehens,
 Stimme meines Fle - - - hens, lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Fle - hens,
 lass deine Ohren merken auf die Stimme mei - nes Flehens,

6 # 6 # 6 6# # 6 5 (5 #) 6 6# # # 6 6 4 # 6 6

auf die Stimme meines Fle - - - hens, lass dei - ne Ohren mer - ken auf die Stimme meines
 lass dei - ne Ohren
 Stimme meines Fle - - - hens, lass dei - ne Ohren merken auf die Stimme meines
 lass dei - ne Ohren merken auf die Stimme meines

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

Fle - - - - -hens, lass deine Ohren merken auf die
 merken auf die Stimme meines Fle - - - - -hens,
 Flehens, auf die Stimme meines Fle - - - - -hens,
 Flehens, auf die Stimme meines Fle - - - - -hens,

6 6 \sharp 5 6 \sharp 6 6 \sharp 7 \sharp # 6 6 \sharp 5 # 6 6 \sharp # 5 #

Stimme, auf die Stimme, auf die Stimme meines Fle. - *p* - - *pp* - *f* -
 auf die Stimme meines Fle.
 auf die Stimme meines Fle.
 auf die Stimme meines Fle.

5 6 \sharp 6 6 6 # 6 \sharp 6 # 7 \sharp 6 #

(Melodie: „Herr Jesu Christ,
Er-

so du willst, so du willst, Herr, Sün - de zu - rech - nen, so du willst, so du

6 6 6 5 | 6 6 6 6b 6 | 6b 6 b 4 | 6 6 6 4

du höchstes Gut.“)

barm' dich mein in sol - cher Last,

willst, Herr, Sün - de zu - rechnen, so du willst, so du willst, Herr, Sün - de zu rechnen, Herr, so du willst

6 6 7 6 5 | 6 6 # | 6 6 5 # | (6) 6

nimm sie aus

Sün - de zu - rech - nen, so du willst Sün - de zu rech - nen, Herr, wer wird be - ste - hen,

3 6 6 (6) | 6 6 6b 6 7 | 6 6 6 #

mei - - - nem Her - - - zen,

wer wird be - ste - - - hen, wer wird be - ste - - -

6 4 5b | 9 8 7 6b | 5 7 6b 5 | # 6 5 | # 6 6

die - weil du sie ge - bü - sset
 - hen, wer wird be - ste - hen, so du willst Sün - de zu - rechnen, Herr, wer wird be -

hast
 ste - hen, be - ste - hen, Herr, so du willst Sün - de zu - rechnen, Herr, wer wird be -

am Holz mit To - des - schmer -
 ste - hen, wer wird be - ste -

zen:
 - hen; denn bei dir ist die Ver -

auf dass ich
 gebung, denn bei dir ist die Ver - gebung, bei dir ist die Ver - ge - bung, bei dir ist die Ver -

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

nicht mit gro - ssem Weh
 gebung, bei dir, bei dir ist die Ver - ge - bung, dass man dich fürch -

4 # 6 6 6 6 6 # 6 6 6 6 6 6 7 6

te, dass man dich fürch - - - - te;

6 # 6 5 # # 6 6

in mei - - - - nen Sün - - - - den
 denn, bei dir ist die Ver - ge - bung, dass man dich fürch -

6 6 # 6 1 6 6 # 6 #

adagio.

Ich harre des Herrn, ich harre des Herrn, ich har-re des
 Ich harre des Herrn, ich har - re des Herrn, ich har-re des
 Ich harre des Herrn, ich harre des Herrn, ich har - re des
 Ich harre des Herrn, ich harre des Herrn, ich har-re des

7 7 6 7 6

Largo.

Largo.
 Herrn,
 Herrn,
 Herrn, **Largo.** meine Seele har -
 Herrn, meine Seele har - ret, und ich hoffe, und ich hoffe, ich

(h) Largo. 7 6 7 6

meine Seele har - - - - - ret, und ich
 - - - - - ret, und ich hoffe, und ich hoffe, ich hoffe, ich hof-fe auf sein Wort, mei-ne
 hoffe, ich hoffe auf sein Wort, meine Seele har - - - - - ret, und ich hof-fe auf sein Wort;

meine Seele har - - - - - ret, und ich hoffe, ich hoffe, ich hof-fe auf sein
 hoffe, ich hoffe, ich hoffe, ich hoffe auf sein Wort, und ich hof - - - - - fe auf sein
 See - le har - - - - - ret, und ich hoffe auf sein Wort, ich hof - - - - - fe;

mei-ne Seele har - - - - -

Wort, ich hof - - fe auf sein Wort, meine Seele har - - -

Wort, ich hof - - fe auf sein Wort, meine Seele harret, und ich hoffe, ich hoffe, ich

meine Seele har - - - ret, und ich hof - - fe auf sein Wort, ich hof - -

- ret, und ich hoffe, ich hoffe, und ich hof - - fe auf sein Wort, ich hof - -

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

- ret, und ich hof - fe auf sein Wort, meine Seele har - - -

hoffe, ich hof - - fe auf sein Wort, und ich hoffe, ich hoffe, ich

- fe auf sein Wort, meine Seele har - - -

- fe auf sein Wort, ich hof - fe, ich hoffe, und ich hoffe, ich hoffe, ich

6 5 b 4 6 7 4 # 7 7 9 7 9 7 7

- - ret, und ich hof-fe, ich hoffe, ich hoffe auf sein Wort, und ich hof-fe, und ich hoffe, ich
 hoffe auf sein Wort, ich hof - fe, mei-ne Seele har -
 - - ret, und ich hoffe, ich hoffe, ich hoffe auf sein Wort, und ich hoffe auf sein Wort,
 hoffe; mei - ne See-le har - - ret, und ich hoffe auf sein Wort, meine Seele

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

hof-fe auf sein Wort, ich hof - fe auf sein Wort, ich hof - fe, und ich hoffe;
 - - ret, und ich hof-fe, und ich hof - fe;
 meine See-le har - - ret, meine Seele har -
 har - - ret, und ich hof - fe auf sein Wort,

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

meine See - le har - ret, und ich hoffe, ich
 har - ret, und ich hoffe, ich hoffe, und ich hof - fe auf sein
 - ret, und ich hoffe auf sein Wort, und ich hoffe, ich hoffe, ich hof - fe; meine See - le har -
 und ich hoffe, ich hoffe auf sein Wort, meine See - le har -

4 1/2 (3) 7 7 6 9b 9 6 7 4 6 4 6

(adagio.)

hoffe, meine See - le har - ret, und ich hof - fe auf sein Wort.
 Wort, ich hof - fe, ich hoffe, ich hoffe auf sein Wort, und ich hof - fe auf sein Wort.
 - ret, und ich hof - fe, ich hoffe, ich hoffe auf sein Wort, und ich hof - fe auf sein Wort.
 - ret, und ich hof - fe, ich hoffe, ich hoffe auf sein Wort, und ich hof - fe auf sein Wort.

7 7 7 7 7 7 7 4 3 1/2 6 6 4 3 4 1/2 4

Meine See-le war - - - - - tet,

meine Seele war - - - - - tet, meine Seele war - - - - - tet auf den

(Melodie: „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.“)

Und weil ich denn in mei - - - - - nem
auch ein be - - - - - trüb - - - - - ter Sün - - - - - der
Herrn, mei-ne See-le war-tet auf den Herrn, auf den Herrn, meine See-le war - - - - - tet, war - - - - - tet auf den

Sinn,
bin,
Herrn,
meine Seele war - - - - - tet,

meine Seele war - - - - - tet auf den Herrn, meine See-le, meine See-le war - - - - - tet, meine
wie
den

* Bach notirt von hier an $\frac{3}{4}$ Takt.

1.

ich zu - vor ge - kla - get,
 sein Ge - wis - sen na - get,
 Seele war - tet auf den Herrn, auf den Herrn, auf den Herrn, meine Seele war - tet auf den Herrn, meine Seele war -

Figured bass: \flat 7 4 | \sharp 6 6 $\frac{6}{2}$ | 6 6 7 $\frac{6}{\sharp}$ \flat | \flat 6 5 | $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ 6 7 4 \sharp | $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$

2.

- tet, meine Seele war - tet, meine Seele war - tet auf den Herrn von einer
 - tet, meine Seele war - tet, meine Seele war - tet auf den Herrn von einer

Figured bass: \flat $\frac{6}{\flat}$ $\frac{6}{\flat}$ | $\frac{6}{\flat}$ \sharp \sharp | \flat 7 \flat 6 6 4 | 6 6 7 6 6 4 \sharp | 7 \sharp

und woll - te gern im
 Morgenwache bis zu der andern, von einer Morgenwache bis zu der andern, von einer Morgenwache bis zu der an -

Figured bass: 7 6 7 | $\frac{6}{\flat}$ 7 \sharp | 6 6 7 \sharp | 6 5 6 6 5 | $\frac{6}{5}$ 6 6 5 $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{5}$

Blu - te dein
 - dern, meine Seele war - tet, meine Seele war -

Figured bass: \flat $\frac{6}{\flat}$ \sharp | $\frac{6}{\sharp}$ $\frac{6}{\sharp}$ | 6 6 \flat 6 (4 \sharp) | 6 6 6 \flat | $\frac{6}{\flat}$ $\frac{6}{\flat}$

von Sün - den ab - ge - wa - schen sein,
 - tet, war - tet auf den Herrn, auf den Herrn, war - tet auf den Herrn, meine Seele war -

Figured bass: $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ \flat 6 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{5}$ | 6 6 \sharp | $\frac{6}{\sharp}$ $\frac{6}{\sharp}$ | 6 5 6

- tet, war - tet, war - tet auf den Herrn von einer Mor - gen - wache bis zu der an - dern, bis zu der an - dern, wie
 4 8 6 4 6 6 6 6 7 4 3 5 3 6 4 3 6 6 6 6 4

Da - vid und Ma - nas - se.
 von einer Morgenwa - che, von einer Morgenwache bis zu der an - dern, von einer Morgenwache bis
 6 6 6 7 5 6 6 6 6 6 6 6 6 5 6 4

zu der an - dern, bis zu der an - dern.
 6 6 4 6 6 6 6 5 4 6 6 7 4 6 6 7 6 6 4

adagio. *un poc' allegro.*
 Is - ra - el, Is - ra - el, Is - ra - el, hoffe auf den Herrn, hof - fe, hof - fe auf den
 Is - ra - el, Is - ra - el, Is - ra - el, hoffe auf den Herrn, hof - fe auf den
 Is - ra - el, Is - ra - el, Is - ra - el, hoffe auf den Herrn, hof - fe auf den
 Is - ra - el, Is - ra - el, Is - ra - el, hoffe auf den Herrn, hof - fe auf den
adagio. *un poc' allegro.*
 6 # # # b 4 # # 6 6 (6) 6 6 3

ist die Gna- - de, denn bei dem Herrn ist die Gna - - de, ist die
 ist die Gna - - de, denn bei dem Herrn ist die Gna - - de, ist die
 ist die Gna - - de, denn bei dem Herrn ist die Gna - - de, ist die
 ist die Gna - - de, denn bei dem Herrn ist die Gna - - de, ist die

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

allegro.

allegro.
allegro.
allegro.

- - - de, und viel Er- lö - - sung bei ihm, und viel
 Gna - - de, und viel Er- lö - - sung bei ihm,
 Gna - - de, und viel Er- lö - - sung bei ihm,
 Gna - - de, und viel Er- lö - - sung bei ihm, und

7b (#) 5 6 5 6 5 6 5 6 (6)

Er lö - und viel Er lö - und viel Er lö - viel Er lö - sung bei ihm. Under wird Is - ra - el er - sung bei ihm. sung bei ihm. sung bei ihm. ... aus

5 6 5 6 5 6 5 6 # 6 5 6 6 5 # 6

lö - sen, und er wird Isra - el er - lösen, er wird ... aus al - len sei - nen Sün - Und er wird Is - ra - el er lö - al - len sei - nen Sün - den,

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

Is - ra - el er - lösen, und er wird Is - ra - el er lö -
 - den, und er wird Is - ra - el er - lösen
 - - - - - sen, er lö - - sen aus al - len sei - nen Sün -
 und er wird Is - ra - el, und er wird Is - ra -

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

- - sen, und er wird Is - ra - el
 den, er lö -
 el er lö - - - - - sen aus al - len sei - nen Sün -

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

er - lö - sen,
 aus al - len sei - nen Sün - den, er - lö - sen,
 und er wird Is - ra - el, und er wird Is - ra - el er - lö - sen aus al - len sei - nen
 - den, und er wird Is - ra - el er - lö - sen, und er wird Is - ra - el er -

4 6 eb 5 4 # 5 6 7b 7 6 b 5 4 b 4

und er wird Is - ra - el er - lösen, er wird Is - ra - el er - lösen, er wird Is - ra - el er - lösen, er - lö - sen,
 - sen, er wird Is - ra - el er - lösen aus al - len sei - nen Sün - den,
 Sün - den, er - lö - sen aus al - len lösen,
 lösen, und er wird

b 7 4 b 6 7 6 5 6

-sen aus al - len sei - nen Sün - den, er -
 -den, und er wird Is - ra - el, und
 seinen Sün - den, und er wird Is - ra - el, und er wird Is - ra - el er - lö - sen, er - lö - sen,
 Is - ra - el er - lö - sen, er wird Is - ra - el er - lö - sen aus

7 7 4 6 # 6 6 6 7 # 6 6 4 6 # 6 6 (9)

lö - sen, und er wird Is - ra -
 er wird Is - ra - el, und er wird Is - ra - el er - lö - sen, er - lö -
 und er wird Is - ra - el er - lö - sen aus al - len sei - nen
 al - len sei - nen Sün - den, und er wird Is - ra - el er -

6 6 5 6 2 6 6 4 6 # 6

el, und er wird Is - ra - el er - lö - sen, er - lö - sen, er wird Is - ra - el er - lö - sen, wird
 - sen aus al - len sei - nen Sün -
 Sün - den, er - lö -
 lö - sen, er wird Is - ra - el er - lö - sen, und er wird

7 # 4 5 6

Is - ra - el er - lö - sen aus al - len sei - nen Sün -
 - den, und er wird Is - ra - el, und er wird Is - ra - el er - lö -
 - sen, und er wird Is - ra - el, und er wird Is - ra - el er - lö -
 Is - ra - el er - lö -

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

den, er-lö-sen aus
 -sen, er-lö-sen aus
 sen, er-lö-sen aus
 -sen aus al-len sei-nen Sün-

piano *f adagio.*
piano *f e adagio.*
piano *f e adagio.*
 al-len sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den.
 * al-len sei-nen Sün-den, aus al-len sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den.
 -sen aus al-len sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den.
 -den, aus al-len sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den, aus allen sei-nen Sün-den.

„Auf Begehren Tit: Herrn D: Georg: Christ: Eilmars in die Musik gebracht von Joh. Seb. Bach Org: Mofhusino.“

Cantate

Am vierten Advent

„Bereitet die Wege, bereitet die Bahn.“

Dichtung von Salomo Frank

componirt 1715.

N^o 132.

Dominicã & Advent, 1741
Concerto.

Struictur in G. Major, Struictur in C. Major.

a 9.

1 Hautbois.

2 Violini

1 Viola

Violoncellu.

L. A. F. e. B.

col.

Basso per l'Organo.

2.

J. S. Bach.
1741

Concerto. Dom. Adventus 4^{ta}. a 1 Hautb. 2 Violini. Viola. 4 Voci.

ARIA.

The image displays a musical score for an aria, consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 6/8. The score features various musical notations, including dynamics such as *F* (forte) and *tr* (trills), and articulation marks like asterisks. The piano part is highly rhythmic and melodic, with the bass line providing a steady accompaniment.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line, followed by two grand staff systems (treble and bass clefs). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system of the musical score consists of six staves. The vocal line is present in the top staff, with the lyrics "Be - rei - tet die We - ge, be - rei - tet die Bahn," written below it. The piano accompaniment continues in the grand staff. Dynamic markings include *pia* and *p*. The music features complex rhythmic textures with many sixteenth notes.

The third system of the musical score consists of six staves. The vocal line is mostly silent, with the word "be -" appearing at the end of the system. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns. The system concludes with a final cadence.

rei - tet die We - ge, be - rei - tet die Bahn, be - rei - tet die Bahn! Be -

This system contains the first system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a complex, fast-moving texture in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *tr* (trill).

rei - tet die We - ge, be - rei - tet die Bahn, *pia*

This system contains the second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a prominent *pia* (piano) dynamic marking. The texture remains complex with rapid sixteenth-note passages in the right hand.

be -

This system contains the third system of the musical score. The vocal line concludes with the word "be -". The piano accompaniment continues with its intricate texture, featuring a *f* (forte) dynamic marking in the right hand.

rei - tet die Bahn, be - rei tet die Wege, be - rei tet die Bahn!

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (D major or F# minor) and a common time signature. The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense and rhythmic background.

The second system of the musical score includes vocal lines and piano accompaniment. It consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The vocal lines are written in a key signature of two sharps. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic texture. The lyrics are: "Be-rei-tet die We-ge und ma-chet die Ste-ge im Glau-ben und Le-ben dem".

The third system of the musical score includes vocal lines and piano accompaniment. It consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom four staves are in bass clef. The vocal lines continue with the lyrics: "Höchsten ganz e-ben, im Glauben und Le-". The piano accompaniment maintains the same complex rhythmic texture as the previous systems.

ben, im Glau - ben und Le - ben dem Häch - sten ganz e - ben; be - rei - tet die We - ge und

machet die Ste - ge: Mes - si - as kommt an! be - rei - tet die We - ge und

ma - chet die Ste - ge im Glau - ben und Le - ben, im Glau - ben und Le - ben dem

Höch - sten ganz e - ben; be - rei - tet die We - ge und ma - chet die Ste - ge: Mes - si - as kommt an!

Mes - si - as kommt an!

F.

Da Capo (dal Segno).^{ff}

RECIT.

Willst du dich Got - tes Kind und Christi Bruder nennen. so müssen Herz und Mund den Hei -

- land frei bekennen. Ja, Mensch, dein ganzes Leben muss von dem Glauben Zeugnis ge - ben! Soll

Arioso.

Chri-sti Wort und Lehre auch durch dein Blut ver-sie-gelt sein, so gieb dich willig d'rein. Denn die - ses

ist der Christen Kron' und Eh - - - re, dieses ist der Christen Kron' und Eh-re, der

Chri-sten Kron' und Eh-re. In - dess, mein Herz, berei-te noch heute dem Herrn die Glaubens-

bahn und räume weg die Hügel und die Höhen, die Ihm ent-ge-gen stehen. Wälz'

ab die schweren Sünden - Stei-ne, die schweren Sünden - Stei-ne, nimm deinen Heiland

an, dass Er mit dir im Glau-ben sich ver - ei -

- ne, im Glauben sich mit dir ver - ei - ne.

ARIA. Basso Solo.

piano *forte*

piano *forte*

Wer bist du?

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

wer bist du? frage dein Gewissen; wer bist du, frage dein Gewissen, da wirst du sonder Heu - chelei, ob du,

o Mensch, falsch o - der treu, falsch o - der treu, dein rechtes Urtheil hö - ren müssen, dein rech - tes

Ur - theil, dein rechtes Ur - theil hö - ren müssen.

piano *forte*

piano *forte*

Wer bist du? wer bist du? frage das Ge - setze; wer bist du? frage das Ge - setze, das wird dir sa - gen: wer du

bist, frage das Ge - setze, das wird dir sagen: wer du bist, das wird dir sagen: wer du bist, das wird dir sagen:

wer du bist, das wird dir sa - gen: wer, wer du bist,

piano (*f*)

piano (*f*)

ein Kind des — Zorns, ein Kind des Zorns in Sa - tans

p

Ne - tze, ein Kind des Zorns in Sa - tans Ne - tze, ein fal - scher, heuch -

le_rischer

Christ, ein Kind des Zorns in Satans Netze, ein fal_scher, heuch_le_ri_scher

Christ!

RECIT.

Violini e Viola accomp.

Ich will, mein Gott, dir frei heraus bekennen: ich ha-be dich bisher nicht recht be-kannt! Ob Mund und Lippen

gleich dich Herr und Va_ter nennen, hat sich mein Herz doch von dir ab_ge_wandt. Ich ha-be dich ver-

leugnet mit dem Leben! Wie kannst du mir ein gutes Zeugnis geben? Als, Je-su, mich dein Geist- und Wasser-Bad ge-

rei-ni-ge-t von meiner Mis-se- that, hab' ich dir zwar stets fe-ste Treu' versprochen; ach! a-ber ach! der

Tauf-bund ist ge-bro-chen. Die Un-treu'reu-et mich! Ach Gott, er-bar-me dich. ach!

hilf, dass ich mit un-ver-wandter Treu-e den Gna - den bund im Glau-ben stets er-neu-e.

ARIA. Violino Solo e Falto.

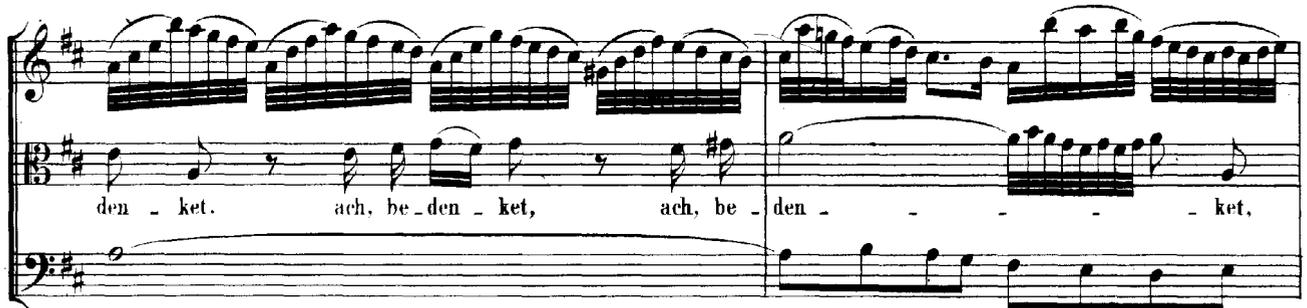
6 4 7 5 6 4 2 2



Chri - sti Glie - der, ach, be - den - ket, was der Hei - land euch ge - schen - ket,



ach, be - den - ket, ach, be -



den - ket. ach, be - den - ket, ach, be - den - ket,



was der Hei - land euch ge - schen - ket durch der Tau -



- fe rei - nes Bad. Bei der Blut- und Wasser - que - le wer - den eu - re



Klei - der hel - le, die — be - fleckt von Mis - se - that, die — be - fleckt, die

7^b
5



— be - fleckt von Mis - se - that, von Mis - se - that.



Chri - stus — gab zum neu - en Klei - de ro - then Pur - pur, wei - sse Sei - de, die - se sind der

(⁶²
65) 4 # #)



Christen Staat, — der Christen Staat, die - se sind der



Chri - sten Staat, die - se sind der Chri - sten Staat, die - se sind der Chri - sten

Bis hieher das Autograph.

Nach der Franck'schen Dichtung schliesst jedoch das Werk mit nachstehendem Verse, der wahrscheinlich, gleichwie in der gleichzeitigen Cantate: „Nur Jedem das Seine“, als

„Choral semplice stylo“

gesungen werden sollte.

(Melodie: Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn.)

(Vers 5.) Ertödt' uns durch dein' Güte,
 Erweck' uns durch dein' Gnad;
 Den alten Menschen kränke,
 Dass der neu' leben mag
 Wohl hier auf dieser Erden,
 Den Sinn und all Begehren
 Und G'danken hab'n zu dir.

Cantate

Am dritten Weihnachtsfesttage

über das Lied:

„Ich freue mich in dir“

von

Kanpar Sieyler.

N^o 133.

Feria III Nativitatis Christi. „Ich freue mich in dir.“

Vers 4.

Violino I.

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

Viola.
Oboe d'amore II.
colla Viola.

(Der Cantus firmus: „Ich freue mich in dir“ im Sopran.)

Soprano.
Cornetto col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle three staves are empty. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff has a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a simpler melody. The third staff has a bass line with some sixteenth notes. The fourth staff is empty. The fifth staff is empty. The sixth staff is empty. The seventh staff has a bass line with some sixteenth notes. There are some markings below the staves, including a sharp sign and numbers 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle three staves are empty. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff has a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a simpler melody. The third staff has a bass line with some sixteenth notes. The fourth staff is empty. The fifth staff is empty. The sixth staff is empty. The seventh staff has a bass line with some sixteenth notes. There are some markings below the staves, including numbers 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Oboe

Ich freu - e mich in
Ich freu - e mich in
Ich freu - e mich in
Ich freu - e mich in

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

dir
dir
dir
dir

8 7 6 6 6 6 6 6

und hei - sse dich will - kom - men.
und hei - sse dich will - kom - men.
und hei - sse dich will - kom - men.
und hei - sse dich will - kom - men.

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

6 6 4 6 2 2 6 5 6 6

Musical score for the first system. It includes a piano accompaniment with a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line. The vocal line is written in a bass clef with a figured bass system below it. The figures are: 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 6 5 2.

Musical score for the second system. It includes a piano accompaniment and a vocal line with lyrics. The piano part continues with similar textures. The vocal line has the lyrics: "Mein lie - bes Je - su -". The figured bass system below the vocal line contains the figures: 7 9 5 6 6 6 6 5 4 3 6 7 6 5.

lein!
lein!
lein!
lein!

8 4 6 4 5 6 6

Du hast dir vor - ge - nom - men
Du hast dir vor - ge - nom - men
Du hast dir vor - ge - nom - men
Du hast dir vor - ge - nom - men

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

Musical score system 1, measures 1-4. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano accompaniment with three staves (two treble and one bass). The piano part is mostly silent, with some notes in the bass line. Fingering numbers are present below the bass line: (6) under measure 1, 4 under measure 2, 6/4/2 and 6/5 under measure 3, and 6 and 6 under measure 4.

Musical score system 2, measures 5-8. The system includes a grand staff with treble and bass clefs, and a piano accompaniment with three staves (two treble and one bass). The piano part is mostly silent, with some notes in the bass line. Fingering numbers are present below the bass line: 5, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6 under measure 5; 7 under measure 6; 6, 4 under measure 7; and 6, 4 under measure 8.

mein Brü - der - lein zu sein.
mein Brü - der - lein zu sein.
mein Brü - der - lein zu sein.
mein Brü - der - lein zu sein.

7 6 7 5 6 # 7 6

Ach, wie ein sü - sser
Ach, wie ein sü - sser
Ach, wie ein sü - sser
Ach, wie ein sü - sser

6 6 6 6 7 6 (5) 6 7 6 6 7 5

Musical score for the first system. It consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the left hand playing a simpler accompaniment. The third staff is for the Oboe, with the word "Oboe" written above it. The bottom four staves are for the piano's left hand, with the word "Piano" written above the first staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The first measure contains a piano introduction with a complex rhythmic pattern. The second measure contains a piano introduction with a complex rhythmic pattern. The third measure contains a piano introduction with a complex rhythmic pattern. The fourth measure contains a piano introduction with a complex rhythmic pattern. The Oboe part enters in the third measure with a simple melodic line. The piano accompaniment continues throughout the system.

Musical score for the second system. It consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the left hand playing a simpler accompaniment. The bottom four staves are for the piano's left hand, with the word "Piano" written above the first staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The first measure contains a piano introduction with a complex rhythmic pattern. The second measure contains a piano introduction with a complex rhythmic pattern. The third measure contains a piano introduction with a complex rhythmic pattern. The fourth measure contains a piano introduction with a complex rhythmic pattern. The piano accompaniment continues throughout the system. The vocal lines enter in the fourth measure with the word "Wie" written below them. The vocal lines are written in a simple, melodic style.

This system contains the first four measures of the piece. It features a piano accompaniment with a busy right hand and a more active left hand. The vocal parts, including a Cornetto, enter in the second measure with the lyrics "freundlich sieht er aus". The lyrics are repeated across four vocal staves. The bottom staff includes a series of fingering numbers: 9 3 9 (3) 9 7, 7 6 6 7 6 6 7 6 5 6, and 6 2 6 2 6.

This system contains the next four measures of the piece. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The vocal parts remain silent in this system. The bottom staff includes a series of fingering numbers: 5 4 2, 6 5, 7, 6 2 2, 6, 5 4 2, 6 5, and 6 5.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. Below these are three vocal staves, each with a different voice part. The lyrics 'sse Got...tes' are written under the vocal lines. The system concludes with figured bass notation: 6 5, 7 5, 6 4, 6 4, 6 4, 6 5.

The second system of the musical score consists of seven staves. The piano accompaniment continues with intricate patterns in both hands. The vocal lines are mostly silent, with the word 'sohn!' appearing at the beginning of each vocal staff. The system concludes with figured bass notation: 6, 6, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6.

This system contains the piano accompaniment and the Oboe part. The piano part is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The Oboe part is in a single treble clef. The piano part includes a series of fingering numbers: 6 5, 7 5, 9 7 5, 6, 6 6 4 6 5 4 3.

ARIE.

This system features the vocal and chamber parts. It includes staves for Oboe d'amore I, Oboe d'amore II, Alto, and Continuo. The Oboe parts have a melodic line with some grace notes. The Alto part is mostly rests. The Continuo part provides a rhythmic accompaniment. Fingering numbers for the Continuo part are: 6, 6, 6/4, 5/3, 6/4, 5/3, 6/4, 5/3.

This system continues the piano accompaniment. It includes staves for the right and left hands of the piano. Dynamic markings of *piano* and *forte* are used to indicate changes in volume. The piano part includes a series of fingering numbers: 6 6 6 6, 6 6 4 6 6 6 6 6, 6 6, 6 5, 6 5, 6 5.

piano
piano
piano
Ge-trost, getrost, ge-trost! es fasst ein

heil-ger Leib des Höchsten un-be-greif-lichs We-sen;

forte
forte
forte
ge-trost,
piano

piano
piano
ge-trost, getrost, ge-trost! es fasst ein

heil - ger Leib, es fasst ein heil - ger Leib des Höchsten un - greif - lichs We - sen; ge-

trotst es fasst ein heil - ger Leib des Höchsten un - be - greif -

- lichs We - sen. *forte*

Ich ha - - be Gott - (wie wohl ist mir geschehen!) - von An - ge - sicht zu

An - ge - sicht, von An - ge - sicht zu An - ge - sicht ge - se - - hen.

piano *forte* *piano* *forte* *piano* *forte*

Ich ha - - be Gott - (wie

piano *piano* *piano* *piano*

wohl ist mir ge - sche - hen, wie wohl ist mir ge - sche - hen, wie wohl ist mir ge - sche - hen!) - von.

piano *forte*

An - ge - sicht zu An - ge - sicht, von Ange - sicht zu Angesicht ge - se - - hen.

forte *forte*

First system of the musical score. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment (right hand), and a piano accompaniment (left hand). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The word "piano" is written below the vocal line in the second measure. The system concludes with the vocal line singing "Achl ach,".

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal line has the lyrics "mei - ne Seele muss ge - ne - sen, ach! ach, mei - ne Seele muss ge - ne -". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic texture. The system ends with the vocal line on a note.

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "sen." and then "forte". The piano accompaniment features dynamic markings of "piano" and "forte". The system concludes with the vocal line on a note.

Fourth system of the musical score. The vocal line has the lyrics "Ge - trost, getrost, getrost! es fasst ein". The piano accompaniment continues with its rhythmic pattern. The system ends with the vocal line on a note.

heil' - ger Leib des Höchsten un - be - greif - lichs We - sen; forte

ge - trost! piano es

fast - ein heil' - ger Leib, es fast - ein heil' - ger Leib, es fast - ein heil' - ger

Leib des Höch - sten un - be - greif -

lich's We - sen, des Höch - sten un - begreiflich's We - sen.

sen. un - begreiflich's We - sen.

RECITATIV.

Tenore. Ein A - dam mag sich voll er Schrecken vor Gottes An - ge - sicht im Pa - radies ver - stecken! Der

Continuo.

adagio. aller - höchste Gott kehrt selber bei uns ein: und so ent - setzt sich mein Herze nicht; es kennet sein erbarmendes Ge -

adagio. müthe. Aus un - er - messner Güte wird er ein kleines Kind und heisst: mein Je - su - lein!

ARIE.

Violino I. *tr* *piano* *(forte)*

Violino II. *piano* *forte*

Viola. *piano* *forte*

Soprano.

Continuo. *piano* *forte*

piano

piano

piano

Wie lieblich *piano*

tr

lingt es in den Ohren! wie lieblich

Solo

klingt es, wie lieblich klingt es in den Ohren,

5b 6 7b # 6 # 6 #

Tutti

wie lieblich klingt es in den Ohren, wie lieblich klingtes in den Ohren,

wie lieblich klingtes in den Ohren dies Wort, dies Wort,

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

Musical score for the first system. It consists of a piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line (soprano clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "dies Wort: mein Je - sus ist ge - bo - ren, ge-".
 Fingerings for the piano part are indicated by numbers 1-5. The vocal line has a melodic contour with various note values.

Musical score for the second system. It continues the piano accompaniment and vocal line. The lyrics are: "bo - ren, wie dringtes in das Herz hin - ein, in das Herz hin - ein!". The word "forte" is written above the piano part in the final measure of this system.
 The piano part includes various rhythmic patterns and dynamics. The vocal line continues with a similar melodic style.

Musical score for the third system. It continues the piano accompaniment and vocal line. The lyrics are: "Mein Je - sus ist ge - bo - ren! wie klingtes in den Oh - ren, wie". The word "piano" is written above the piano part in the first measure of this system.
 The piano part features a consistent rhythmic accompaniment. The vocal line concludes with a melodic phrase.

Musical score for the first system. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes a trill (tr) on the first measure. The lyrics are: "lieb - lich klingt es, wie lieb - lich klingt es in den Oh - ren, wie lieb - lich". The piano accompaniment consists of two staves with various chords and melodic lines.

Musical score for the second system. The lyrics continue: "klingt es in den Oh - ren, wie lieb - lich klingtes in den Oh - ren dies Wort,". The piano accompaniment continues with similar textures.

Musical score for the third system. The lyrics conclude: "dies Wort, dies Wort: mein Je - sus ist ge - bo -". The piano accompaniment concludes with a final cadence.

ren, ge - bo - ren, wie dringt es in das Herz hin - ein, in das Herz hin -

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

forte *piano* *forte*

forte *piano* *forte*

ein!

forte *piano* *forte*

6 # (6) # 6

piano

piano

Wer Je - su Na - men

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

nicht ver-steht, ——— und wem es nicht durch's Her - ze geht, ——— der

muss ein har - - - ter Fel - - - sen, ein har - - - - -

- - - ter Fel-sen sein! Wer Je - su Namen nicht ver-steht, ——— und wem es nicht durch's Her - ze

geht, der muss ein har - ter Fel - sen, ein har -

-ter Fel - sen sein, der muss ein har - ter Fel - sen sein!

Da Capo.

RECITATIV.

Basso. Wohl an! Des To. des Furcht und Schmerz er. wägt nicht mein ge - trö - stet Herz. Will

Continuo.

Er vom Himmel sich bis zu der Er. de len. ken, so wird Er auch an mich in mei. ner Gruft ge -

adagio.

denken. Wer Jesum recht er. kennt, der stirbt nicht, wenn er stirbt: so bald, sobald er Jesum nennt.

Vers 4. **CHORAL.** (Melodie: „Ich freue mich in dir.“)

Soprano.
Cornetto,
Oboe d'amore I., Violino I.
col Soprano.

Alto.
Oboe d'amore II., Violino II.
coll' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Gaulade

Am dritten Osterfesttage

„Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß.“

N^o 134.

„ J. J. Feria 3 Pashatos. Concerto à 4 Voci. 2 Hautb. 2 Violini Viola e Cont. di Bach.“

(Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss.)

RECITATIV.

Alto e Tenore.

Tenor.

Continuo.

Ein Herz, das sei - nen Je - sum le - bend weiss, em - pfin - det

Alt.

Je - su neu - e Gü - te, und dich - tet nur auf sei - nes Hei - lands Preis. Wie

fren - et sich, wie fren - et sich ein gläu - biges Ge - müthe!

Organo

ARIE.

Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Tenore.
Continuo.

A musical score system with five staves. The top four staves are for piano accompaniment, and the bottom staff is for the vocal line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line begins with the lyrics "Auf, auf, auf, auf, Gläu-bige!" and ends with a *piano* marking.

A musical score system with five staves. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The vocal line continues with the lyrics "Auf, Gläu - bige, sin - get die lieb - lichen Lieder, auf, Gläu - bige, singet die lieb - lichen".

A musical score system with five staves. The piano accompaniment continues. The vocal line concludes with the lyrics "Lie - der, auf! auf! auf,".

Gläu - bi - ge, sin - get die lieb - lichen Lie - der, auf, auf! auf,

auf! auf, auf! euch scheint ein herrlich er - neu - e - tes Licht, auf, auf, auf! auf, Gläu - bige,

sin - get die lieb - lichen Lie - der, auf, auf! auf, auf! auf, auf, auf, Gläu - bige, sin - get die lieb - lichen

Lie - der, auf, auf! auf, auf! auf, auf!

Gläubi - ge, sin - get die liebli - chen Lie - der, auf, Gläu - bige.

sin - get die lieb - lichen Lie - der, euch schei - net ein herr - lich er - neu - e - tes Licht, auf, auf, *forte*



First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: auf! auf, auf, auf! auf, auf, auf!



Second system of musical notation, primarily piano accompaniment with complex rhythmic patterns in the right hand.



Third system of musical notation, concluding with the lyrics: Der le-ben-de Heiland giebt se-li-ge

Zei-ten, auf, auf, auf! See-len, auf, auf, auf, auf! See-len, auf! See-len, ihr müsset ein O-pfer be-rei-ten, be-

zahlt dem Höchsten mit Danken die Pflicht.

Der le-ben-de Hei-land giebt se-li-ge Zei-ten, auf, auf, auf! Seelen, auf, auf, auf, auf!

See-len, auf! See-len, ihr müs-set ein O-pfer be-rei-ten, auf!

See-len, auf, auf, auf, auf! See-len, auf, auf, auf, auf! See-len, ihr müs-set ein O-pfer be-rei-ten, be-

zah-let dem Höchsten mit Dan-ken die Pflicht, dem Höchsten, dem Höchsten, be-

zah-let dem Höchsten mit Dan-ken die Pflicht, dem Höchsten, be-zah-let dem

Höch-sten mit Dan-ken die Pflicht, be-zah-let dem Höchsten mit Danken die Pflicht.

RECITATIV.

Tenor.

Alto e
Tenore.

Continuo.

Wohl dir, Gott hat an dich ge-dacht, o Gott ge-weih-tes Ei-genthum; der

Hei-land lebt und siegt mit Macht, zu dei-nem Heil, zu sei-nem Ruhm muss hier der Sa-tan furchtsam

zit-tern und sich die Höl-le selbst er-schüt-tern. Es stirbt der Hei-land dir zu gut, und fäh-ret

für dich zu der Höl-len, so-gar ver-gie-sset er sein kost-bar Blut, dass du in sei-nem Blu-te

siegst, denn die-ses kann die Fein-de fäl-len, und, wenn der Streit dir an die See-le dringt, dass

du als-dann nicht ü-ber-wun-den liegst. *Alt.* Der Lie-be Kraft ist für mich ein Pan-

nier zum Hel-denmuth, zur Stär-ke in dem Streiten: mir Sie-ges-kro-nen zu be-rei-ten, nahmst

du die Dor-nen-kro-ne dir, mein Herr, mein Gott, mein auf-er-stand'nes Heil, so hat kein

Tenor. Alt.

Feind an mir zum Schaden Theil. Die Feinde zwar sind nicht zu zählen! Gott schützt die ihm getreuen

4/2 6 6 5/3 4/2 4/2 6 - 4/2 7/1

Tenor. Alt.

See-len. Der letzte Feind ist Grab und Tod. Gott macht auch den zum Ende unsrer Noth.

b b b 5 6 5 4 3

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Alto.

Tenore.

Continuo.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is an alto clef with a similar rhythmic pattern. The third staff is a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The fourth and fifth staves are empty, likely representing a grand staff for a piano accompaniment.

The second system of the musical score continues the five-staff structure. The top two staves maintain their complex rhythmic patterns. The third staff continues its eighth-note accompaniment. The fourth and fifth staves remain empty.

The third system of the musical score includes vocal parts. The top two staves continue their instrumental parts. The third staff has a vocal line with the lyrics: "Wir dan-ken, wir prei-sen deinbrünsti-ges Lie-ben und brin-gen ein O-pfer der". The fourth staff has a second vocal line with the same lyrics: "Wir dan-ken, wir prei-sen deinbrünsti-ges Lie-ben und brin-gen ein O-pfer der". The fifth staff continues the eighth-note accompaniment. The word "piano" is written in italics above the first vocal line in the second measure of this system. A fermata is placed over the final note of the first vocal line in the fourth measure.

Lip - pen für dich, wir dan - ken, wir prei - sen dein
 Lip - pen für dich, wir dan - ken, wir prei - sen dein

brünsti - ges Lie - ben und brin - gen ein O - pfer, und brin - gen ein O - pfer, ein
 brünsti - ges Lie - ben und brin - gen ein O - pfer der Lip - pen, ein O - pfer der Lip - pen, ein

O - pfer der Lip - pen für dich, wir danken, wir prei - sen dein brünsti - ges Lie - ben und brin - gen ein
 O - pfer der Lip - pen für dich, ein O - pfer der Lip - pen, ein

O - pfer der Lip - pen für dich, wir dan -

O - pfer der Lip - pen für dich, wir dan -

- ken, wir prei - sen dein brün - sti - ges Lie - ben und brin - gen ein O - pfer der Lip - pen, ein O - pfer der

- ken, wir prei - sen dein brün - sti - ges Lie - ben und brin - gen ein O - pfer, und

Lip - pen, ein O - pfer der Lip - pen für dich, ein O -

brin - gen ein O - pfer, ein O - pfer der Lip - pen für dich, wir danken, wir prei - sen dein brün - sti - ges

forte

forte

forte

- pfer der Lip - pen, ein O - pfer der Lip - pen für dich.
 Lie - ben und brin - gen ein O - pfer der Lip - pen für dich.

forte

pia

pia

(pia)

Wir danken, wir prei - sen dein brünsti - ges Lie - ben, wir
 Wir danken, wir prei - sen dein brünsti - ges Lie - ben, wir

piano

dan - - - - - ken, wir prei - sen dein brün - sti - ges
 dan - ken, wir prei - sen dein brün - sti - ges Lie - ben und brin - gen ein O - pfer der

Lie - ben und brin - - - - - gen ein O - - - - - pfer der Lip - - - - - pen für
 Lip - pen, wir dan - ken, wir prei - sen dein brün - sti - ges Lie - ben und

dich, ein O - pfer der Lip - - - - - pen, und brin - gen ein O - pfer, ein
 brin - gen ein O - pfer der Lip - pen für dich, und brin - - - - - gen ein

O - pfer der Lip - pen für dich, wir dan - ken, wir prei - sen dein brün - stiges Lie - ben und brin - gen ein

O - pfer der Lip - pen für dich, wir dan - - - ken, wir prei - - - sen dein brün - stiges Lie - -

O - pfer der Lip - pen für dich, und - - - brin - - - gen ein O - pfer der Lip - pen für dich.

- - ben und brin - - - gen ein O - pfer der Lippen, ein O - pfer der Lip - pen für dich. (forte)

forte

The first system of musical notation consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a simpler melody. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a melody. The fourth and fifth staves are empty, indicating that the instruments for these parts are not specified or are silent.

The second system of musical notation consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, continuing the complex melody from the first system. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, continuing the simpler melody. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats, continuing the melody. The fourth and fifth staves are empty.

The third system of musical notation consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, continuing the complex melody. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats, continuing the simpler melody. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats, continuing the melody. The fourth and fifth staves are empty.

Der Sie-ger er-we-cket die freu-di-gen Lie-der, der Sie-ger er-we-cket die freu-
 Der Sie-ger er-we-cket die freu-di-gen Lie-der, der Sie-ger er-we-cket die

(piano)

di-gen Lie-der, der Sie-ger er-we-cket die freudi-gen
 freu-di-gen Lie-der, der Sie-ger er-we-cket die freudi-gen

pia

Lieder, er-we-cket die freudi-gen Lie-der, der Sie-ger er-we-cket die freu-di-gen
 Lieder, der Sie-ger er-we-cket die freudigen Lie-der, der Sie-ger er-we-cket die freudi-gen

piano

Lieder, und trö-stet, und trö -

Lieder, der Hei-land er-schei-net uns wie-der, und trö - stet; der

- stet, und trö - - stet, und trö -

Hei-land er-schei-net uns wie-der, und trö -

- stet und stär- ket die strei-ten-de Kir-che durch sich, und stärket die streiten - de Kir-che durch

- stet und stärket die strei-ten-de Kir-che durch sich, und stär- - ket die strei - -

sich, die streitende Kirche durch sich, und stär - ket die strei - - - - - tende Kir - che durch
 - tende Kir - che durch sich, und stärket die streiten - de Kirche durch sich, und stärket die

forte
(forte)
 sich, die strei - tende Kirche durch sich.
 streiten - de Kir - che durch sich. *(forte)*

Wir danken, wir prei - sen dein
 Wir danken, wir prei - sen dein

Da Capo dal Segno. *

RECITATIV.

Alto e Tenore. Tenor.

Continuo.

Doch wir-ke selbst den Dank in unserm Munde, in-dem er all-zu ir-disch ist; ja schaffe,

dass zu kei-ner Stun-de dich, und dein Werk kein menschlich Herz ver-gisst; ja, lass in dir das

Lab-sal unsrer Brust, und al-ler Her-zen Trost und Lust, die un-ter dei-ner Gna-de trau-en, vollkom-men

und un-end-lich sein. Es schlie-esse dei-ne Hand uns ein, dass wir die Wir-kung kräf-tig

schauen, was uns dein Tod und Sieg er-wirbt, und dass man nun nach deinem Auf-er-ste-hen nicht stirbt, wenn

man gleich zeitlich stirbt, und wir da-durch zu deiner Herrlich-keit ein-gehen. *All.* Was in uns ist, erhebt dich, grosser

Gott, und preiset dei-ne Huld und Treu; dein Aufer-ste-hen macht sie wieder neu, dein grosser Sieg macht uns von Feinden

los, und bringet uns zum Le-ben; drum sei dir Preis und Dank ge-ge-hen!

CHOR.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

The first system of the musical score features nine staves. The top two staves are for Oboe I and Oboe II, both in treble clef with a key signature of two flats and a 3/8 time signature. The next two staves are for Violino I and Violino II, also in treble clef with the same key signature and time signature. The Viola part is on the fifth staff, in alto clef with two flats and 3/8 time. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are on the sixth through ninth staves, all in bass clef with two flats and 3/8 time. The Continuo part is on the tenth staff, in bass clef with two flats and 3/8 time. The vocal parts are mostly silent, indicated by a '7' (seven rests) in the first measure of each staff.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top four staves (Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II) are active with complex melodic and rhythmic patterns. The Viola part (fifth staff) is also active. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and the Continuo part (tenth staff) are silent throughout this system.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are piano staves, and the bottom four are bass staves. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The piano parts feature intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass parts provide a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

The second system of the musical score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano parts continue with similar rhythmic complexity. The vocal lines are written in a key with two flats and a 3/4 time signature. Dynamic markings such as *pianissimo* and *forte* are used to indicate changes in volume. The lyrics are written below the vocal staves.

pianissimo *forte*
pianissimo *forte*
pianissimo *forte*

Lob - sin - ge dem Höchsten, du gläubende Schaar,
 Er - freue dich, Er - de, lob - sin - ge dem Höchsten, du gläubende Schaar,
 Erschallet, ihr Himmel, lob - sin - ge dem Höchsten, du gläubende Schaar, erschal -
 Lob - sin - ge dem Höchsten, du gläubende Schaar,

er - freu - e dich, Er - de, lob - sin - ge, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar, du glau - bende
 - - let, ihr Him - mel, er - freu - e dich, Er - de, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar, du glau - ben - de
 lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar, du glau - ben - de

Schaar, du glau - ben - de Schaar, du glau - bende Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar, lob -
 Schaar, du glau - ben - de Schaar, du glau - bende Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar, lob -
 Schaar, du glau - bende Schaar, du glau - ben - de Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, lob -
 Schaar, du glau - bende Schaar, du glau - ben - de Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, lob -

sin - ge dem Höchsten, du glauben.de Schaar, lobsin - ge dem Höchsten, du glaubende Schaar.
 sin - ge dem Höchsten, du glauben.de Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glaubende Schaar.
 sin - ge dem Höchsten, du glauben.de Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glaubende Schaar.
 sin - ge dem Höchsten, du glauben.de Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glaubende Schaar.

Er - freu.e dich,
 Er - schallet, ihr Himmel,

Er - de, er - freu - e dich, Er - de, lob - sin - ge, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - bende Schaar, du
 er - schal - let, ihr Him - mel, er - freu - e dich, Er - de, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - bende Schaar, du glau -
 Lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - bende Schaar, du glau -

glau - bende Schaar, du glau - bende Schaar, du glau - bende Schaar, lob - sin - ge dem
 glau - bende Schaar, du glau - bende Schaar, du glau - bende Schaar, lob - sin - ge dem
 - bende Schaar, du glau - bende Schaar, du glau - bende Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de
 - bende Schaar, du glau - bende Schaar, du glau - bende Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de

Höchsten, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar.
Höchsten, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar.
Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar.
Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar, lob - sin - ge dem Höchsten, du glau - ben - de Schaar.

This system contains the piano accompaniment for the second system of the piece, featuring intricate keyboard textures in both hands.



The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are grouped by a brace on the left and contain the right-hand part of the piano. The bottom four staves are grouped by a brace on the left and contain the left-hand part. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The right-hand part features intricate, flowing passages with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The left-hand part provides a steady accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.



The second system of the musical score also consists of eight staves, following the same layout as the first system. It continues the musical piece with similar complexity in the right-hand part and accompaniment in the left-hand part. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as slurs and accents, to guide the performer.

tröstet und stel - - - - - let, er tröstet und stel - - - - -
 stel - - - - - let als Sie-ger sich dar, er tröstet und
 - let als Sie-ger sich dar, er tröstet und stel - - - - - let als Sie-ger sich
 - let als Sie-ger sich dar, er tröstet und stel - - - - - let, er tröstet und stel -

stel - - - - - let als Sie - - - - -
 stel - - - - - let, er trö - - - - - stet und stel - - - - - let, und stel - - - - -
 dar, er tröstet und stel - let, er trö - - - - - stet und stel - - - - -
 - let, er tröstet und

- ger, als Sie - ger sich dar.
 - let als Sie - ger sich dar.
 - let als Sieger sich dar.
 stellet als Sieger sich dar.

Es schau - et und schmecket, es schau -
 (Es schauet und schmecket, es schau -
 (Es schauet und schmecket ein je -

et und schme - cket, und schmecket ein je - des Ge -
 et und schme -
 des Ge mü -

Er
 mü - the des le - ben - den Heilands un - end - li - che Gü - te,
 - cket des le - ben - den Heilands un - end - li - che Gü - te, des Hei - lands un - end - li - che Gü - te,
 - the des u. s. w.)

tröstet und stel - let als Sieger sich dar, er tröstet und stel -
 er tröstet und stel - let, und stel - let als Sie-ger sich dar, er
 er trö-stet und stel - let als
 Er tröstet und stel - let, er tröstet und

- let als Sie -
 tröstet und stel - let, und stel - let, und stel - let als
 Sie-ger sich dar, er trö-stet und stel-let, er trö - set und stel -
 stel - let, er

- ger, als Sie-ger sich dar.
 Sie - ger, als Sie-ger sich dar. Es schau - et und schmecket ein je - des Ge - mü - the, es schau - et und
 - let als Sieger sich dar. Es schau - et und schmecket, es schauet, es schau -
 tröstet und stellet als Sieger sich dar.

schme - cket ein je - des Ge - mü - the des le - ben - den Hei - lands un -
 et und schmecket ein je - des Ge - mü -

end - - - - - li - che Gü - te, er
 - - - the des le - ben - den Heilandsun - end - li - che Gü - te, er tröstet und stel -
 Er tröstet und stel -

Er tröstet und stel - - - - - let, er tröstet und stel -
 tröstet und stel - - - - - let als Sie - ger sich dar, er
 - - - let als Sie - ger sich dar, er tröstet und stel - - - let als
 - - - let als Sie - ger sich dar, er tröstet und stel - - - let, er tröstet und

tröstet und stel - let, er trö - stet und stel - let als Sie -

Sie - ger sich dar, er tröstet und stel - let, er trö - stet und stel -

stel - let, er

- ger, als Sie - ger sich dar, er trö - stet und stellt als Sie - ger sich dar.

Sie - ger, als Sie - ger sich dar, er trö - stet und stellt als Sie - ger sich dar.

- let als Sie - ger sich dar, er trö - stet und stellt als Sie - ger sich dar.

trö - stet und stel - let als Sie - ger sich dar, er trö - stet und stellt als Sie - ger sich dar.

Cantate

Am dritten Sonntage nach Trinitatis:

über das Lied:

„Ach Herr, mich armen Sünder.“

№ 135.

Dominica 3 post Trinitatis. „Ach Herr, mich armen Sünder.“

Vers 1.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo

Trombone col Continuo.

(NB. Der Cantus firmus: „Herzlich thut mich verlangen“ im Basse.)

Ach Herr, mich ar - men Sün - der,

Ach Herr, mich ar - men Sün - der,

Ach Herr, mich ar - men Sün - der,

Ach Herr, mich ar - men Sün - der,

Ach Herr, mich ar - men Sün - der,

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

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, and some melodic lines with slurs and ties.

The second system of the musical score includes vocal lines and piano accompaniment. It consists of seven staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The piano part continues with the accompaniment from the first system. The vocal lines are in a key signature of one sharp and common time. The lyrics are written below the vocal staves.

deinnernsten Grimm doch lin - der, dein ersten Grimm doch lin - der,
 dein ersten Grimm doch lin - der, dein ersten Grimm doch lin - der,
 dein ersten Grimm, dein ersten Grimm doch lin - der,
 dein ern - sten Grimm doch lin - - der,

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

sonst ist's mit mir ver - lorn, — sonst ist's mit
sonst ist's mit mir ver - lorn, — sonst ist's mit mir, — mit
sonst ist's mit mir ver - lorn, sonst ist's mit mir, sonst ist's
sonst ist's mit mir ver - lorn.

6 6 7 6 7 6 5 6 4 5 6

mir ver - lorn.
mir ver - lorn.
mit mir ver lorn.

6 5 6

Ach Herr, wollst mir ver - ge - - ben, wollst mir ver -
 Ach Herr, wollst mir ver - ge - - ben, wollst mir ver - ge - ben, ach Herr, wollst
 Ach Herr, wollst mir ver - ge - - ben, wollst
 Ach Herr, wollst mir ver -

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

geben, Herr, wollst mir ver - ge - - ben
 mir ver - geben, Herr, wollst mir ver - ge - ben
 mir ver - geben, Herr, wollst mir ver - ge - ben
 ge - - - - - ben

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

mein' Sünd', mein' Sünd', mein' Sünd' und gnä.dig sein, und gnä - dig sein,
 mein' Sünd', mein' Sünd' und gnä - dig sein, und gnä.dig, gnä - dig sein,
 mein' Sünd', mein' Sünd' und gnä - dig sein, und gnä.dig, gnä - dig sein,
 mein' Sünd' und gnä - dig sein,

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

dass ich mag e - - - wig, ich mag e - wig, e - wig, e - wig
 dass ich mag e - - - wig, ich mag e - - - wig, ich mag e - wig leben, ich mag
 dass ich mag e - - - wig, e - - - wig, e - wig
 dass ich mag e - - wig le - - ben,

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

le - ben,
 e wig le - ben,
 le - ben,

8 4 2

der grossen Seelen-noth.

forte

forte

forte

Denn, denn im Tod, im

piano

piano

piano

Tod ist Al-les stil-le, stil-le, stil-le, da ge-denkt man dei-ner

nicht, nicht, da ge-denkt man deiner nicht.

forte

forte

forte

6 4 2
5 3
7
7 6 5 4 3
6 6 b #

piano
Lieb - ster Je - su, ist's dein Wil - le, lieb - ster Je - su, ist's dein

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

piano
Wil - le, lieb - ster Je - su, liebster Je - su, ist's dein Wil - le, so er - freu'

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

mein An - ge - sicht, so er - freu'

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

me - in An - ge - sicht, er - freu' me - in An - ge - sicht, er - freu' me - in An - ge - sicht,

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

so er freu' mein An - ge - sicht.

forte

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

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

RECITATIV.
Adagio.

Alto. Ich bin von Seuf - zen mü - de, mein Geist hat we - der Kraft noch

Contino. 6 5 b 6 7 8

Macht, weil ich die ganze Nacht, oft oh - ne See - len - ruh' und Frie - de, in grossem Schweiß und Thränen

6 b 6 2 5 7 6 6 4 3

liege. Ich gräme mich fast todt, und bin vor Trauern alt, denn meine Angst ist man - nig - falt!

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

ARIE.
Allegro.

Violino I. *forte*

Violino II. *forte*

Viola. *forte*

Basso. *forte*

Contino. *forte*

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

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

piano *piano* *piano*
 Weicht *piano* all, ihr Ü-bel thä-ter, weicht! weicht all, ihr Ü-bel thä-ter, weicht

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

all, ihr Ü-bel thä-ter, weicht, weicht, weicht, weicht, weicht all, ihr Ü-bel thä-ter, mein Je-sus tröstet mich, mein Je-sus

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

piano *piano* *piano* *forte* *forte* *forte*
 trö-stet mich, mein Je-sus trö-stet mich, weicht all, ihr Ü-bel thä-ter, mein Jesus trö-stet mich. *forte*

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

Er lässt nach Thrä -

piano

piano

piano

piano

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

- nen und nach Wei - nen die Freu - densonne wie - der - schei -

piano

piano

piano

piano

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

- nen, die Freuden - sonne wieder schei - nen;

forte

forte

forte

forte

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

das Trüb - sals - wet - ter än - dert sich, das Trüb - sals - wet - ter än - dert sich,

piano

piano

piano

piano

b 7 6 # 4 7 6 7 7b 6 #

die Feinde müssen plötzlich, plötzlich fallen und ihre Pfeile rückwärts pral -

len. Weicht all, ihr Übelthäter, weicht,

weicht all, ihr Übelthäter, weicht all, ihr Übelthäter, weicht, weicht, weicht, weicht

all, ihr Übelthäter, mein Jesus tröstet mich,

Cantate

Am achten Sonntage nach Trinitatis:

„Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz“

Psalm 139, v. 23.

N^o 136.

Er - for - - sche mich, Gott, und erfah - re mein Herz,

(5) 6 6 7 6 5
3 5 5 4 3

(6) 7

er - for - - sche mich, Gott, und er - fahre mein Herz,

Er - for - - sche mich,

6 6 7 6 5
5 5 4 3

5 6 6 7

— und er - fah - re mein Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne;
 Gott, und er - fah - re mein Herz, — und er - fah - re mein Herz; prü - fe mich, und er -
 Er - for - - - sche mich, Gott, und er - fah - re mein Herz, —
 Er - for - - - sche mich,

5 6 2 6 6 6 7

er - for - - - sche mich, Gott, und er - fah - re mein Herz;
 fah - re, wie — ich's mei - ne; er - for - - - sche mich, Gott, und er - fah - re mein
 — und er - fah - re mein Herz, und er - fah - re — re mein Herz, und er - fah - re mein
 Gott, und er - fah - re mein Herz, und er - fah - re mein Herz, er - fah - re mein Herz, er - for - sche mich,

6 7 5 6 7 6 6 6 5 5 6

prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne,
 Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne,
 Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe
 Gott, und er - fah - re mein Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe

7 7 4 3 7 7#

- prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne,
 wie ich's mei - ne, wie ich's mei - ne, wie ich's mei - ne,
 mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne,
 mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne,

7 7 7# 7 7 8 3 7 7#

wie ich's mei - ne; er - for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein
 ne; er - for - sche mich, Gott, und er - fah -
 wie ich's mei - ne; er - for - sche mich,

6 # 4 5 6 7 # 3

- ne; er - for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein Herz, und er - fah - re mein
 Herz, er - fah - re mein Herz; prü - fe mich, und er - fah -
 re mein Herz, er - fah - re mein Herz, er - fah - re mein
 Gott, und er - fah - re mein Herz, er - fah -

6 6 6 6 6 7 5 4 3

Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne.
 - re mein Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne.
 Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne.
 - re mein Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne.

6 5 6 5 7 7 # 0 (6) 6 5 6 6 6 5 5 6 7 6

Prü -
 Er - for - sche mich!

6 # 0 6 6 5

- fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und er -
 Prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und er -
 Prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und er -
 Gott, und er - fah - re mein Herz, er - for - sche mich, Gott, und erfahre mein Herz,

fah - re, wie ich's mei - ne;
 fah - re, wie ich's mei - ne; er - for - sche mich,
 fah - re, wie ich's mei - ne; er - for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein
 er - for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein Herz, und er - fah - re mein

er - for - - - sche mich, Gott, und er - fah - re mein Herz,
 Gott, und er - fah - re mein Herz, mein Herz; prü - - - fe mich, und - er -
 Herz, - - - und er - fah - - - re, er - fah - - - re mein
 Herz, und er - fah - re mein Herz, und er - fah - re mein Herz, er - fah -

5 6 7 5 6 7b 7b 6

- - - und er - fah - re mein Herz, - - - und er - fah - re mein Herz;
 fah - re, prü - - - fe mich, und - er - fah - re, prü - - - fe mich, und - er -
 Herz, er - fah - - - re mein Herz, er - fah - - - re mein
 - re mein Herz, er - fah - - - re mein Herz, er - fah -

6 6 5 (6) 6 6

prü - fe, prü - fe mich, und er - fah -
 fah - re, wie ich's mei -
 Herz; prü - fe mich, und er - fah -
 re mein Herz, er - for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein

9 7 5 7 6 5 7 5 3 7 5 6 (6)

re, wie ich's mei -
 ne, prü - fe mich, und er -
 ne, wie ich's mei -
 re, wie ich's mei -
 ne, und er -
 Herz, und er - fah - re mein Herz, und er - fah - re mein
 Herz, und er - fah - re mein Herz, mein

7 6 4 6 5 7 6 6 5 7

fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und er -
 for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein Herz; prü - fe mich, und er -
 fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und er -
 Herz, er - for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein Herz,

7 # 6 6 4 3

fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und er -
 fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und
 fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, und
 er - for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein Herz; prü - fe mich, und er -

(6) 7b 7b 9 5 6

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal lines with German lyrics. The piano part consists of four staves (treble and bass clefs). The vocal part consists of four staves (treble and bass clefs). The lyrics are:

fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, prü -
 er fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, prü -
 er fah - re, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, prü -
 fah - re, wie ich's mei - ne, wie ich's mei - ne, prü - fe mich, prü -

Chord symbols below the vocal staves: 6/5, 6/5, 6/4, 6/5, 7b/5, 7, #, 6/5.

Musical score for the second system, continuing the piano accompaniment and vocal lines with German lyrics. The piano part consists of four staves (treble and bass clefs). The vocal part consists of four staves (treble and bass clefs). The lyrics are:

- fe mich, prü - fe mich, und er fah - re,
 - fe mich, prü - fe mich, und er fah - re,
 - fe mich, prü - fe mich, und er fah - re,
 - fe mich, prü - fe mich, und er fah -

Chord symbols below the vocal staves: 7, 6, 7b, 4b, 3, 6/4, 6.

wie ich's mei - ne; er - for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein
 wie ich's mei - ne; er - for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein
 wie ich's mei - ne; er - for - sche mich, Gott, und er - fah - re mein
 re, wie ich's mei - ne; er - for - sche mich, Gott, und er -

Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne.
 Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne.
 Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne.
 fahre mein Herz; prü - fe mich, und er - fah - re, wie ich's mei - ne.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is written on five staves: two treble clefs and three bass clefs. The piano part includes a complex texture with sixteenth-note patterns in the upper staves and a bass line with figured bass notation. The figured bass notation at the bottom of the system includes the following figures: (6), (6), 6, 6, 5, 6, 5, 6, (7).

The second system of the musical score continues the composition. It features the same vocal line and piano accompaniment as the first system. The piano part maintains its intricate texture with sixteenth-note patterns. The figured bass notation at the bottom of the system includes the following figures: 6, 3, (6), 6, 5, 3, 6, 7, 4, 5, 6, 4, 5, 3, 6, 5, 6, 7, 5, 6, 4, 5, 3.

RECITATIV.

Tenore.

Ach, dass der Fluch, so dort die Er-de schlägt, auch derer Menschen Herz ge-troffen!

Continuo.

Wer kann auf gu-te Fruch-te hof-fen, da die-ser Fluch bis in die See-le drin-get, so dass sie

Sün-den-Dornen bringet, und La-ster-Di-steln trägt. Doch wol-len sich oft-mals die Kin-der der

Höl-len in En-gel des Lich-tes ver-stellen; man soll bei dem ver-derb-ten We-sen von die-sen Dornen

Trau-ben le-sen. Ein Wolf will sich mit rei-ner Wol-le de-cken, doch bricht ein Tag her-

ein, der wird, ihr Heuch-ler, euch ein Schre-cken, ja un-er-träg-lich sein.

ARIE.

Oboe I.
d' amore.

Alto.

Continuo.

Tag, so das Verborg'ne rich-tet, vor dem die Heu-che-lei, die Heu-che-lei er-zit -

piano

- tern mag; es kommt ein Tag, es kommt ein

piano

Tag, ein Tag, so das Verborg'ne rich-tet, vor dem die Heu-che-

piano

lei, die Heu-che-lei er-zit - tern mag.

forte

Presto.

Denn sei-nes Ei-fers Grimm ver-nich -

- - tet, sei - nes Ei - fers Grimm ver - nich - - - - - tet, was Heu - - che -
 (6) 6 4 6 6 6 6 6 6 7b 6

lei und List er dich - - - - - tet, was Heu - che - lei und List -
 6 7 6 7 (6) 6 6 6 6 6

Adagio.

er - dich - - tet.
 forte
 6 5 6 4 6 6b 6 6 6 6 6 6 6 6 6

piano
 Es kommt ein Tag, es kommt ein Tag, es kommt ein Tag, so das Ver -
 6 7 6 7 6 6 6

borg' - ne rich - tet, vor dem die Heu - che - lei, die Heu - che - lei, die Heu - che - lei er - zit -
 7 6 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 7

tern mag, vor dem die Heu -

6b 7 6 6 6b 7 6 6 5 # (3) # 6 6 5 7 #

forte
- che lei er - zit - tern mag.

6 6 7 # 6 6 6 6

6 6 6 7 6 6 # 6 6 6

6 6 6 6 6 6 5 6 4 2

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

RECITATIV.

Basso. Die Himmel sel-ber sind nicht rein, wie soll es nun ein Mensch vor die - sem Richter

Continuo. 6 7b 5 6 7 6

sein! Doch, wer durch Je - su Blut ge - rei - nigt, im Glau - ben sich mit ihm ge - ei - nigt, weiss,

Continuo. 6 5

dass Er ihm kein hartes Urtheil spricht. Kränkt ihn die Sünde noch, der Mangel seiner Werke, er hat in Chri - sto

Continuo. 6 5 6 5b 6

doch Ge - rech - tig - keit und Stär - ke.

Continuo. 6 6 4 2 6 6 6 5 7b 6 6 6 6 7 5 6 6 5

ARIE.

Violino I. II. all' unisono.

Tenore.

Basso.

Continuo. 6 (6) # 6 (#) 6 7 7 7

Continuo. 7 6 # 6 6 6 6 6 6

First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Uns tref - fen zwar der Sün - den" and "Uns tref - fen". The piano part includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Fingering numbers are provided below the piano staves.

Second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "Fle - eken, der Sünden" and "zwar der Sün - den Fle -". The piano accompaniment continues with the same texture. Fingering numbers are provided below the piano staves.

Third system of the musical score. The vocal line includes the instruction *piano sempre* and lyrics: "Fle - eken, der Sün - den" and "Fle - eken;". The piano accompaniment continues. Fingering numbers are provided below the piano staves.

Fourth system of the musical score. The vocal line concludes with lyrics: "uns tref - fen zwar der Sün - den Fle.cken, so" and "uns tref - fen zwar der Sün - den Fle.cken, so". The piano accompaniment continues. Fingering numbers are provided below the piano staves.

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two staves: a soprano staff and a bass staff. The piano accompaniment has two staves: a right-hand staff and a left-hand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking *pianissimo* is present above the piano part. The lyrics are: "A - dams Fall auf uns gebracht, so A - dams Fall auf uns ge-bracht; uns".

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "tref - fen zwar der Sün - den Flecken, so A - dams". The piano accompaniment continues with the lyrics: "bracht; uns tref - fen zwar der Sün - den Flecken, so".

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "Fall auf uns ge-bracht, auf uns ge-bracht, so A - dams". The piano accompaniment continues with the lyrics: "A - dams Fall auf uns ge-bracht, auf uns ge-bracht, so A - dams".

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "Fall auf uns, auf uns ge-bracht;". The piano accompaniment continues with the lyrics: "Fall auf uns, auf uns ge-bracht; uns tref - fen".

uns tref - fen zwar der Sün - den Fle -
zwar der Sün - den Fle -

6 5 5 7 7 #

- cken, so A - dams Fall - auf uns - ge-bracht.
- cken, so A - dams Fall - auf uns - ge-bracht.

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

forte

6 # 6 6 6

Al - lein, wer sich zu Je - su Wun - den, zu Je su
Al - lein, al - lein, wer sich zu Je - su

7 8 7 6 6 # 6 7 6 7 7 #

piano

Wun - - - den, zu Je - su Wunden, dem Gna - den - Strom

Wun - - den, zu Je - - su Wun - - - den, zu Je - - su

7 7

voll Blut, ge - fun - den, wird da - durch wie - der rein ge -

Wunden, dem Gna - den - Strom voll Blut, ge -

24 5 6 6 # 6

macht, da - durch wie - der rein ge - macht; wer

fun - den, wird da - durch wie - der rein ge - macht; wer

6 4 6 6 5 6

sich zu Je - su Wun - - den, dem Gna - den - Strom

sich zu Je - su Wun - - - den, dem Gna - den - Strom

(5)

pianissimo

voll Blut, ge -
voll Blut, ge -

fun - - - den, wird da - durch wie - der rein, rein, rein ge -
fun - - - den, wird da - durch wie - der rein, wird da - durch wie - der rein ge -

macht; wer sich zu Je - su Wun - - -
macht; wer sich zu Je - su Wun - - - den, dem

- den, dem Gna - den - Strom
Gna - den - Strom

voll Blut, ge-fun-den, wird da-durch

voll Blut, ge-fun-den, wird da-durch wie-der

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

wie-der rein, rein, rein ge-macht.

rein, wird da-durch wie-der rein ge-macht.

6 5 6/4 6 6/4 5# 6 6# 6 6# 6

(7) 7 7 7 6# 6 6 6

6 6 (6) 7 6 6 7 6 5#

CHORAL. (Melodie: „Auf meinen lieben Gott“ oder: „Wo soll ich fliehen hin?“)

Violino I.
Soprano.
Corno, Oboe I. II.
col Soprano.
Alto.
Violino II. coll'Alto.
Tenore.
Viola col Tenore.
Basso.
Continuo.
Organo

Dein Blut, der ed - le Saft, hat sol - che Stärk' und Kraft, dass

auch ein Tröpf - lein klei - - ne die gan - ze Welt kann rei - - ne, ja,

gar aus Teu - fels Ra - - chen frei, los und le - dig ma - - - chen.

Cantate

Am zwiölften Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“

von

Juachim Preander.

N^o 137.

Dominica 12 post Trinitatis.
„Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren.“

Vers 1. CHOR.

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- Tromba I.**: Treble clef, 3/4 time, starts with a repeat sign.
- Tromba II.**: Treble clef, 3/4 time.
- Tromba III.**: Treble clef, 3/4 time.
- Timpani.**: Bass clef, 3/4 time.
- Oboe I.**: Treble clef, 3/4 time.
- Oboe II.**: Treble clef, 3/4 time.
- Violino I.**: Treble clef, 3/4 time.
- Violino II.**: Treble clef, 3/4 time.
- Viola.**: Alto clef, 3/4 time.
- Soprano.**: Alto clef, 3/4 time. Includes the instruction: (NB. Der Cantus firmus: „Lobe den Herren“ im Sopran.)
- Alto.**: Alto clef, 3/4 time.
- Tenore.**: Alto clef, 3/4 time.
- Basso.**: Bass clef, 3/4 time.
- Continuo.**: Bass clef, 3/4 time.

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

This musical score is for a piece titled "B. W. XXVIII." It consists of 16 measures. The first 12 measures are a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The first two staves contain a melody with eighth-note patterns. The third staff is empty. The fourth staff contains a bass line with eighth-note patterns. The fifth and sixth staves contain a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns and various accidentals. The seventh and eighth staves contain a melody with eighth-note patterns. The ninth and tenth staves contain a piano accompaniment with eighth-note patterns. The eleventh and twelfth staves contain a bass line with eighth-note patterns. The final four measures (13-16) are a grand staff with two bass clefs. The first two staves are empty. The third and fourth staves contain a bass line with eighth-note patterns. At the bottom of the page, there are fingering numbers: 6/4, 5/7, 6/4, 5/7, and 7/7.

7

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

B. W. XXVIII.

The image shows a musical score for piano and voice. It consists of 14 staves. The top four staves are for the piano accompaniment, including the right and left hands. The next two staves are for the vocal line, with lyrics written below. The bottom four staves are for the piano accompaniment, including the right and left hands. The lyrics are: "Lo - be, lo - be den Herren, den mächtigen Kö - nig der Eh - Lo - be, lo - be den". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. At the bottom of the page, there are some small numbers and symbols, possibly indicating fingerings or other performance instructions.

ren, lo - - be, lo - - be, lo - - be den
 Her.ren, den mäch - ti - gen Kö - nig der Eh - - ren, lo - - be den
 Lo - - be, lo - - be den Her.ren, den mäch - ti - gen Kö - nig der

6 5 6 5 6 6

The musical score consists of a piano accompaniment and four vocal parts. The piano part includes a right-hand treble clef staff with a complex, flowing melody and a left-hand bass clef staff with a steady accompaniment. The vocal parts are arranged in four staves, each with a different clef (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are in German and describe the glory of God.

Her - ren, den mäch - ti - gen Kö - nig der Eh - - -

Her-ren, den mäch-ti-gen Kö-nig, den mäch - - - ti-gen Kö-nig der Eh - - -

Her-ren, den mäch-ti-gen Kö-nig, den mäch - - - ti-gen Kö-nig der Eh - - -

Eh-ren, lo - - - be den Her-ren, den mäch - - - ti-gen Kö - - - nig der Eh - - -

6 7 7 4 6 7 6 6 6

2 2 5 6 5

The image shows a page of musical notation for a piece titled "B. W. XXVIII." The score is arranged in a system of 12 staves. The top four staves (1-4) are for the piano accompaniment, with staves 1 and 2 in treble clef and staves 3 and 4 in bass clef. The bottom four staves (5-8) are for vocal parts, each starting with a bass clef and the word "ren,". The bottom two staves (9-12) are for the piano accompaniment, with staves 9 and 10 in bass clef and staves 11 and 12 in bass clef. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. At the bottom of the page, there are several groups of numbers: 7/4, 3, 6/4, 5/4, 7/4, 7/4, 6/4, 5/4, 6/4, 5/4, 7/4. These likely represent time signatures or fingerings for the piano part.

6
4

5 7

7 #

This musical score consists of 12 staves. The top four staves (1-4) are grouped by a brace on the left and contain piano accompaniment for the right hand. The next four staves (5-8) are grouped by a brace on the left and contain piano accompaniment for the left hand. The bottom four staves (9-12) are grouped by a brace on the left and contain a vocal line. The vocal line begins in the 10th measure with the lyrics "mei - - - ne ge." The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Below the staves, there are several groups of numbers:

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

The musical score consists of several staves. The top four staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional treble clef staves. The bottom four staves are for vocal parts, including a grand staff and two additional bass clef staves. The lyrics are in German and are distributed across the vocal staves.

lie - - - be.te Seele, das ist mein Be.geh - - - ren, mei - ne See - -
 mei - - - ne ge - lie - - - be.te Seele, das ist mein Be.geh - -
 mei - - - ne ge.

7 7 2 5 6 6 6 2 6 5

mei - - ne ge - - lie - - be - te See - - le, das
 - le, meine See - - le, mei - ne See - - le, das ist mein Be - gehren, das ist mein Be - geh -
 - - - - ren, ge - lie - be - te See - le, das ist mein Be - gehren, das ist mein Be - geh -
 lie - - - - bete See - le, das ist mein Be - geh - - ren, mei - ne ge - lie - be - te See - le, das ist mein Be -

6 6 6 6 6 6 7 2 6

The musical score consists of ten staves. The top four staves are piano accompaniment for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The bottom six staves are vocal lines, with the first two staves containing the lyrics. The lyrics are in German and describe a desire for something. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ist mein Be - - geh - - - ren.
 - - - ren, das ist mein Begeh - - - ren.
 - - - ren, das ist mein Begeh - - - ren.
 geh - - - ren, mein Be - geh - - - ren.

7 6 6 6 7

Kom - - met zu Hauf,
Kom - - met zu Hauf,
Kom - met zu Hauf,
Kom - met zu Hauf,

The musical score consists of 12 staves. The first seven staves are for piano accompaniment, including the right and left hands of the grand piano. The last five staves are for vocal parts, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "Psal - ter und Har - fen, wacht auf!". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. At the bottom of the page, there are some numerical markings: 7, 6, 6 (3), 6, 6, 6, 7, 4, 5.

A musical score for piano, consisting of 12 staves. The top four staves are mostly empty, with some notes in the final measure. The next four staves contain complex melodic and harmonic lines with many accidentals and slurs. The bottom four staves are also mostly empty, with some notes in the final measure. The notation is dense and includes various rhythmic values and accidentals.

7 4 # # — # 6 # 6 # 6 6 5 7 6 # 4

The image shows a page of musical notation, page 182. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The middle system contains two piano accompaniment staves with intricate rhythmic patterns. The bottom system features a bass line with figured bass notation. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

A musical score for piano and voice. The piano part consists of eight staves, with the right hand playing a complex, flowing melody and the left hand providing a steady accompaniment. The voice part is on a single staff, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "las - set die Mu - si - cam hö -". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. At the bottom of the page, there are numerical figures: 6/4, 6/4, 6/4, 6/5, 6/4, 3, 6/4, 5/2, 7, ♯, 7/4.

las - set die Mu - sicam hö - ren, las - set die Mu - si - cam hö - ren, las - set die Mu - sicam hö - ren, die Mu - si - cam

5 5 (7 6) 6 7 6 5 4 3 6 4 3 5

The musical score consists of several systems. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a vocal line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The vocal line has lyrics in German. The bottom system continues the piano accompaniment and includes a bass line with figured bass notation.

las . . set die Mu . . si . cam hö ren.
 ren, las . . set die Mu . si . cam hö ren.
 hö . ren, las . set die Mu . si . cam hö ren, die Mu . si . cam hö ren.
 ren, las . . set die Mu . si . cam hö ren.

5 6 (6) 7 6 (6) 6

Dal Segno. 8

Vers 2. **ARIE.** (Der Cantus firmus: „Lobe den Herren“ im Alt.)^{*)}

Violino Solo.

Alto.

Continuo.

Lo - be den - - - ren, der -

piano

Al - - - les so herr - lich re - gie - - - ret,

*)Vergleiche Jahrgang XXV ? Seite 74.

5 4 7 7 6 6 4

der dich auf A - - de-lers Fit - ti-gen

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

si - cher ge - füh - - ret,

6 6 7 5 6 7 6 5 (6) 9 3 6 5

der dich er - hält,

wie es dir sel - ber ge - fällt;

hast du nicht die - ses ver - spü - ret?

Vers 3. ARIE.

Oboe I.

Oboe II.

Soprano.

Basso.

Continuo.

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

Lo-be den Her-ren, der künst-lich und fein dich be-rei-tet,

Lo-be den Her-ren, der künst-lich und fein dich be-rei-tet, lo-be den

piano

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

lo-be den Herrn, lo-be den Herrn, lo-be den Herrn, lo-be den

Herrn, lo-be den Herrn, lo-be den

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

Herrn, der künst-lich und fein dich be-rei-tet,

be den Herrn, der künst-lich und fein dich be-rei-tet, *forte*

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

in wie viel Noth, in wie viel Noth

in wie viel Noth, in wie viel Noth

piano

hat nicht der gnä-di-ge Gott ü-ber dir Flü-gel ge-brei-tet, der gnä-di-ge Gott

hat nicht der gnä-di-ge Gott ü-ber dir Flü-gel ge-brei-tet, der gnä-di-ge

ü-ber dir Flü-gel ge-brei-tet, ü-ber

Gott ü-ber dir Flü-gel ge-brei-tet, ü-ber dir

dir Flü-gel ge-brei-tet;

Flü-gel ge-brei-tet; *forte*

in wie viel Noth, wie viel Noth, wie viel Noth,

in wie viel Noth,

piano

wie viel Noth hat nicht der gnä - di - ge

in wie viel Noth, wie viel Noth, wie viel Noth — hat nicht der gnä - di - ge Gott ü - ber

Gott ü - ber dir Flü - gel ge - brei - tet, der gü - ti - ge Gott dir Flügel ge - brei -

dir Flü - gel ge - brei - tet, der gü - ti - ge Gott dir Flügel ge - brei -

- tet, ü - ber dir Flü - gel ge - brei - tet!

- tet, ü - ber dir Flü - gel ge - brei - tet!

Vers 4. ARIE. (Der Cantus firmus: „Lobe den Herren“ in der Trompete.)

Tromba. $\frac{3}{4}$

Tenore. $\frac{3}{4}$

Continuo. $\frac{3}{4}$

6 6 # 6 6 6 6 5 6 5

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

piano Lo - be, lo - be den Her - ren,

6 9 6 # 6 6 6 6

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

lo - be den Her - ren, der dei - nen Stand sicht -

6 (6) # 6 6 6 6 6 6 5 6 4 6 5

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

- bar ge - seg - net, der deinen

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

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

$\frac{3}{4}$

Stand sicht - bar ge - seg - net, *forte* der aus *piano* dem

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

Him - mel, der aus dem Him - mel, aus dem Him - mel mit Strö -

- men der Lie - be - ge - reg -

- net, mit Strö - men der Lie -

- be ge - reg - net; *forte* den - ke *piano* d'ran,

- was der All - mäch - ti - ge kann, den - ke d'ran, den - ke, den - ke

dran, den - ke, den - ke d'ran, was der All mäch -

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

- ti - ge, was der All mäch - ti - ge kann, *forte*

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

der dir mit Lie - be - be - geg -

(piano) 6 6 5 7 6 6 7 4 2 7 6 5 9 6 6 5 4 3 6 5

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

- net, der dir mit Lie - be, mit Lie - be be - geg - net. *forte*

6 6 6 5 6 7 6 5 6 5 6 4 2 6 6 4 4 5 6 (a) 6 5

Vers 5. CHORAL. (Melodie: „Lobe den Herren“ siebenstimmig.)

Tromba I.
Tromba II.
Tromba III.
Timpani.
Soprano.
Oboe I. II., Violino I.
 col Soprano.
Alto.
Violino II. coll'Alto.
Tenore.
Viola col Tenore.
Basso.
Continuo.

Lo-be den Her-ren, was in mir ist, lo-be den Na-men!
 Al-les, was O-dem hat, lo-be mit A-bra-ham's Sa-men!

Er ist dein Licht, See-le, ver-giss es ja nicht; Lo-ben-de, schliesse mit A-men!
 Er ist dein Licht, See-le, ver-giss es ja nicht; Lo-ben-de, schliesse mit A-men!
 Er ist dein Licht, See-le, ver-giss es ja nicht; Lo-ben-de, schliesse mit A-men!
 Er ist dein Licht, See-le, ver-giss es ja nicht; Lo-ben-de, schliesse mit A-men!

Cantate

Am fünfzehnten Sonntage nach Trinitatis:

über die drei ersten Verse des Liedes:

„Warum betrübst du dich, mein Herz“

von

Hans Sachs.

N^o 138.

„ J. J. Concerto Doïca 15 post Trinitatis.“

(Warum betrübst du dich, mein Herz.)

(Vers 1.)
deux Hautb. d'Amour.

(NB. Der Cantus firmus: „Warum betrübst du dich, mein Herz“ im Sopran.)

This system contains the first four measures of the piece. It features two oboe parts (Hautb. d'Amour) in the upper staves, a basso continuo part in the lower staves, and a vocal line (Soprano) indicated by a note in the middle of the system. The music is in a key with two sharps (D major) and a common time signature.

Warum betrübst du dich, mein Herz, warum betrübst du dich, mein Herz? Wa -
Wa -

This system continues the musical score from the first system. It includes the vocal line with the lyrics: "Warum betrübst du dich, mein Herz, warum betrübst du dich, mein Herz?". The vocal line is written in a soprano clef. The instrumental parts continue with their respective melodic and harmonic lines.

rum be-trübst du dich, mein Herz?

rum be-trübst du dich, mein Herz, mein Herz?

rum be-trübst du dich, mein Herz, mein Herz?

Warum betrübst du dich, betrübst du dich, mein Herz?

be -

be -

bekümmerst dich und trä-gest Schmerz, bekümmerst dich und trä - gest Schmerz, be -

kümmerst dich und trägest Schmerz
 küm - merst dich und trägest Schmerz
 küm - merst dich und trägest Schmerz
 bekümmerst dich und trägest Schmerz, und trägest Schmerz

nur um das zeit - liche, das zeit - liche Gut, nur um das zeit - liche, das

nur um das zeit - liche Gut?
 nur um das zeit - liche Gut, das zeit - liche Gut? Ach! ich bin arm, mich drücken schwere
 zeit - liche Gut, nur um das zeit - liche Gut, das zeit - liche Gut?
 nur um das zeitlich, das zeitlich, nur um das zeit - liche Gut?

Sor - gen. Vom Abend bis zum Morgen währt mei - ne lie - be Noth. Dass Gott erbarm! wer

wird mich noch erlösen vom Leibe dieser bösen und argen Welt? Wie elend ist's um mich bestellt! Ach!

wär' ich doch nur todt! Ver - trau' du dei - nem
 Ver - trau' du dei - nem
 Ver - trau' du dei - nem
 Ver - trau' du dei - nem

Her-ren Gott, der al-le Ding' er-schaf-fen hat.

RECITATIV.

Ich bin ver-acht't, der Herr hat mich zum Lei-den am Ta-ge sei-nes Zorns gemacht; der

Vorrath Haus zu hal-ten ist ziem-lich klein; man schenkt mir für den Wein der Freu-den den

bit-tern Kelch der Thrä-nen ein. Wie kann ich nun mein Amt mit Ruh' ver-wal-ten? wenn

Seuf-zer mei-ne Spei-se, und Thrä-nen das Ge-trän-ke sein.

(allacca)

(Vers 2.)

Er kann und will dich las - sen nicht, Er weiss gar wohl, was dir gebricht, Himmel und
 Er kann und will dich las - sen nicht, Er weiss gar wohl, was dir gebricht, Himmel und
 Er kann und will dich las - sen nicht, Er weiss gar wohl, was dir gebricht, Himmel und
 Er kann und will dich las - sen nicht, Er weiss gar wohl, was dir gebricht, Himmel und

Erd' ist sein! Ach! wie? Gott sorget frei - lich für das Vieh, er giebt den Vögeln seine Spei - se, er
 Erd' ist sein!
 Erd' ist sein!
 Erd' ist sein!

sät-tiget die jungen Raben, nur ich, ich weiss nicht auf was Wei-se, ich armes Kind, mein bishen Brot soll haben, wo

ist Jemand, der sich zu meiner Rettung findet? Dein Va-ter und dein
 Dein Vater und dein Herre Gott, der dir bei- steht in
 Dein Vater und dein Herre Gott, der dir bei- steht

Her - re Gott, der dir bei - steht in al - ler Noth.
 dir bei - steht in al - ler Noth, in al - ler, al - ler,
 al - ler,
 in al - ler Noth, in aller

al - ler Noth. Ich bin ver - las - sen, es scheint, als woll - te mich auch Gott bei meiner Armuth hassen, da
 al - ler Noth.
 Noth.

ers doch immer gut mit mir gemeint. Ach Sorgen, Sorgen, ach! werdet ihr denn alle Morgen und alle Tage wieder

neu? So klag' ich immer - fort: Ach! Armuth! hartes Wort, wer steht mir denn in meinem Kummer bei?

Dein

Dein Va - ter und dein Her - re Gott, —
 Dein Va - ter und dein Herre Gott, der steht dir bei —
 Dein Vater und dein Herre Gott, der steht dir bei in al -

Vater und dein Herre Gott, dein Vater und dein Herre Gott, der steht dir bei in al -

der steht dir bei in al - ler Noth. —
 in al - ler Noth, in al - ler Noth, in al - ler Noth.
 - ler Noth, in al - ler Noth.
 - ler Noth, in al - ler Noth.

RECITATIV.

Tenor.

Ach süßer Trost! Wenn Gott mich nicht ver lassen und nicht versäumen will: so kann ich in der

Still' und in Geduld mich fassen. Die Welt mag im mer hin mich has sen, so werf' ich mei ne Sorgen mit

Freu den auf den Herrn, und hilft er heu te nicht, so hilft er mir doch morgen. Nun

leg' ich herzlich gern die Sorgen un ter's Kis sen, und mag nichts mehr, als dies, zu meinem Troste wis sen:

*(attacca)*ARIE.^{*)}

*) Vergleiche Jahrgang VIII Seite 178.

First system of musical notation, primarily piano accompaniment. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal line is in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff. The lyrics are: "Auf Gott steht mei - ne Zu - ver - sicht, auf Gott steht".

Third system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal line is in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff. The lyrics are: "mei - - ne Zu - - ver - sicht, mein Glau - be lässt ihn wal - -".

Fourth system of musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal line is in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff. The lyrics are: "- ten, auf Gott steht mei - - ne".

Musical score system 1, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with the lyrics "Zu - ver - sicht, mein Glaube lässt ihn wal -". The piano accompaniment consists of a right-hand part with flowing sixteenth-note patterns and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment.

Musical score system 2, continuing the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the word "ten." The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Musical score system 3, continuing the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Nun kann mich". The piano accompaniment features more complex rhythmic figures in the right hand.

Musical score system 4, continuing the vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "kei - ne Sor - - ge na -". The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns.

- gen, nun kann mich auch kein' Ar.muth pla-

- gen.

Auf Gott steht mei - ne Zu - ver -

sicht, auf Gott steht mei - ne Zu - ver - sicht!

Auch mitten in dem gröss - - - ten Lei - - de bleibt er mein Va - ter,

meine Freu - - - - - de, er will mich wun - der -

lich, wun - der - lich, er will mich wun - derlich er - hal -

- ten, er will mich wunderlich, wun - derlich erhal - ten. Auf Gott steht

mei - ne Zu - ver_sicht, auf Gott steht mei - ne Zu - ver -

sicht, mein Glaube lässt ihn wal -

-ten, mein Glaube

lässt ihn wal - ten.

RECITATIV.

Ei nun! so will ich auch recht sanfte ruh. Euch, Sorgen! sei der

Schei - de - brief ge - ge - ben, nun kann ich wie im Him - mel le - ben.

(Vers 3.) CHORAL. (Melodie: „Warum betrübst du dich, mein Herz.“)

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are grand staff notation. The music is in 8/8 time and D major. The melody is primarily in the upper staves, with a bass line in the bottom staff. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

The second system of the musical score consists of eight staves, continuing the piece from the first system. It maintains the same instrumentation and key signature. The melody continues with similar rhythmic patterns, including some more complex sixteenth-note passages. The bass line provides a steady accompaniment.

Weil du mein Gott und Va - ter bist,
 Weil du mein Gott und Va - ter bist,
 Weil du mein Gott und Va - ter bist,
 Weil du mein Gott und Va - ter bist,

dein Kind wirst
 dein Kind wirst
 dein Kind wirst du ver -
 dein Kind wirst du ver -

du ver - las - sen nicht,
 du ver - las - sen nicht,
 las - sen nicht,
 las - sen nicht,

du vä - ter -
 du vä - ter -
 du vä - ter -
 du vä -

li - - ches Herz!

li - - ches Herz!

li - - ches Herz!

- - ter - li - ches Herz!

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features a piano accompaniment with a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal parts enter in the second measure with the lyrics 'li - - ches Herz!'. The vocal lines are arranged in four parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are repeated for each part, with the Bass part including the additional word 'ter'.

Ich bin ein ar - mer Er - den -

Ich bin ein ar - mer Er - den -

Ich bin ein ar - mer Er - den -

Ich bin ein ar - mer Er - den -

Detailed description: This system contains the next four measures of the piece. The piano accompaniment continues with its intricate texture. The vocal parts enter in the second measure with the lyrics 'Ich bin ein ar - mer Er - den -'. The lyrics are repeated for each part: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The vocal lines are arranged in four parts, with the lyrics being identical for all parts.

This system contains the first four measures of the piece. It features a piano accompaniment with a busy right hand and a more active left hand. The vocal parts are in the lower staves, with lyrics: "kloss, kloss, kloss, kloss, auf auf auf auf".

This system contains the next four measures. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The vocal parts have the lyrics: "Er - den weiss ich kei - nen Er - den weiss ich kei - nen Er - den weiss ich kei - nen Er - den weiss ich kei - nen".

This system contains a piano accompaniment and four vocal staves. The piano part consists of a right-hand treble staff with a complex, flowing melody and a left-hand bass staff with a steady accompaniment. The vocal parts are arranged in four staves, each beginning with the word "Trost." in a simple, homophonic setting. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

This system continues the musical score from the first system. The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic material. The vocal parts are silent in this system, as indicated by the rests on their staves. The key signature and time signature remain consistent with the first system.

Cantate

Am drei und zwanzigsten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Mahl dem, der sich auf seinen Gott“

von

Johann Christoph Kubien.

№ 139.

Dominica 23 post Trinitatis. „Wohl dem, der sich auf seinen Gott.“

Vers 1. CHOR.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano. (NB. Der Cantus firmus: „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte“ im Sopran.)

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

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

7 6 9 8 7 5 9 7 6 5 7 6 9 8 7 5 9 3 6 7 6 9 6 9 6 9 7

Wohl dem, der sich auf
 Wohl dem, der sich auf sei-nen Gott, wohl dem, der sich auf sei-nen Gott,
 Wohl dem, der sich auf sei-nen Gott, auf sei-nen Gott, wohl dem, der sich auf seinen
 Wohl dem, der sich auf seinen

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

sei - - nen Gott
 wohl dem, der sich auf seinen Gott, der sich auf sei - - nen Gott
 Gott, der sich auf sei - nen Gott, der sich auf sei - - nen Gott
 Gott, wohl dem, der sich auf seinen Gott, wohl dem, der sich auf sei-nen Gott

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

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are treble clefs, the next two are alto clefs, and the bottom two are bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. A fermata is placed over a note in the second measure of the top staff.

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

The second system of the musical score continues with the same seven-staff layout and key signature. The notation is similar to the first system, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. A fermata is also present in the second measure of the top staff.

7 6 9 8 7 5 9 3 6 7 6 9 6 9 6 9 7 9 6 6 6 6 7 6 5

und al - le Teu - fel
 und al - le Teu - fel has - sen, und al - le Teu - fel has - sen, und al - le
 und al - le Teu - fel has - sen, und al - le Teu - fel has -
 und al - le Teu - fel has - sen, und al - le Teu - fel, al - le

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

has - sen,
 Teu - fel has - sen, und al - le Teu - fel has - sen,
 sen, und al - le Teu - fel has - sen, und al - le Teu - fel has - sen,
 Teu - fel has - sen, und al - le Teu - fel has - sen,

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

so
so bleibt er den noch wohl ver-gnügt, so bleibt er den noch
so bleibt er den noch wohl vergnügt, so bleibt
so bleibt er den noch wohl ver-

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

9 9 9 9 3 4 3 5 2 - 2 2 6

bleibt er den noch wohl ver-
wohl ver-gnügt, so bleibt er den noch wohl ver-gnügt, so bleibt er
er den noch wohl ver-gnügt, so bleibt er den noch wohl ver-gnügt,
gnügt, so bleibt er den noch wohl ver-gnügt, so bleibt er den noch wohl ver-gnügt, so bleibt er den

7 7 7 7 2 7 7 7 7 7 9 8

gnügt,
den noch, dennoch, bleibt er wohl vergnügt,
so bleibt er dennoch wohl vergnügt,
noch wohl ver - gnügt,

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

wenn
wenn er nur
wenn er nur Gott zum Freun -

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

er nur Gott zum Freun - de
 Gott zum Freun - de kriegt, wenn er nur Gott zum Freunde kriegt,
 - de kriegt, nur Gott zum Freun - de, wenn er nur Gott zum Freunde kriegt, wenn er nur Gott zum Freunde
 wenn er nur Gott zum Freunde kriegt, wenn er nur Gott zum Freunde kriegt, wenn er nur Gott zum Freunde

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

kriegt.
 wenn er nur Gott zum Freunde kriegt, wenn er nur Gott zum Freunde kriegt.
 kriegt, wenn er nur Gott zum Freunde kriegt, wenn er nur Gott zum Freunde kriegt.
 kriegt, zum Freun - de, wenn er nur Gott zum Freunde kriegt.

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

ARIE.

Violino I. concertato.

Tenore.

Continuo.

The first system of the score features three staves. The top staff is for Violino I. concertato in treble clef, the middle for Tenore in alto clef, and the bottom for Continuo in bass clef. The music is in G major and 3/4 time. The violin part begins with a melodic line, while the tenor and continuo parts are mostly rests.

The second system continues the musical notation. The violin part has a more active role with sixteenth-note patterns, while the tenor and continuo parts remain mostly inactive.

The third system shows the violin part continuing with its melodic and rhythmic patterns. The tenor and continuo parts are still mostly inactive.

The fourth system continues the instrumental parts. The violin part has a prominent melodic line, and the continuo part provides a steady bass accompaniment.

The fifth system concludes the page. The violin part has a melodic line, and the continuo part provides a steady bass accompaniment. The vocal part enters with the text "Gott ist mein piano" in the tenor line.

piano

Freund, Gott ist mein Freund; was hilft das To - ben, was hilft das

To - ben, so wi - der mich ein Feind er - ho - ben! Gott ist mein

Freund, Gott ist mein Freund; was hilft das To - ben, was hilft das To - ben, so

wi - der mich ein Feind er - ho - ben! ich bin ge - trost bei Neid und Hass, ich bin ge -

forte
trost, ich bin ge - trost, ich bin ge - trost, ge - trost bei Neid und Hass.
forte

piano

Gott ist mein Freund,

piano

Gott ist mein Freund, Gott ist mein Freund, Gott ist mein

Freund; was hilft das To - ben, was hilft das

To - ben, so wi - der mich ein Feind er - ho - ben, so wi - der mich ein Feind er -

ho - ben! ich bin getrost bei Neid und Hass, ich bin ge - trost, ich bin ge - trost, ich bin ge -

trost, getrost bei Neid und Hass.

forte

piano

Ja, redet nur die Wahrheit spärlich, ja, redet nur die Wahrheit

piano

spärlich, seid immer falsch, was thut mir das? seid immer falsch,

was thut mir das? seid immer falsch, seid immer falsch, was thut mir das, seid

(forte)

immer falsch, was thut mir das? ihr

(piano)

forte

piano

Spöt-ter, ihr Spöt-ter, ihr Spötter seid mir un-ge-fähr-lich, ihr Spöt-

-ter, ihr Spöt-ter, ihr Spöt-ter seid mir un-ge-

fähr-lich, ihr Spöt-ter seid mir un-ge-fähr-lich, ihr seid mir un-ge-fähr-

lich, ihr Spöt-ter, ihr Spöt-ter, ihr seid mir un-gefähr-lich.

Da Capo.

RECITATIV.

Alto.

Der Hei-land sen-det ja die Sei-nen recht mit-ten in der Wöl-fe

Continuo.

Wuth. Um Ihn hat sich der Bö-sen Rot-te, zum Scha-den und zum Spöt-te, mit List ge-stellt; doch

da sein Mund so wei-sen Aus-spruch thut, so schützt Er mich auch vor der Welt.

Oboe d'amore I. II. **ARIE.**

Violino.

Basso.

Continuo.

Das Un-glück schlägt *piano* auf al-len Sei-ten

um mich ein cent-nerschwe-res Band, um mich ein cent-nerschwe-res

Band; das Un-glück schlägt auf al-len

Sei-ten, das Un-glück schlägt auf al-len Sei-ten um mich ein cent-ner-schwe-

- res, ein cent-nerschwe-res Band, um mich ein cent-nerschwe-res

Vivace.

Band. Doch plötz-lich er-schei-net die hel-fen-de Hand, doch plötz-lich er-schei-net die

hel-fen-de Hand, die hel-

fen-de Hand!
forte

Andante.

Mir scheint des Trostes Licht von wei -

- tem; da lern' ich, da lern' ich, da lern' ich erst, dass Gott al - lein der Menschen bester Freund muss

(7^{\flat}) a)

Vivace.

sein.

Andante.

Mir scheint des Trostes Licht von wei -

ten, da lern' ich, da lern' ich erst, dass Gott al-

Vivace.
forte
lein der Men_schen be - ster Freund muss sein.

piano

Das Un-gluck schlägt *piano*

auf al-len Sei - ten um mich ein cent - - nerschweres Band, um mich ein cent-nerschweres

Band; das Un - gluck schlägt auf al - len

Sei-ten, das Un - glück schlägt auf al - len Sei - ten um mich ein cent - nersche -

- res, ein cent - nerschweres Band, um mich ein cent - nersche - res

Vivace.

Band. Doch plötz-lich er-schei-net die hel-fen - de Hand, doch plötz-lich er-schei-net die

poc' allegro.

hel - fen - de Hand! Das Un - glück schlägt auf al - len Sei - ten

Vivace.

um mich ein cent_nerschweres Band. Doch plötzlich erscheint die

hel-fen - de Hand, doch plötz lich er_schei-net die hel-fen - de Hand, die hel -

- fen - de

poi' allegro.

Hand!
forte

RECITATIV.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Continuo.

Ja, trag' ich gleich den grössten Feind in mir, (die schwe-re Last der Sün-den,) mein

Hei-land lässt mich Ru-he fin-den. Ich ge-be Gott, was Got-tes ist, das In-ner-ste der

See-len. Will er sie nun er-wäh-len: so weicht der Sünden Schuld, so fällt des Sa-tans List.

Vers 5. CHORAL. (Melodie: „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güte.“)

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

Alto.
Violino II. coll'Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Da - he - ro Trotz der Höl - len Heer! Trotz auch des To - des Ra - chen!
Trotz al - ler Welt! mich kann nicht mehr ihr Po - chen trau - rig ma - chen!

Da - he - ro Trotz der Höl - len Heer! Trotz auch des To - des Ra - chen!
Trotz al - ler Welt! mich kann nicht mehr ihr Po - chen trau - rig ma - chen!

Da - he - ro Trotz der Höl - len Heer! Trotz auch des To - des Ra - chen!
Trotz al - ler Welt! mich kann nicht mehr ihr Po - chen trau - rig ma - chen!

Da - he - ro Trotz der Höl - len Heer! Trotz auch des To - des Ra - chen!
Trotz al - ler Welt! mich kann nicht mehr ihr Po - chen trau - rig ma - chen!

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

Gott ist mein Schutz, mein' Hülf' und Rath: wohl dem, der Gott zum Freun - de hat.
Gott ist mein Schutz, mein' Hülf' und Rath: wohl dem, der Gott zum Freun - de hat.
Gott ist mein Schutz, mein' Hülf' und Rath: wohl dem, der Gott zum Freun - de hat.
Gott ist mein Schutz, mein' Hülf' und Rath: wohl dem, der Gott zum Freun - de hat.
Gott ist mein Schutz, mein' Hülf' und Rath: wohl dem, der Gott zum Freun - de hat.

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

Canzone

Am sieben und zwanzigsten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Wachet auf, ruft uns die Stimme“

von

Philipp Nicolai.

N^o 140.

Dominica 27 post Trinitatis.
„Wachet auf, ruft uns die Stimme.“

Vers 1. §

Oboe I.

Oboe II.

Taille.

Violino I
e Violino piccolo.

Violino II.

Viola.

Soprano.
Corno col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

(NB. Der Cantus firmus: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“ im Sopran.)

9 5^b 6 5 6 4 2 5 6 4 2 6 6 6 5 5 4 3

piano *forte*
piano (*forte*)
 Wa - chet auf! ruft uns die
 Wa - chet auf! wa - chet auf! ruft uns die
 Wa - chet auf! wa - chet auf! ruft
 Wa - chet auf! wa - chet

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

Stim - me
 Stim - me, ruft uns die Stim - me
 uns die Stim - me, die Stim - me
 auf! ruft uns die Stim - me

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

der Wäch - - - ter sehr hoch auf
 der Wäch - ter sehr hoch auf der Zin - ne, hoch
 der Wäch - ter sehr hoch auf der Zin -
 der Wäch - ter sehr hoch auf der Zin -

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

der Zin - ne: ne,
 auf der Zin - ne, hoch auf der Zin - ne:
 ne, der Wäch - ter sehr hoch auf der Zin - ne:
 - ne, der Wäch - ter sehr hoch auf der Zin - ne:

6 3 6 9 3 6 6 6

wach auf,
 wach auf, wach auf,
 wach auf, wach auf,
 wach auf, wach auf, wach

6 7 6 7 6 5 6

du Stadt Je - ru - sa - lem!

wach auf, du Stadt Je - ru - sa - lem, wach auf, du Stadt Je - ru - sa - lem, wach

wach auf, du Stadt Je - ru - sa - lem, du Stadt Je - ru - sa - lem, wach auf, du

auf, du Stadt Je - ru - sa - lem, wach auf, du Stadt Je - ru - sa - lem, wach auf,

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

auf, du Stadt Je - ru - sa - lem!

Stadt Jeru - sa - lem, Je - ru - sa - lem!

du Stadt Je - ru - sa - lem!

6/3b 7b 5 6 6/4 5 6/4 6 7 7 6 7 6

Musical score system 1, measures 1-5. The system includes a grand staff with piano accompaniment (right and left hands) and a bass line. The piano part features intricate sixteenth-note patterns in the right hand and simpler rhythmic accompaniment in the left hand. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. Fingering numbers 6, 6, 6, 6, 6, 6, 9, 5 are indicated below the bass line.

Musical score system 2, measures 6-10. This system continues the musical themes from the first system. The piano accompaniment maintains its complex sixteenth-note texture, while the bass line continues with its rhythmic pattern. Fingering numbers 5, 9, 5, 6, 6, 6, 6 are indicated below the bass line.

sie ru - fen uns mit hel - lem
 sie ru - fen uns mit hel - lem
 sie ru - fen uns mit hel - lem

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

hel - lem Mun - de: Mun - de, sie ru - fen uns mit hel - lem Mun - de:
 Mun - de, sie ru - fen uns, sie ru - fen uns mit hel - lem Mun - de:
 - - lem Mun - de, sie ru - fen uns, sie ru - fen uns mit hel - lem Mun - de:

6 6 3 6 9 3 6 6

wo,
wo, wo,
wo, wo,
wo, wo,

seid ihr klugen Jung - frau -
wo, wo, wo seid ihr klu - gen Jung - frauen, wo, wo seid ihr klu - gen Jung -
wo, wo, wo seid ihr klu - gen Jung - frau - en, wo seid ihr, wo seid ihr klugen Jung -
wo, wo, wo seid ihr, wo, wo, wo seid ihr, wo seid ihr klu - gen Jung - frau -

en?
frau - en, wo seid ihr klu - gen Jung - frau - en, wo, wo?
- frau, wo seid ihr, ihr klu - gen Jung - frau - en, wo, wo?
en, wo seid ihr klu - gen Jung - frau - en, wo, wo?

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

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

Wohl
Wohl auf, wohl
Wohl auf, wohl auf!

9 6 6 6 6 6 6 5 6 4 2

Wohl auf! der Bräut - - - gam
auf, wohl auf! der Bräut - gam kommt, wohl auf, wohl auf, wohl auf! der Bräut - gam
auf, wohl auf, wohl auf, wohl auf! der Bräut - gam kommt, wohl auf, wohl
der Bräut - gam kommt, wohl auf! der Bräut - gam kommt, wohl auf! der Bräut - gam

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

kommt, steht
 kommt, wohl auf, wohl auf! steht auf, steht auf!
 auf, wohl auf, wohl auf! steht auf, steht auf, steht
 kommt, wohl auf, wohl auf! steht auf, steht auf! die Lam - pen

6 5 6 6 5 7 7 6 7 6 7
 52 4 2 4 2 5 5 7 5 7 6 7

auf! die Lam - pen nehmt.
 die Lam - pen nehmt, steht auf, steht auf, steht auf! die Lam - pen nehmt, steht auf, steht
 auf, steht auf, steht auf! die Lam - pen nehmt, steht auf, steht auf, steht auf, steht
 nehmt, steht auf! die Lam - pen nehmt, steht auf! die Lam - pen nehmt, steht auf, steht

6 (5) 6 7 9 3 6 6 6 6 6 6
 5 5 7 9 3 4 2 5 7 4 2 5 7 6

auf! Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
 auf! Al -
 auf!

4 5 6 7 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
 le - lu - ja, al - le - lu - ja,
 Al -

7 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1

ja, al - le - lu - ja!
 — al - le - lu - ja!
 — le - lu - ja!

6 6 5 6 5 6 6 7 7 6 7

macht euch be - reit
 macht euch be - reit, macht euch be - reit, be - reit, be - reit, macht euch be -
 macht euch be - reit, macht euch be - reit, macht euch be - reit, be - reit, macht euch be -
 macht euch be - reit, macht euch be - reit, macht euch be - reit, be - reit, macht euch be -

6 9 3 6 6 6 7b

reit, macht euch be - - - reit, macht euch be - - -
 reit, macht euch be - - - reit, macht euch be - - -
 reit, macht euch be - reit zu der

zu der Hoch - - -

5 6 3/2 5 6 3/2 6 5 7 6 5b 6 5 6 6 5 7 6 5

zeit, - - -
 reit, macht euch be - reit zu der Hoch - zeit, macht euch be - reit zu der Hoch - zeit,
 reit, macht euch be - reit zu der Hoch - zeit, macht euch be - reit zu der Hoch - zeit,
 Hoch - zeit, macht euch be - reit zu der Hoch - zeit, macht euch be - reit zu der Hoch - zeit,

6 6 6 5b 6 7 6 5 3/2

RECITATIV.

Tenore. Continuo.

ARIE. (Duett)
Adagio.

Violino piccolo. Soprano. Basso. Continuo.

Wann kommst du, mein Heil?

piano Ich

7 6 5 4 3 2 1

wann kommst du, mein Heil, wann

kom - me, dein Theil, ich kom - me, dein Theil,

7 6 5 4 3 2 1

kommst du, mein Heil, mein Heil? ich war - te, ich

ich kom - me, dein Theil, dein Theil, ich kom - me,

7 6 5 4 3 2 1

war - te mit brennendem Ö - le; wann kommst du, mein Heil, wann

ich komme, ich komme, ich kom - me, dein Theil,

7 6 5 4 3 2 1

kommst du, mein Heil, ich war - - - te, ich
ich kom.me, dein Theil, ich kom - me,

6 5 4 6 5 3 6 6 2 6 5

war - - - te mit
ich kom - me, ich kom.me, dein Theil, ich kom.me, dein

6 4 6 6 5 6 5 7 5 7 5

bren - nen - dem Ö - - le, mit bren.nen - dem Ö - le; wann kommst du, mein
Theil, ich kom.me, dein Theil, ich kom - me,

7 6 5 5 6 # 5 6 5 #

Heil, ich war - - - te mit brennen.dem Ö.le.
dein Theil, ich kom.me!

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

Er -

Ich öff - ne den Saal,

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

öff - ne den Saal, er - öff - ne den Saal zum

ich öff - ne den Saal zum himm - li - schen Mahl, zum himm

6 5 6 7 6 6

himm - li - schen Mahl, komm. Je - su! komm, Je - su! komm,

- li - schen Mahl, ich kom - me, ich kom - me,

6 6 6 6b 7b 6 6 6 7

Je - su!

ich kom - me, komm', lieb - li - che See - le!

5 7 6 6 6 6 6 6 6 5

Ich

Er - öff - - ne den Saal, er öff - - ne den Saal
 öff - - ne den Saal, ich öff - - ne den Saal zum

zum himm.li - schen Mahl, komm, Je - su! komm,
 himm.li - schen Mahl, zum himm - li - schen Mahl, ich kom - me,

Je - su! komm, Je - - su!
 ich kom.me, ich kom.me; komm, lieb.li - che See.le!

Wann kommst du, mein Heil? wann
 Ich kom - - me, dein Theil,

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

kommst du, mein Heil, wann kommst du, mein
 ich kom - me, dein Theil, ich kom - me,

2b 5 6 2 2b 6 5 6 5 6

Heil, mein Heil? ich war - - te, ich war - - - te, ich
 dein Theil, dein Theil, ich kom - me, dein Theil, ich kom - me,

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

war - - - te mit
 ich kom - me, ich kom - me, dein Theil, ich kom - me, dein

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

bren - nen - dem Ö - le, mit bren - nen - dem Ö - le; wann kommst du, mein
Theil, ich kom - me, dein Theil, ich kom - me,

Heil, ich war - te mit brennen - dem Ö - le.
dein Theil, ich kom - me!

Dal Segno.

Vers 2. CHORAL.*)

(Melodie: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“)

Violino I, II, e Viola. (Violino piccolo tace!) *piano* *forte*
Tenore. *piano*
Continuo. *piano*

Figured Bass: 7 4 2, 6 5, 7 6 5, 6 5 4 2, 6 5 4 2, 7 4 2, 6 5, (6) 6 5

forte

Figured Bass: 6 6 5 6 6, 6 5 6, 5 6 7 6 5, 7 6 5, 6 4 5

*Vergleiche Jahrgang XXV? Seite 63.

First system of the musical score. It features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The melody includes trills (tr) and a piano (piano) dynamic marking. The bass line consists of whole notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of the musical score. The treble clef part continues with a piano (piano) dynamic. The vocal line (middle staff) has the lyrics: "hört die Wächter sin - - gen, das Herz thut ihr vor Freu - den sprin -". The bass line continues with whole notes and fingerings.

Third system of the musical score. The treble clef part features a forte (forte) dynamic. The vocal line continues with the lyrics: "gen, sie wa - chet, und steht ei - lend auf." The bass line continues with whole notes and fingerings.

Fourth system of the musical score. The treble clef part starts with a piano (piano) dynamic and transitions to a forte (forte) dynamic. The bass line also transitions from piano (piano) to forte (forte). Fingerings are indicated throughout.

Fifth system of the musical score. The treble clef part features trills (tr) and a forte (forte) dynamic. The bass line continues with whole notes and fingerings.

tr *(tr)*
piano *pp*
 Ihr Freund kommt vom Him-mel präch-tig,
piano

6 (4 5) 6 5 6 5 6 (4) 6 5 5 6 6 8 7 6

von Gna-den stark, von Wahr-heit mäch-tig,
tr

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

forte
 ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.

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

tr

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

tr *(tr)* *tr*
 Nun komm, du wer-the Kron, Herr Je-su,
 6 6 4 5 6 6 9 6 6 5 6 5 6 5 4 6 5 9 6 6 5 7 6 5 6 4 2 6 6 6 5

Got - tes Sohn Ho - si - an - na!

5 5/2 6 6 6 6 6 5 7 6 5/2 9 5 6 5 7 6

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

wir fol - gen All zum

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

Freu - den - saal, und hal - ten mit das A - bend -

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

mahl.

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

RECITATIV.

Violino I
e Violino piccolo. *piano*

Violino II.

Viola.

Basso.

Continuo.

So geh her-ein zu mir, du mir er-wähl-te Braut! Ich ha-be mich mit dir in

E-wigkeit ver-traut. Dich will ich auf mein Herz, auf meinen Arm gleich wie ein Sie-gel se-tzen, und

dein be-trüb-tes Aug' er-götzen. Ver-giss, o See-le, nun die Angst, den Schmerz, den

du er-dul-den müssen; auf mei-ner Linken sollst du ruhn, und mei-ne Rechte soll dich küssen.

ARIE. (Duett.)

Oboe Solo.

Soprano.

Basso.

Continuo.

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

6 6 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Mein

piano

forte

Freund ist mein! Die Lie - be - soll - nichts schei - - - den;

Und ich - - - bindein! Die Lie - be - soll - nichts schei - den, nichts schei - den;

6 6 5 6 6 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6

piano

mein

6 6 6 (6) 6 6 6 6 6 6 6

First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "Freund ist mein, die Lie - be - soll - nichts schei - - - den, mein und ich - bin dein, die Lie - be - soll - nichts schei - den, nichts schei - den." The piano part includes the instruction "piano" in two places. Below the piano staves are fingering numbers: 6 6 5 6 6 5 6 6 5 7 6 5 6 4 3 6 5 7 6 5 6 4 2.

Second system of the musical score. The vocal line continues with: "Freund ist - mein, mein Freund ist mein, mein Freund ist mein, und ich bin dein, und ich bin dein, und ich bin -". The piano part includes the instruction "sempre". Below the piano staves are fingering numbers: 6 6 6 (6) 7 7b 3 6 5 7b 6 6b.

Third system of the musical score. The vocal line continues with: "die Lie - - be soll - nichts schei - - - den, mein Freund ist - dein, die Lie - - be soll - nichts schei - - - den, und". The piano part continues with the accompaniment. Below the piano staves are fingering numbers: 6 5 6 5 6 5 7 7b 7 4 2.

Fourth system of the musical score. The vocal line concludes with: "mein, die Liebe soll nichts schei - den, - mein Freund ist - mein, die Lie - be soll nichts ich - bin - dein, und ich - bin - dein, und ich - bin - dein, und". The piano part continues with the accompaniment. Below the piano staves are fingering numbers: 6 5 6b 4 2 6 5 6 7 7 4 2 6 5 6 5.

piano

will mit dir, ich will mit dir in Him - - mels Ro - - - sen

Du sollst mit mir, du sollst mit mir in Him - - mels Ro - -

5 6 5 6 6 5 7 6 7 (6) 7

wei - - - den, ich will mit dir, ich will mit dir in

- - sen wei - - - den, du sollst mit mir, du sollst mit

7 6 6 7 6 7 7 7

Him - mels Ro - - sen wei - - -

mir in Himmels Ro - - - sen wei - - - den, du

6 7 5 6 7 7 7 6 6 7

piano

- - den, ich will mit dir in Him - mels Ro - - sen

sollst mit mir in Him - mels Ro - - sen wei - - -

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

wei - den, da Freu - de die Fül - le, da

wei - den, da Freu - de die Fül - le, da

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

Won - ne wird sein, da Freu - de die Fül - le, da

Won - ne wird sein, da Won - ne wird sein, da

6 5 6 6 6 6b 6 6 6

Freu - de die Fül - le, da Won - ne wird sein, da Freude die Fül - le, da

Freu - de die Fül - le, da Won - ne wird sein, da

forte *piano*

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

Won - ne wird sein, da Won - ne, Won - ne wird sein!

Freude die Fül - le, da Won - ne wird sein, da Won - ne wird sein!

6 6 6 4 5 9 8 6 7 6 5 9 4 6 7 6 5 6 5 6

Vers 3. CHORAL.

(Melodie: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“)

Soprano.
Violino piccolo in 8^a,
Corno, Oboe I, Violino I.
col Soprano.

Alto.
Oboe II, Violino II.
col Alto.

Tenore.
Taille e Viola
col Tenore.

Basso.

Continuo.

Glo - ri - a sei dir ge - sun - gen mit Men - schen - und eng li - schen
 Von zwölf Per - len sind die Pfor - ten an dei - ner Stadt; wir sind Con -

6 5 4 6 6 5 6 5/2

Zun - gen, mit Har - fen und mit Cymbeln schon. Kein Aug' hat je ge - spürt, kein Ohr hat
 sor - ten der En - gel hoch um dei - nen Thron.

8 8 4 6 8 2 7 8 7 6 7 6 6 8 7 5 (5) 6 8 - 8 7

je ge - hört sol - che Freu - de. Dess sind wir froh, i - o! i - o! e - wig in dul - ci ju - bi - lo.
 je - ge - hört sol - che Freu - de. Dess sind wir froh, i - o! i - o! e - wig in dul - ci ju - bi - lo.
 je - ge - hört sol - che Freu - de. Dess sind wir froh, i - o! i - o! e - wig in dul - ci ju - bi - lo.
 je ge - hört sol - che Freu - de. Dess sind wir froh, i - o! i - o! e - wig in dul - ci ju - bi - lo.

9 3 6 6 7 6 6 6 5 6 6 8 7 5 6 6 7 8 7

Anhang.

Zwei ältere Bearbeitungen der Cantate N^o 134.

a. „Mit Gnade bekröne der Himmel die Zeiten“
Gratulations-Cantate.

b. „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß“
Oster-Cantate.

ANHANG.

(Siehe das Vorwort zu N^o 134.)

Cantate

„Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss“
nach erster und zweiter Bearbeitung.

1. RECITATIV.

(Vergleiche Seite 83.)

a. Erste Lesart fehlt.

b. Zweite Bearbeitung:

Alto e Tenore. Tenor.

b. Zweite Bearbeitung. Ein Herz, das sei - nen Je - sum le - bend weiss, em -

Continuo.

pfin - det Je - su neu - e Gü - te, und dich - tet nur auf sei - nes Hei - lands Preis. Wie

Alt.

freu - - et sich, wie freu - et sich ein glau - ben - des Ge - mü - - the!

2. ARIE für Tenor.

(Vergleiche Seite 83.)

- a. Das Autograph zur ersten Bearbeitung „als Gratulations - Cantate“ beginnt nach Abrechnung des ersten, verloren gegangenen Bogens Seite 88 Takt 18 der vorliegenden Partitur. Die Worte lauten:

Mit Gnade bekröne der Himmel die Zeiten,
auf, Seelen, ihr müsset ein Opfer bereiten,
bezahlet dem Höchsten mit Danken die Pflicht.

- b. Der Text der zweiten Bearbeitung lautet mit dem der dritten gleich.

3. RECITATIV.

(Vergleiche Seite 91.)

Alto e Tenore.

Continuo.

Tenor.

a. Erste Bearbeitung.
b. Zweite Bearbeitung. Wohl dir, Gott hat an dich gedacht, o Gott ge-weih-tes Ei-genthum;

a.
b. der Heiland lebt und siegt mit Macht, zu dei-nem Heil, zu seinem Ruhm muss hier der Sa-tan furchtsam

a.
b. zit-tern und sich die Höl-le selbst er-schüttern. Es stirbt der Hei-land dir zu

a.
b. gut, und fäh-ret für dich zu der Höl-len, so-gar ver-gie-sset er sein kostbar Blut,

a.
b. dass du in sei-nem Blu-te siegst, denn die-ses kann die Fein-de fäl-len, und,

a. wenn der Streit dir an die Seele dringt, dass du alsdann nicht überwunden liegst.

Alt.
a. Der Liebe Kraft ist für mich ein Panier zum Hel-den-muth, zur Stärke in dem Streiten: mir Siegeskronen zu be-

a. reiten, nahmst du die Dornenkro-ne dir, mein Herr, mein Gott, mein auferstandnes Heil, so hat kein Feind an Haus der

Tenor. Alt.
a. Zei-ten Herr er-sehn. Was man-gelt mir an Gna-den ga-ben? Noch Grössers hab ich auf-ge-
b. mir zum Scha-den Theil. Die Fein-de zwar sind nicht zu zäh-len! Gott schützt die ihm ge-treu-en

Tenor. Alt.
a. ho-ben. Mein Ruhm ist jetzt schon un-ge-mein. An Got-tes Preis wird sol-cher grösser sein.
b. See-len. Der letz-te Feind ist Grab und Tod. Gott macht auch den zum En-de unsrer Noth.

4. ARIE für Alt und Tenor.

(Vergleiche Seite 92.)

a. Text der ersten Bearbeitung:

{ Alt. Es streiten und siegen die künftigen Zeiten
{ Tenor. Es streiten und prangen die vorigen Zeiten
im Segnen für dieses durchlauchtigste Haus.
Dies liebliche Streiten beweget die Herzen,
die Saiten zu rühren zu Freude, zu Scherzen,
und schläget zum Preise des Höchsten hinaus.

b. Text der zweiten Bearbeitung gleichlautend mit dem der dritten.

*) Bis hierher ist auch dies Recitativ in erster Lesart mit dem ersten Bogen des ältesten Autographs verloren gegangen.

5. RECITATIV.

Nur in erster Bearbeitung vorhanden:

Alto e Tenore. Continuo.

Alt.

a. Erste Bearbeitung. Be-den-ke nur, be-glücktes Land! wie viel ich dir in die-ser Zeit ge-
 ge-ben. An Le-o-pold hast du ein Gna-denpfand. Schau an der Für-stin Klugheit Licht; schau an des
 Prin-zen ed-les Le-ben, an, der Prin-zes-sin Tu-gendkranz, dass die-sem Hau-se nichts an Glanz, und
 dir kein zeit-lich Wohl ge-bricht. Soll ich dein künft'g Heil be-rei-ten: so ho-le von der Ster-nen
 Pol durch dein Ge-bet ihr ho-hes Für-sten-Wohl. Komm, An-halt, fleh' um meh-
 -re Jahr und Zei-ten, komm, An-halt, fleh' um meh- -re Jahr und Zei-ten, komm,
 An-halt, fleh' um meh-re Jahr und Zei-ten, komm, An-halt, fleh', komm, An-halt, fleh'

um meh - re Jahr und Zei - ten, komm, An - halt, fleh um meh - re Jahr und Zei -

Tenor.

ten! Ach! fleh um die - ses Glück, denn oh - ne Gott und Sie würd' ich nicht ei - nen Au - genblick für

(2)

dich glück - se - lig sein. Ja, An - halt, ja, du beu - gest dei - ne Knie, dein sehn - liches

(6)

Alt.

Wünschen stimmt mit ein. Al - lein, o gü - tig - stes Ge - schick! Gott schau - et selbst auf

die er - lauchten Her - zen, auf die - ser Herrschaft Tugendker - zen. Sie bren - nen Ihm in hei - sser An - dacht

(4) (2)

schon. Um ih - re Gott be - lieb - te Gluth kommt selbst auf sie ein un - schätz - ba - res

Gut, und auf dies Land viel zeit - lich Wohl - er - gehn.

6. ARIE.

Nur in erster Bearbeitung vorhanden:

Alto.

a. Erste Bearbeitung.

Continuo.

Der Zei - ten — Herr hat viel vergnüg - te Stun - den,

der Zei - ten — Herr hat viel vergnüg - te Stun - den, du Gottes - Haus, dir an - - noch bei - ge -

legt, der Zei - ten — Herr hat viel ver - gnüg - te Stun - den, du Got - - tes -

haus, dir an - - noch bei - ge - legt, viel ver - gnüg - - te Stun - den, ver -

gnüg - te Stun - den hat der Zei - ten Herr, du Got - tes - haus, dir an - noch bei - ge - legt. Der

Zei - - ten Herr hat viel ver - gnüg - te Stun - den, ver - gnüg - te Stun - den, du

Got - tes - haus, dir an - noch bei - ge - legt, an - noch bei - ge - legt, dir an - noch bei - ge -

legt. Der Zei - ten Herr hat viel ver - gnügte Stun - den dir annoch beige -

legt, der Zei - ten Herr hat viel ver - gnüg - te Stun - den, du Got - tes - haus, dir

an - noch bei - ge - legt, du Got - tes - haus, du Got - tes - haus, dir an - noch bei - ge -

legt.

Weil bei der Harmo - nie, bei der Harmo - nie der See - len, die Gott zum Hort und

Heil er - wäh - len, des Him - mels Glück mit ein - zu - stim - men pflegt,

weil bei-der Har-mo- nie, bei- der Har- mo- nie, bei der Har- mo-

nie der See- len, die Gott zum Hort und Heil er- wäh-

- len, des Himmels Glück mit ein- zu- stim- men pflegt;

weil bei der Har- mo- nie, bei der Har- mo- nie der See- len, die

Gott zum Hort und Heil er- wäh- len, er- wäh- len,

des Himmels Glück mit ein- zu- stimmen pflegt, ein- zu- stim- men pflegt, mit ein-

- zustim- men pflegt, des Him- mels Glück mit einzu- stim- men, ein-zu- stim- men pflegt.

Da Capo dal Segno.

7. RECITATIV.

(Vergleiche Seite 103.)

Tenor.

Alto e Tenore.

Continuo.

a. Erste Bearbeitung. Hilf, Höch-ster, hilf! dass mich die Men-schen prei-sen und
b. Zweite Bearbeitung. Doch, wir-ke selbst den Dank in un-serm Mun-de. in-

a. für dies welt-be-rühmte Haus nie bö-se, son-derm gül-den heissen. Kom-m, schütt auf sie den
b. dem er all-zu irdisch ist; ja schaf-fe, dass zu kei-ner Stun-de dich, und dein Werk kein

a. Strom des Se-gens aus. Ja, sei durch mich dem theürsten Le-o-
b. mensch-lich Herz ver-gisst; ja, lass in dir das Lab-sal uns-er

a. pold zu vie-ler Tau-send Wohl und Lust, die un-ter sei-ner Gna-de
b. Brust; und al-ler Her-zen Trost und Lust, die un-ter dei-ner Gna-de

a. woh-nen, bis in ein grau-es Al-ter hold. Er-qui-cke sei-ne Göt-ter-brust; lass den durch-
b. trau-en, vollkom-men und un-end-lich sein. Es schliesse dei-ne Hand uns ein, dass wir die

a. lauch-tig-sten Per-so-nen, die du zu dei-nem Ruhm er-sehn, auf die bis-
b. Wir-kung kräf-tig schau-en, was uns dein Tod und Sieg er-wirbt, und dass man

B. W. XXVIII.

a. her dein Gna - den - licht ge - schie - nen, nur in voll - komm - nem Wohl - er - gehn die
b. nun, nach dei - nem Auf - er - ste - hen, nicht stirbt, wenn man gleich zeit - lich stirbt, und

a. schön - ste Zeit noch vie - le Jah - re die - nen. Er - neu - re,
b. wir da - durch zu dei - ner Herr - lich - keit ein - ge - hen. Was in uns

a. Herr, bei je - der Jah - res - zeit an Ih - nen dei - ne Güt' und
b. ist, er - hebt dich, gro - sser Gott, und prei - set dei - ne Huld und

Alt.
a. Treu. Des Höch - sten Huld wird al - le Mor - gen neu, es will sein Schutz, sein
b. Treu. Dein Auf - er - ste - hen macht sie wie - der neu, dein gro - sser Sieg macht

a. Geist in - son - der - heit auf solchen Für - sten schwe - ben, die in dem Le - bens - für - sten le - ben.
b. uns von Fein - den los, und bringet uns zum Le - ben; drum sei dir Preis und Dank ge - ge - ben.

8. CHOR.

(Vergleiche Seite 104.)

a. Text der ersten Bearbeitung:

Ergötzet auf Erden, erfreuet von Oben,
glückselige Zeiten! vergnüget dies Haus.
Es müsse bei diesen durchlauchtigsten Seelen
(die Gnade) des Himmels die Wohnung erwählen,
(der Segen)
sie blühen, sie leben! ruft Jedermann aus.

b. Text der zweiten Bearbeitung gleichlautend mit dem der dritten.