


Johann Sebastian Bach's


Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
 zu Leipzig.

Druck und Verlagsort: Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER

DER

BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

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

AUSSCHUSS.

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

	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	1
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. 1
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER HERZOG MAXIMILIAN IN BAYERN	1
SEINE HOHEIT DER HERZOG BERNHARD VON SACHSEN-MEININGEN	1
SEINE DURCHLAUCHT HEINRICH IV PRINZ REUSS-KÖSTRITZ	1
SEINE DURCHLAUCHT DER FÜRST KARL EGON ZU FÜRSTENBERG	1

Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten	20
---	----

DEUTSCHES REICH & OESTERREICH.

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

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

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

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

A U S L A N D.

BELGIEN.	Expl.	London.	Expl.
<i>Brügge.</i>		Das britische Museum	1
Herr Hoffmann, Musikalienhandlung	1	Die Sacred Harmonic Society	1
<i>Brüssel.</i>		Herr Barrow, S.	1
Die königliche Bibliothek	1	Herr Barry, C. A.	1
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Benedict, Julius	1
Herr Gevaert, F. A.	1	Herr Dr. Bennett, W. St., Vors. d. Bachges. in London	1
Herr Guilmant	1	Herr Best, W. T.	1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort	1	Herr Cooper, G.	1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler	1	Herr Dannreuther, Ed.	1
Fräulein Reitz, Pauline	1	Herren Dulau & Co., Buchhandlung	1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung	1	Herr Ellissen, G.	1
<i>Gent.</i>		Herr Fowler, W. W.	1
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Goldschmidt, Otto	1
<i>Mons.</i>		Herr Grove, George	1
Die Akademie der Musik	1	Frau Hamilton, Nisbet	1
DÄNEMARK.		Herr Hopkins, E. G.	1
<i>Copenhagen.</i>		Herr Hullah, J.	1
Die grosse Königliche Bibliothek	1	Herr Jervis, Vincent	1
Der Musikverein	1	Herr Jones, George David	1
Herr Barneckow	1	Herr May, E. Collett	1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector	1	Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung	1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor	1	Herr Oakeley, H. S.	1
Herr Heise, P., Organist	1	Herr Pauer, Ernst	1
Herr Graf Lerche, C. A.	2	Herr Prout, Ebenezer	1
Herr Winding, August, Tonkünstler	1	Herr Quaritch, B.	1
ENGLAND.		Frau Stirling, E.	1
(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren		Herr Dr. Suckermann	1
<i>Novello, Ewer & Co, 1 Berners-Street, W. London.)</i>		Herr Werner, L.	1
<i>Bristol.</i>		Herr Westbrook, W. J.	1
Herr Ames, G. A.	1	<i>Manchester.</i>	
<i>Cambridge.</i>		Herr Foulkes, W.	1
Die Universitäts-Bibliothek	1	Herr Hallé, C.	1
Herr Lunn, J. R.	1	Herr Hecht, Eduard	1
Herr Power, Joseph	1	<i>Oxford.</i>	
Herr Stanford, C. Villiers	1	Herr Dr. Hayne, L. G.	1
<i>Chichester.</i>		Herr Prof. Ouseley, Gore	1
Herr Goddard, E.	1	<i>Slough.</i>	
<i>Dover.</i>		Herr Ouseley, F., Baronet	1
Herr Herbert, George	1	<i>Uppingham.</i>	
<i>Edinburgh.</i>		Herr David, Paul	1
Herr Dickson, Archibald	1	<i>York.</i>	
Die Universitäts-Bibliothek	1	Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim.	1
<i>Ely Cathedral.</i>		<i>Whittingham</i>	
Herr Dr. Chipp	1	Herr Balfour, A. T.	1
<i>Eton.</i>		FRANKREICH.	
Herr Browning	1	(Subscriptionen für Frankreich werden stets angenommen bei Herrn	
<i>Exeter.</i>		<i>J. Maho, 25 rue du Faubourg St. Honoré, Paris.)</i>	
Herr Angel, Alfred	1	<i>Carcassonne.</i>	
Herr Hake, E.	1	Herr Charles de Rolland du Roquan	1
<i>Henley.</i>		<i>Havre.</i>	
Herr Thorne, E. H.	1	Herr Oechsner, A.	1
<i>Leeds.</i>		<i>Lyon.</i>	
Herr Atkinson, J. W.	1	Herr Rivet, Theodor	1
Herr Dr. Spark, W.	1	<i>Montpellier.</i>	
<i>Leicester.</i>		Herr Laurens, Secretair der medicinischen Facultät	1
Herr Löhr, George S. L.	1	<i>Nantes.</i>	
<i>Liverpool.</i>		Herr Crahay, L.	1
Herr Audsley, G. A.	1		

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

<i>Bern.</i>	Expl.	<i>Hartford.</i>	Expl.
Die Eidgenössische Musikgesellschaft	1	Herr Lyman, Christopher C., Deakon	1
<i>Schaffhausen.</i>		<i>Montréal (Canada).</i>	
Herr Imhof, Pfarrer	1	Herr Warren, S. P.	1
<i>Winterthur.</i>		<i>Ogdensburg.</i>	
Herr Rieter-Biedermann, J., Musikalienhandlung	1	Herr Dumouchel, Edouard A.	1
<i>Zürich.</i>		<i>New - York.</i>	
Herr Kirchner, Th., Organist	1	Herren Jordens & Martens, Musikalienhandlung	1
Frau Schnyder von Wartensee	1	Herr Schirmer, G. Musikalienhandlung	1
VEREINIGTE STAATEN.		Herr Dr. Ritter, Fr. L.	1
<i>Boston.</i>		Herr Thomas, Theodor	1
Harvard, Musical Association	1		
Herr Dresel, O.	1	<i>Oberlin.</i>	
Herr Leonhard, Hugo	1	Herr Cady, Calvin B.	1

Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten.

Behter Band.

Nº 91—100.

- | | |
|--|---|
| 91. Gelobet seist du, Jesu Christ. | 98. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Erste Composition. B dur. |
| 92. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. | 99. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Zweite Composition. G dur. |
| 93. Wer nur den lieben Gott läßt walten. | 100. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Dritte Composition. G dur. |
| 94. Was frag' ich nach der Welt. | Anhang. |
| 95. Christus, der ist mein Leben. | |
| 96. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn. | |
| 97. In allen meinen Thaten. | |

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Allgemeines.

Die Autographe der vorliegenden Cantaten geben Veranlassung, mehrere Dinge von allgemeinerem Interesse vorweg zu besprechen. Sie betreffen folgende Punkte:

- A. Die Orgelbegleitung,
- B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten,
- C. Verzierungen,
- D. Schreibgebräuche.

A. Die Orgelbegleitung.

Es kann hier selbstverständlich nicht der Ort sein, auf wenigen Seiten ein Thema behandeln zu wollen, über das unsere Vorfahren, — die in praktischer Ausführung bezifferter Bässe lebten und webten, — umfangreiche, ausführliche Bücher zu verfassen für nöthig fanden. Wer sich über die Kunst des Accompagnements der alten Schule näher unterrichten will, muss sich die Mühe geben, Mattheson, Heinichen, C. Ph. E. Bach und andere damalige musikalische Schriftsteller zu studiren. Nur Das dürfte hier zu besprechen sein, wozu die Vorlagen Veranlassung geben; und so besteht denn meine Aufgabe für dies Mal darin: irrigen Ansichten und Auffassungen vorzubeugen, welche die kritiklose Mittheilung gewisser autographischer Vor- und Beischriften, denen wir hier zum ersten Male begegnen, hervorrufen könnten.

Nachdem mir, als Herausgeber Bach'scher Werke, wohl mehr, als irgend Jemandem in gegenwärtiger Zeit, bezifferte Clavier- und Orgelstimmen unseres Meisters in einer Weise durch die Hände gegangen sind, die die genaueste Prüfung jeder einzelnen Note und Ziffer erforderten, dürfte die Mittheilung meiner darüber gesammelten Kenntnisse und Erfahrungen sich auf Berechtigung wie Schuldigkeit zugleich begründen. Bezügliche Mittheilungen und Bemerkungen in den Vorworten der Jahrgänge V¹ Seite 16, IX Seite 15—17, XI² Seite 6, XVII Seite 15, XXI² Seite 6 und 7 haben überall die vollste Bestätigung gefunden. In aller Kürze kann deshalb das Resultat wiederholt werden:

dass jede Kamtermusik für zwei und mehrere Instrumente, die auf Vollständigkeit Anspruch machen wollte, eine Begleitung auf dem Flügel erforderte*), gleichwie bei jeder Kirchenmusik für Gesang und Orchester die Orgel diese durchaus nothwendige Begleitung zu übernehmen hatte.

Ohne den harmonischen Hintergrund, den der alte Flügel in gleicher Ruhe wie die Orgel herzustellen vermochte, wäre die bis zur charaktervollsten Persönlichkeit ausgeprägte Stimmenführung Bach's in den genannten Werken ein Ding ohne Halt, wie etwa die schwebenden pompejanischen

*) Vergleiche Quantz (Breslau 1789 dritte Auflage) Seite 185 §. 16: «den Clavicymbal verstehe ich bei allen Musiken, sie seyn kleine oder grosse, mit dabey». Siehe auch ebendasselbst Seite 224 §. 6 und 7.

Figuren, und C. v. Winterfeld, der von der Art damaliger Begleitung kein klares Bild gewinnen konnte, hätte Recht, wenn er schreibt: «in vielen Stücken Bach's fehle die klar ausgesprochene Harmonie, und oft geschehe es, dass dieselbe ausserhalb der zusammenwirkenden Stimmen liegend, in deren Nebeneinandergehen mehr geahnt, als vernommen wird, so dass man wohl sagen dürfe, sie ruhe zwischen den Zeilen»^{*)}). Aber wie in der historischen Malerei selbst der einfachste Hintergrund eine unabweisliche Nothwendigkeit ist für Gruppierung der Gestalten, so ist es auch der harmonische Hintergrund, auf dem die polyphonen Stimmen Bach's, handelnden Personen gleich, in grösster Freiheit sich bewegen. Und wie Figuren, aus einem malerischen Hintergrunde herausgehoben, die Gesamtwirkung verlieren, wenn auch Zeichnung, Colorit und Charaktere bleiben, ebenso wird in Bach'schen Kirchenwerken, wenn sie ihres harmonischen Hintergrundes entkleidet werden, die volle Wirkung verloren gehen.

Unter Umständen hat ja Vieles seine Berechtigung. Wer wollte unsere heutigen Clavierauszüge und Arrangements aller Art im Kleinen und Grossen, in dürftiger oder reicherer Wiedergabe verdammen? Selbst Meister wie Beethoven, Weber, Mendelssohn u. A. haben für Verbreitung ihrer grösseren Werke durch Clavierauszüge und Arrangements gesorgt, und wenn Bach in seiner Weise und nach damaligem Gebrauche Ähnliches that, so liegt es auf der Hand, dass er damit ebenso wenig wie jene Meister vollen Ersatz für das Urbild zu bieten beabsichtigte. Ein schlagendes Beispiel dazu bietet der vorliegende Band Seite 87. Nimmermehr wird man von Bach's Arrangement für Orgel, das er mit fünf anderen bei Schübler in Zella herausgab, erwarten dürfen, dass die Orgelwirkung derjenigen gleichkäme, zu der sich hier Violinen, Sopran, Alt, Violoncell, Contrabass und Orgel vereinigen. In gleichem Verhältnisse stehen: Jahrgang IX, die Sonate für Clavier und Viola da gamba in Gdur zu der Sonate für zwei Flöten und Cembalo (Seite 175 und 260); Jahrgang XV Seite 40 *Adagio* und *Vivace* der Orgelsonate Nr. 4 zu der Sinfonie in Jahrgang XVIII Seite 221. Es hiesse demnach die Sache auf den Kopf stellen, wollte man aus Arrangements den Beweis von der Überflüssigkeit des Urbildes liefern. Wo Bach bei'm Arrangement eigener Werke von der in Ziffern geschriebenen Begleitung des Originals absah, lag es in der Natur der Sache. Es war und blieb ein Nothbehelf, der niemals rückwirkende Kraft haben kann.

Was nun die Ausführung dieser in Ziffersprache überlieferten Begleitung betrifft, so handelt es sich für uns um zwei wichtige Fragen:

nach welchem Grundsatz ward sie ausgeführt? und
wer führte sie aus?

Was die erste Frage betrifft, «nach welchem Grundsatz begleitet wurde», so kann dieselbe kurz und bündig dahin beantwortet werden:

mit möglichster Einfachheit bei vollstimmigen Sätzen, dagegen mit zunehmender Freiheit bei abnehmender Stimmenzahl.

Einer eingehenderen Erörterung bedarf dagegen die zweite Frage. Nach Beantwortung der ersten sind es also jedenfalls die Chöre, Choräle und vollstimmigeren Arien, welche die einfachste Begleitung und geringere Kunst des Begleiters beanspruchen. Um so schwieriger, aber auch um so bedeutungsvoller und dankbarer stellt sich dagegen die Aufgabe, je geringer die Zahl der theilnehmenden Stimmen ist.

Von den Überlieferungen, wie ein Kirchencomponist damaliger Zeit bei Aufführung seiner Werke theils als Dirigent, theils als ausübender Künstler thätig war, mögen vor Allem zwei

^{*)} Siehe C. v. Winterfeld's evangelischen Kirchengesang Band III Seite 380, 381, 388, 425 und anderwärts.

Erwähnung finden, die Jedem, den es interessirt, nicht allzu schwer zugänglich sind. Was Professor Gessner zu Göttingen, Bach's ehemaliger College, über dessen kirchlich-künstlerische Thätigkeit schrieb, darf als bekannt vorausgesetzt werden*). Es ist eine begeisterte, aber ziemlich dilettantisch und unklar gehaltene Apostrophe, aus der jedoch die Thatsache unzweifelhaft hervorgeht, dass Bach bei Aufführung seiner Kirchenwerke die Begleitung auf der Orgel sehr oft persönlich ausgeführt hat. Ein anderes Bild entwirft das Titelblatt zu Walther's musikalischem Lexicon vom Jahre 1732, wo der Dirigent neben dem Organisten steht. Beide Überlieferungen ergänzen und berichtigen sich gegenseitig. Mag immerhin der Fall vorgekommen sein, dass Bach, wie Gessner erzählt, nicht allein Orgel gespielt, sondern auch zu gleicher Zeit**) 30—40 andere Musiker in Ordnung zu halten gewusst habe: solche Vorkommnisse gehörten sicher zu den Ausnahmen. Bach war «Musikdirector und Cantor» an der Thomana, nicht Organist. Als solcher fungirte ihm zur Seite zunächst bis 1730 Christian Gräbner, von da ab Johann Gottlieb Görner***), der sich auch gern als Componist geltend machte. Schwerlich hätten sich beide Männer in Ausübung ihres Amtes auf die Dauer beiseit schieben und damit ihren künstlerischen Ruf untergraben lassen. Zudem müsste das mühsame, zeitraubende Anfertigen der bezifferten Orgelstimmen geradezu überflüssig und zwecklos genannt werden, wäre das Bild im Allgemeinen zutreffend, was Gessner entwirft. Sollte Bach seine eigenen Sachen nicht haben transponiren können, dass er zum Begleiten sich einer transponirten Stimme bediente, statt seiner Partitur? Die Sache dürfte anders liegen. In der Regel — (vollständig erhaltene Originalstimmen bestätigen dies) — wurden zwei bezifferte Stimmen angefertigt, die eine im Kammer-, die andere im Chortone. Die Stimme im Kammertone diente dabei sehr verschiedenen Zwecken, und wurde deshalb ganz willkürlich bald *Continuo*, bald *Cembalo*, *Bassono* oder *Violoncello* überschrieben. In St. Nikolai wurde sie dem Organisten vorgelegt, in St. Thomä aber je nach Umständen dem Spieler des Contrabasses, des Violoncell's oder des Fagott's. Bis dahin jedoch diente diese «nicht» transponirte Stimme vor Allem dem Organisten zu den Chor- und Soloproben in dem Schulsaaie, wo derselbe unter Leitung des Componisten seine Aufgabe mit dem Sängerpersonal zugleich am Cembalo einzustudiren hatte. Die zweite, transponirte Stimme war dagegen für die Aufführungen in der Thomaskirche bestimmt.

Das war die Regel, das die Ordnung. Allein, welche Regel hätte nicht Ausnahmen? welcher Dienst hätte nicht Unterbrechungen? Möge vorübergehend nur an Krankheitsfälle, Reisen und dergleichen Abhaltungen erinnert sein, die den einen oder den andern der beiden Collegen, den Cantor oder den Organist zu gegenseitiger Vertretung nöthigten, öfters noch war es Mangel an Zeit, welcher einerseits die Fertigstellung der Orgelstimme, andererseits die Einübung derselben hinderte, und freundschaftliches Hand-in-Hand-gehen für Componist wie Organist anempfahl. Und war hierdurch ein *modus vivendi* gefunden, so konnte beim Ausschreiben der Stimmen, — wie es denn auch wirklich geschah, — die Bezifferung der Orgelstimme stets hintenan gestellt werden. Waren hier Lücken geblieben, so griff der Componist ein, für den es selbstverständlich keiner Bezifferung bedurfte; auch mag sich Bach die Ausführung der Begleitung in schwierigen Fällen, namentlich in schwach besetzten Arien, absichtlich vorbehalten haben. Der Umstand, dass in sehr vielen Cantaten, — wie unsere Ausgabe zeigt, — oft nur die stärker besetzten Chöre und Arien beziffert sind, während die schwä-

*) Ursprünglich lateinisch geschrieben als Anmerkung zum Quintilian (1738), giebt sie in deutscher Übersetzung C. v. Winterfeld in seinem evangelischen Kirchengesange Band III Seite 261. Eine unvollständige Verdeutschung hat Bitter in seinem «Johann Sebastian Bach» Band I Seite 303, während Siebigk's Bachbiographie (Breslau, bei Aug. Schall 1801) mit der deutschen Übersetzung zugleich das lateinische Original enthält (Seite 21—22).

**) *dum illud agit.*

***) Siehe Winterfeld's evangelischen Kirchengesang III Seite 261; desgleichen Walther's musikalisches Lexicon vom Jahre 1732 Seite 286, wo Johann Valentin Görner ein Bruder des Organisten zu St. Thomä in Leipzig genannt wird; endlich auch Bitter Band I Seite 172, der aber Gräbert nicht Gräbner liest.

cher instrumentirten, häufig nur zweistimmigen Sätze, leer ausgehen, beleuchtet jenes collegale Verhältniss des Weiteren, so dass nun als Gesamteresultat des Gesagten die Beantwortung der oben gestellten zweiten Frage:

wer die Begleitung ausführte?

sich von selbst ergibt. Componist und Organist (öfters wohl auch die Söhne und Schüler Bach's) theilten sich wechselseitig daran. Letztere begleiteten die bezifferten Theile, Bach dagegen Alles, was unbeziffert und besonders schwierig war.

Wenn nun Adlung in seiner musikalischen Gelahrtheit (Seite 511, Anmerkung *h*) sagt: «es sei gut, wenn der Musikdirektor und Organist bisweilen mit einander unter der Musik sprechen können, zumal, wenn im Nothfall ein Anderer spielen muss», so ist damit, — wie auch das erwähnte Walther'sche Kupfer zeigt, — der Ort genau angegeben, von wo aus Bach dirigirte. Er hatte in der Thomana seinen Platz im Rücken des Organisten, zwischen der Orgel und dem sehr ansehnlichen Rückpositiv, das Erker-ähnlich über die Brüstung des Chores in die Kirche hineinragte, und nach der inneren Seite zu in ovaler Linie abzugrenzen pflegte. Hier mag Bach nach einem Gebrauche, der sich bis heutigen Tages erhalten hat, gleich wie in der Nikolai- und Pauliner-Kirche*) längere Zeit vom Flügel aus dirigirt haben**). Allein trotz der Grösse des Orgelchores in der St. Thomaskirche und der Schmalheit des alten Cembalo musste dasselbe, — das Rückpositiv in Rechnung gezogen, — dennoch den Raum unnöthiger Weise beschränken, da es ja nur wenige Umstände und Kosten verursachen konnte, das stark disponirte Rückpositiv durch eine besondere Claviatur am Schranke desselben für den Dirigenten spielbar zu machen. Letzteres zählte schon 1670 zwölf Stimmen, darunter ein lieblich Gedackt 8 Fuss, ein für zarte Begleitungen trefflich geeignetes Register. Durch eine im Jahre 1720 stattgehabte Reparatur scheint das Werk noch verstärkt worden zu sein, denn wir finden in der transponirten Orgelstimme zum ersten Chore der Matthäuspassion die autographe Beischrift: *Rückpositiv, Sesquialtera*, ein Register, das 1670 noch fehlte***). Es muss betont werden, dass in den beiden Orgelstimmen zur Matthäuspassion: «Rückpositiv» für den ersten Chor und «Organo» für den zweiten Chor in Gegensatz stehen, woraus folgt, dass Bach jene nach Belieben zu bewerkstelligende Nutzbarmachung des Rückpositives für einen zweiten Spieler hatte anbringen lassen. Die Zeit, wann dies geschehen, verlege ich in die Jahre 1730 oder 1731, denn die erste Bearbeitung der Matthäuspassion (nach welcher dieses Meisterwerk evangelischer Kunst 1729 aufgeführt ward) enthält nach Kirnberger's Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin durchgehend nur «eine» Orgel- und Continuo-Stimme. Dagegen bemerken wir unter den Originalstimmen zur Rathswahl-Cantate «*Wir danken dir Gott*» vom Jahre 1731 (Jahrgang V¹ Nr. 29), die getheilte Orgel; nämlich eine Stimme für den obligaten Theil, eine zweite für die Begleitung. Fast scheint es, als habe die ebenso brillante, als mit sich fortreissende Einleitungs-Sinfonie dieser Cantate den Nebenzweck zu verfolgen gehabt, die Väter der Stadt von der Zweckmässigkeit der Neuerung zu überzeugen. Und in der That! nach aller Vorstellung muss die Wirkung eine mächtige, überzeugende gewesen sein, namentlich später, als Bach seine Matthäuspassion in der zweiten Bearbeitung, wie wir sie kennen, vorführte.

*) Siehe Bitter's Bachbiographie Band I, Seite 282 und 429, die Berichte alter, authentischer Urkunden.

**), Friedrich Schneider, der rühmlichst bekannte Componist des Weltgerichtes, dirigirte nie anders; desgleichen Professor Julius Schneider zu Berlin, wenn er in der Garnisonkirche daselbst Oratorien leitete. Auch die Berliner Singakademie ist diesem alten Gebrauche bis heutigen Tages treu geblieben. Hasse, Graun u. A. hatten deshalb «in der Oper» zwei Flügel; den einen für die Direction, den zweiten für das Accompagnement. Siehe Quantz (dritte Auflage) Seite 183; ferner den Grundriss und die Einrichtung des Dresdener Orchesters unter Hasse vom Jahre 1754 im *Dictionnaire de Musique* von Rousseau (*Planche G*, Fig. I der Notenbeilagen). Hoffentlich wird nichts im Wege stehen, um im nächsten Bande der Kammermusik für Gesang eine Copie dieser wichtigen Zeichnung mitzutheilen.

***), Siehe den berichtigen Nachtrag des Vorwortes zu Jahrgang VI, Seite 28 der ersten Ausgabe; desgleichen Bitter, Band I, Seite 177 und 444.

Das Rückpositiv, das damals allgemein im Gebrauche stand*), war der natürliche Schöpfer der doppelchörigen Motette. Die nur für den Zuhörer bemerkbare Zweitheilung des Chor-Raumes war dazu wie geschaffen, unter einheitlicher Direction und einheitlichem Zusammenwirken eine Doppelwirkung zu erzielen, einestheils durch plastische Gegensätze, anderentheils durch Zusammenfluss der Tonwellen aus zwei scheinbar entgegengesetzten Quellen in einen einzigen, grossen Hauptstrom. Das Grossartige, Monumentale doppelchöriger Motetten, das aus diesen örtlichen Verhältnissen entsprang, musste natürlich mit Entfernung der Rückpositive aus den Kirchen für unsere Gegenwart verloren gehen. Wir hören und bemerken wohl die Vielstimmigkeit, nicht aber klar und entschieden genug die doch so nothwendige Gliederung der Masse.

Die Grösse des Orgelchores der Thomana liess aber auf beiden Flügeln, hinter und neben der Sängerschaar, auch die Aufstellung zweier Orchester zu, deren Betheiligung in der Matthäuspassion um so bedeutungsvoller wurde, als Orgel und Rückpositiv in einer Weise mit ihnen verbunden ward, welche die letzteren im Einleitungs- und Schlusschore des ersten Theiles zum Haupt und Mittelpunkt des Ganzen erhob. Gewissermassen das Sprachrohr oder die Kanzel des Organisten, stellte das Rückpositiv, unterstützt von einem besonders aufgestellten dritten Chore**), den Cantus firmus: «*O Lamm Gottes unschuldig*», und mit ihm das erhabene, erschütternde Bild des am Stamme des Kreuzes erhöhten Heilandes im wahren Sinne des Wortes mitten unter die Gemeinde, während die Chöre der Töchter Zions und der Gläubigen rechts und links sich gruppirten, um ihre von Herzen kommenden und zu Herzen gehenden Fragen, Antworten und Wehklagen aus voller Brust auszutönen. Welch' ein Gegensatz zu dem, was uns heutigen Tages von dieser gewaltigen Tonschöpfung

*) Bach fand u. A. Rückpositive in Mühlhausen (siehe Spitta Band I Seite 352 unter 9); desgleichen in Köthen in der Lutherischen und Reformirten Kirche. Die Orgel in der Lutherischen Kirche hatte damals im Pedal 5 Stimmen, im Hauptmanual 10, im Rückpositiv ebenfalls 10, im Ganzen 28 klingende Stimmen mit 4 Bälgen. Der Umfang beider Manuale reichte von *C* bis \bar{c} ; der des Pedales von *C*— \bar{f} . Die Scala fand ich überall vollständig, nur im Pedale fehlte das eingestrichene *dis*. (Siehe Hartmann, Geschichte der evangelisch-lutherischen St. Agnus-Kirche in Köthen. Köthen, in der Aue'schen Buchhandlung 1803.) Grösser noch war die Orgel der Reformirten Kirche. Ich berichte nach eigenem Augenschein vom Jahre 1865. «Die Orgel ist sehr alt, das Rückpositiv noch erhalten. In der Kirche ist die Fürstengruft, in der auch Fürst Leopold, Bach's treuer Freund, 1729 beigesetzt wurde. Der Chor ist der einzige in Köthen, der sich zur Aufstellung eines grösseren Sängerchores und Orchesters eignet, namentlich für Doppelchöre. Aus beiden Ursachen wird also hier die Aufführung der Trauermusik für Fürst Leopold stattgefunden haben. Die Orgel hat 2 Manuale, das untere für das Rückpositiv, das obere für das Hauptwerk. Umfang der Manuale von *C*— \bar{c} , des Pedales von *C*— \bar{c} , mit Auslassung des tiefen *Cis*.

Stimmen des Hauptwerkes.				Stimmen des Pedales.				Stimmen des Rückpositives.			
Links.		Rechts.		Links.		Rechts.		Links.		Rechts.	
Trompete	8 Fuss.	Manual-Coppel.		2 vernagelte Register.		2 vernagelte Register.		Bordun	16 Fuss.	Prinzipal	4 Fuss.
Octav	2 "	Mixtur 4 fach.						Gedackt	8 "	Quintatön	8 "
Octav	4 "	Quinte 3 Fuss.		Posaune	16 Fuss.	Trompete	8 Fuss.	Gedackt	4 "	1 Register ohne Angabe.	
Gedackt	8 "	Gedackt 4 "		Violon	8 "	Mixtur.		Octave	2 "	Nasat	3 Fuss.
Quintatön	16 "	Gemshorn 8 "				Violon	16 Fuss.	Mixtur.		Flöte	8 "
2 vernagelte Register.		Prinzipal 8 "								Vox humana	8 "
		1 vernagelt.									

In den vernagelten Stimmen ist allmählich die Mehrzahl der Pfeifen in Verlust gerathen. Ursprünglich zählte die Orgel 33 klingende Stimmen. — Seit Erneuerung der Kirche, des Chores und der Orgel, die vor wenigen Jahren stattfand, ist nun freilich Alles anders geworden.

**) Wo Bach diesen dritten Chor, sowie das Echo im Weihnachts-Oratorium aufgestellt habe, darüber fehlt jede schriftliche, wie mündliche Überlieferung. Wer aber einmal daraufhin die Räume der Thomaskirche aufmerksam betrachtet hat, dem kann es nicht entgehen, dass sich hier ein ähnlicher Raum findet, wie in dem Kuppelgewölbe der Frauenkirche zu Dresden, den im Jahre 1843 Richard Wagner bei Aufführung seines Liebesmahles der Apostel so trefflich zu benutzen verstand, und damit, man möchte sagen, überirdische Wirkung erzielte. Ich meine also jene kleine Reihe von Logen, die hoch oben im Hauptschiffe der Thomana da angebracht sind, wo das Kreuzschiff das Gewölbe des ersteren begränzt und durchschneidet. Diese Logen gestatten, da sie nicht allzufern, und doch höher als der Orgelchor liegen, einen freien Einblick in letzteren und auf Alles, was dort vorgeht. Bedenkt man, wie mächtig der vereinigte Klang von Orgel und Rückpositiv dort oben angeschlagen haben muss, so war es wohl ein Leichtes, diesen dritten Chor, der ja nur den Cantus firmus zu verstärken hatte, vom Hauptchore aus zu leiten und im Takt zu halten. So mag die Gesamtwirkung um so mehr eine überwältigende gewesen sein, als sämtliche Zuhörer in den Seitenschiffen, unter dem Kreuzgewölbe und auf dem hohen Chore von diesem dritten Chor nichts sahen, und unerklärliche Klänge von Oben vernahmen, die hernieder tönten wie Stimmen mit-trauernder Engel.

in modernen Concertsälen geboten wird! Verschwommene Massen, ein süßliches *mezza voce* und ein nach Klarheit ringender Kern!

Nach all' diesen eingehenden, ausführlichen Erörterungen kann schliesslich das Resultat in aller Kürze zusammengezogen und in Anwendung gebracht werden.

War in älteren Stimmen die fehlende Bezifferung dem Organisten das selbst redende Zeichen: wann und wo er dem Componisten den Platz an der Orgel einzuräumen hatte, so genügte in späteren Jahren (1730—1750), als das Rückpositiv wie eine zweite Orgel zu gebrauchen war, ein einfaches «*tacet*», auch wohl ein «*senza l'Organo*», um Ersterem, dem Organisten, die Stücke zu bezeichnen, die Bach persönlich zu begleiten wünschte. Zugleich hörte damit der allezeit umständliche und unbequeme Wechsel der Plätze auf. Und fand sich später, bei vorkommender Gelegenheit, Zeit und Musse, lückenhafte Bezifferungen zu ergänzen und den Organisten für seine Aufgabe vorzubereiten: so geschah es durch Nachträge und Einlagen, wie man weiter unten bei näherer Besprechung der Cantaten 97 und 100 unter dem Titel «Besonderes» nachlesen kann*). Beide Cantaten enthalten für die Orgelstimmen nicht weniger als sechs Nachträge und ebenso viele Striche durch die ursprünglichen «*tacet*». Beides — Erscheinung und Widerruf dieser «*tacet*» — stellt deren Bedeutung auch in den Cantaten 92, 94, 95 und 99, wo sich die Lücken der Bezifferung nicht ausgefüllt finden, in das hellste Licht, und dürfte, vereint mit allen übrigen äusseren wie inneren Gründen, keine andere Auslegung als diese zulassen:

dass jene «*tacet*» niemals dem Wesen der Sache, der Begleitung, gegolten haben, sondern ausschliesslich der Person, dem Begleiter.

Indem die Anmerkungen zu den angezogenen Cantaten die näheren bibliographischen Berichte bringen werden, hat die Redaction, ihrer Überzeugung gemäss, diese durch Bach selbst von 15 auf 9 verringerte «*tacet*», um — wie anfänglich gesagt wurde —:

irrigen Ansichten und Auffassungen vorzubeugen, im Notentexte der vorliegenden Ausgabe unterdrückt.

B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten.

Obwohl schon öfters behandelt, — siehe die Vorworte zu Jahrgang I 14, II 14, VII 21, VIII 18, — werden beide Thema, die eigentlich nur ein und denselben Gegenstand entweder in Ziffern, oder in Notenschrift betreffen, so lange neuen Stoff zur Besprechung herbeitragen, so lange noch unbekannte Werke unseres Meisters zu Tage treten. Bach ist darin eben unerschöpflich, und die stete Neuheit ihres Entgegentretens bereitet dem Redacteur seiner unbekannten Werke ebenso oft neue Schwierigkeiten. Es gehört das Eintragen der Bezifferungen in die Partituren zu jenen Arbeiten, die Schritt für Schritt zur Vorsicht mahnen, reifliches Hin- und Her-erwägen erfordern, und dadurch ganz ungewöhnliche Zeitopfer beanspruchen. Vieles, was beim ersten Anblick falsch erscheint, ist es bei näherer Prüfung nicht; andererseits ist aber auch die Zahl der wirklichen Schreibfehler keine geringe. Oft haben sich Bezifferung und Partitur einander zu ergänzen. Intervalle und melodische Gänge, die dem einen Theile fehlen, sind dem andern gegeben. Allein, dies sind gewöhnliche Dinge. Anders verhält es sich, wenn Bach seinen unendlichen Reichthum durchgehender Töne, durchgehender Harmonieen, Anticipationen, Wechselnoten, Orgelpunkte in allen möglichen Stimmen, und Dissonanz-Auflösungen seltener Art erschliesst, so dass Bezifferung und Notentext in offenem Widerspruch mit einander zu stehen scheinen. Da hat denn der Redacteur oft den dringenden Wunsch, sich rückenfrei zu machen, da Niemandem zugemuthet werden kann, jede Note seiner Ausgabe unbedingt für richtig zu halten. Vor Allem möchte ich deshalb beim Aufschlagen des vorliegenden

*, Seite XXXIII und XXXIX.

Bandes auf eine ganz besonders auffallende Stelle verweisen, die sich in der Cantate 93 — «*Wer nur den lieben Gott lässt walten*» — vorfindet, woran sich dann die Hinweise auf andere interessante Punkte anschliessen sollen. Man findet jene Stelle

Seite 74, Takt 4 in nachstehender Gestalt:



Die letzten drei Achtel «*e d c*» des Basses halte ich trotz meines über *d* gesetzten *b* und trotz des herben Klanges mit der Violine I. für richtig, das heisst, aus den Intentionen Bach's hervorgegangen *). Auch heute würden wir Ähnliches schreiben, z. B.



also einen Triller *c des* zu einem Bassgange *e d c*. Daraus dürfte sich ergeben, wie Bach sein Instrumental-Thema, — das bei der Durchführung scheinbar die grössten Härten im Gefolge hat, — verstanden haben will. Der Trostgesang des Chores: «*Wer nur den lieben Gott lässt walten*» findet Veranlassung und Begründung durch eine in einem Instrumentalsatze sich offenbarende Gemüthsstimmung, die Goethe so treffend in die Worte kleidete: «*hangen und bängen in schwebender Pein*». Daher dies fortwährende Sich-heben und -senken in Tönen klingender Seufzer, die durch Tonzeichen nicht anders anzudeuten waren, als durch den Wechsel hinaufdrängender und zurücksinkender kleiner Secunden. Nenne man es nun einen langsamen Triller, oder ein in zwei enge Nebentöne ausgeprägtes Tremulando, — gleichviel! — über solche oder ähnliche Tonfiguren herrscht unter Umständen das musikalische Beharrungsgesetz, der Orgelpunkt, dessen Tonwellen, bestimmt oder unbestimmt ausgeprägt, mit der Führung der anderen Stimmen in begränztem Sinne nichts zu schaffen haben. Kann doch sogar die diatonische Tonleiter — um die Sache auf die Spitze zu treiben — diesem Gesetze verfallen. Z. B.



Auf Grund dieses ewigen Gesetzes, das den Gebieten der Harmonie und Stimmenführung unaufhörlich neue Erscheinungen zuführt und ihnen neues Interesse erweckt, wird es keiner weiteren Erläuterung bedürfen, wenn die Nebennote des in Rede stehenden Instrumentalthema's anderweitige, ungewöhnliche Tonverbindungen erzeugt; so z. B.

Seite 73, Takt 6, zwischen Oboe I. und Sopran.

Auch die merkwürdige Stelle der Oboe:

Seite 93, im sechsten zum siebenten Takte:



steht, wie obige Tonleiter, unter dem Beharrungsgesetze, das den mit einem Kreuzchen bezeichneten Noten gebietet, keine Rücksicht auf die Durchgangsharmonie der übrigen Stimmen zu nehmen.

*) Die harmonische Molltonleiter, — hier also *e des c*, — kommt auch bei Bach so oft vor, dass derjenige nicht gegen ihn verstösst, der nach Belieben *des* statt *d* lesen möchte; allein er schafft sich durch die entstehenden reinen Octaven mit Violino I. nur neue Bedenken.

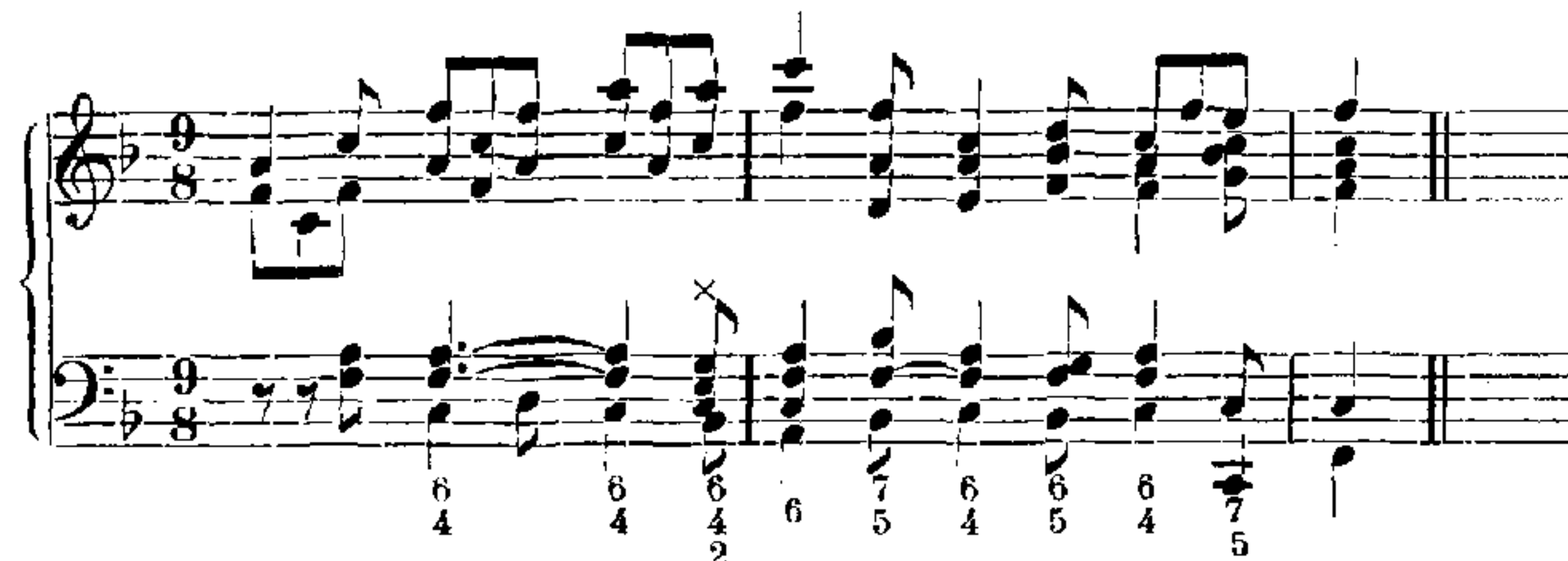
Was Bach in dieser Beziehung wagte, und welch' mächtige Wirkungen er damit zu Stande brachte, davon findet sich eins der glänzendsten Beispiele in der Sinfonie zur 31^{sten} Cantate, «*Der Himmel lacht, die Erde jubiliret*», Jahrgang 7, Seite 13 und 14. Der Durchbruch, den Trompeten und Pauken durch ihr einstimmiges, gewaltiges Beharren bei'm Cdur Accorde, trotz allem Harmonie-Reichthum der übrigen, gleichsam im tausendstimmigen Jubel dahin brausenden Instrumental-Stimmen sich erzwingen, um sie, mit sich fortreissend, Alle zu einem einzigen grossen Gedanken, — «Sieg! Sieg!» rufend, — im Einklange zu vereinigen, wird für alle Zeit beredtes Zeugniß ablegen für Bach's Genie von Gottes Gnaden. Doch kehren wir zu dem Inhalte des vorliegenden Bandes zurück. Eine Fülle hochinteressanter, origineller Erfindungen auf dem Gebiete der Harmonie in Note und Bezeichnung bieten die drei Cantaten über das Lied «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*», namentlich in den Eingangschören. Einige Hinweise darauf findet man unter dem Abschnitt «Besonderes» zur Cantate Nr. 98. Für den hier verfolgten Zweck dürften indess, — ausser dem bereits Gesagten, — noch nachstehende drei Fälle vollkommen ausreichen, die in den Cantaten Nr. 96, «*Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*», und Nr. 94, «*Was frag ich nach der Welt*», vorliegen.

Zunächst noch zwei schöne Beispiele, wo bei durchgehender Orgelharmonie sich das Beharrungsgesetz bei den übrigen Instrumenten geltend macht:

a) durch einen einzelnen Ton als Orgelpunkt in der Oberstimme; Seite 175, Takt 1—4.



b) durch einen vollen Accord; Seite 159, Takt 4.


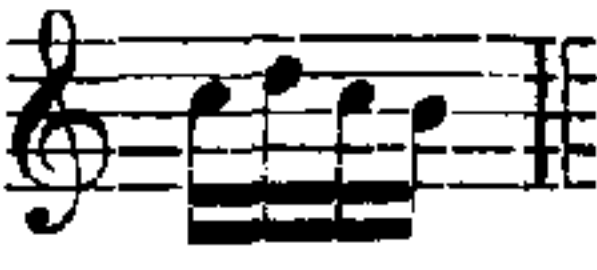


Nicht minder verdienen die in der 94^{sten} Cantate vorkommenden beiden Undecimen-Accorde in Violine I. Erwähnung, von denen der letzte seine Auflösung nicht in der Violine, sondern in der Singstimme und Orgel findet; Seite 118, Takt 9—10.

Example c) shows a musical score for three parts: Violine I., Tenor, and Orgel. The key signature is C major (one sharp). The Violine I. part features two Undecimen chords (11th chords) in measures 9 and 10. The Tenor part provides a vocal line. The Orgel part provides a harmonic accompaniment. The score spans ten measures, with the first measure starting on a whole note and subsequent measures using half notes.

C. Verzierungen.

Im dritten und siebenten Jahrgange ausführlich besprochen, begegnen wir hier zum ersten Male einer Verzierung, von der Walther in seinem musikalischen Lexicon vom Jahre 1732 sagt:

«*Gropppo*, oder *Gruppo* ist in der Musik eine Diminutions-Gattung grosser und langer Noten, und bestehet ordinairement aus vier Achteln oder Sechszehntheilen, deren erstes und drittes in einerlei Tone, das zweite und vierte aber in verschiedenen Tönen sich befinden. Steiget die vierte Note in die Höhe, so ist's ein *Gropppo ascendente*, ; steiget sie aber abwärts, so ist's ein *Gropppo descendente*, . Diese Diminution wird öfters auf der *penultima* einer Cadenz, um das *trillo* zu endigen, gebraucht.»

Im vorliegenden Bande findet sich dies *Gropppo*, vereint mit einem voranstehenden Trillerzeichen, in Cantate 99, «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*» Seite 257. Beide Verzierungen, die als alleiniges Eigenthum der Originalpartitur in den darnach gefertigten Originalstimmen «nicht» vorkommen, müssen in ihrer Verbindung als ein höchst interessanter und werthvoller Nachtrag zu den Vorworten obiger Jahrgänge begrüsst werden, und zwar namentlich für Alles, was über die wechselnde Bedeutung des Trillerzeichens in Jahrgang VII, Seite 16—17 des Vorwortes gesagt worden. Aus dem Fehlen beider Zeichen in der Stimme muss die mündliche Unterweisung von Seiten des Componisten dem Spieler gegenüber unbedingt zugegeben werden, und bestätigt klar und eben C. Ph. E. Bach's Aussprüche, die des Beweises halber aus seiner Clavierschule angezogen wurden. Frage bleibt freilich, wie jene mündliche Anweisung gelautet haben mag, ob ein *Gropppo ascendente* oder *descendente* den Triller schliessen und den Übergang in den Contrapunkt des Hauptthema's vermitteln sollte, der selbst mit einem *Gropppo descendente* beginnt. Allein, auch bei dieser Frage steht uns C. Ph. E. Bach's Autorität zur Seite, der, «ohne dem guten Geschmacke Gewalt thun zu wollen», den vorgeschriebenen Manieren niemals eine slavische Bedeutung beilegte, sondern je nach Umständen und mit Discretion eine freie, künstlerische Auffassung und Ausführung anempfahl.

D. Schreibgebräuche.

Veranlassung zu diesem Abschnitt bieten die Cantaten:

Nr. 94, *Was frag' ich nach der Welt*,

Nr. 96, *Herr Christ, der ein'ge Gottessohn*,

Nr. 97, *In allen meinen Thaten*

in der Arie Seite 117, dem Chore Seite 157, sowie in dem *Grave* Seite 187.

Die Gebräuche, zu deren Besprechung die dies Mal vorliegenden Originale das nothwendige, beweisführende Material liefern, sind zweifacher Art, und beziehen sich zunächst im $\frac{12}{8}$ und $\frac{9}{8}$ Takte auf die wichtige Frage der Eintheilung; sodann auf die Bedeutung des durchstrichenen oder nicht durchstrichenen Viervierteltaktzeichens (C oder Ċ).

Seite 117 ff. giebt unsere Ausgabe die von Bach sehr sorgfältig und schön geschriebene Orgelstimme wieder, und zwar auf einem besonderen Systeme, das die Originalpartitur nicht aufweist. Beiläufig gesagt, bringt diese authentische Vorlage Seite 122 eine Kürzung, die der Composition nur zum Vortheil gereichen kann. Wichtiger aber als dieses ist die thatsächliche Feststellung damaligen Schreibgebrauches im $\frac{12}{8}$ Takte und seiner Ausführung. Bekannt ist bei Bach die Anwendung der Semiolen in den dreitheiligen Taktarten, die er, der Abwechslung im Rhythmus halber, besonders

sprünglich heissen) — stehen in den meisten Fällen in geradem Widerspruch mit jener althergebrachten Bedeutung. So findet man nicht allein Band XV Seite 3, 13 und 74, ferner in Band XVII Seite 3, 81 und 109 dieses Zeichen an ungehöriger Stelle, sondern Band III sogar bei einleitenden *Grave*-Sätzen zu Clavierstücken in der alten, französischen Ouverturenform. Und doch sind alle diese Sätze theils nach wohl erhaltenen, schön geschriebenen Autographen, theils nach alten Ausgaben redigirt, die Bach entweder selbst gestochen, oder doch zum Wenigsten revidirt hat! In den Originalen zum vorliegenden Bande finden wir diese Ungiltigkeits-Erklärung wenn möglich noch stärker ausgeprägt, und lässt darin, — wenigstens von Seiten Bach's, — kaum eine andere Bedeutung erkennen, als die einer kalligraphischen Verzierung oder Gewohnheit. Getreu, wie unsere Ausgabe wiedergiebt, finden sich die Halbkreise in der Arie aus Cantate 94 Seite 117 allein in der schönen autographen Orgelstimme durchstrichen, sonst weder in der Originalpartitur, noch in den übrigen Originalstimmen. Ferner. In Cantate 97 Seite 187 finden sich in der Originalpartitur trotz der Überschrift «*Grave*» die **C** sämtlicher Stimmen durchstrichen, jedoch: — mit alleiniger Ausnahme des Continuo! In den dazu gehörigen Stimmen setzen sich diese Widersprüche fort. Das schöne Autograph zur Violine I. schreibt **C**, die übrigen Stimmen **C**; Seite 218 lesen **C** sämtliche autographen Theile der Stimmen, **C** dagegen die Originalpartitur, sowie die vom Copisten darnach gefertigten Stimmen. Einem solchen wirren Durcheinander, wie diese letzten Fälle bieten, konnte denn doch vorliegende Partitur unmöglich gerecht werden. Das Eingreifen der Redaction war geboten. Um Missverständnissen vorzubeugen, sind die durchschnittenen Halbkreise **C** überall vermieden worden, wo die Originale einen Anhalt dafür boten, den bedeutungslosen Zierrath über Bord zu werfen.

Besonderes.

Cantate XCI. (Seite 3.)

Vorlagen:

- a) Die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.
- b) Eine Partiturabschrift auf der Amalienbibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin von der Hand Kirnberger's, dessen Name auf der ersten Seite unten verzeichnet steht. Sie wird dort fälschlich als Autographon bezeichnet.
- c) Eine alte, sauber gefertigte Partiturabschrift auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Nr. 88 des dortigen Bach-Archives.

Der Titel auf dem alten Umschlage der Originalstimmen lautet:

„*Fer. 1. Nativ. Christi*

Gelobet seistu Jesu Christ p

*a 4 Voci | 2 Corni | Tamburi | 3 Hautbois | 2 Violini | Viola | con | Continuo
d Sig. Joh. Seb. Bach.“*

Mit diesem Titel stimmen die äusseren Titel wie die inneren Überschriften der unter b) und c) verzeichneten Partituren in allem Wesentlichen überein. Doppelt vorhanden ist unter sämtlichen Stimmen allein der Continuo; die übrigen haben sich dagegen nur einfach erhalten. Der durchgän-

gig bezifferte Continuo steht in Fdur. Autographe Theile sind folgende: in den Pauken der Schlusschoral und in dem transponirten Continuo die Bezifferung. Im Übrigen finden sich überall zahlreiche Beweise von Bach's genauer Revision, die namentlich in dem Duette Seite 26 von wesentlichster Bedeutung für diesen herrlichen Satz geworden ist. Die älteren Lesarten, wie sie nach den Partituren unter b) und c) der Anhang Seite 333 mittheilt, sind zwar auch in den Stimmen noch als das Ursprüngliche erkennbar, finden sich aber hier mit grossem Fleisse auf das Sorgfältigste verbessert. Der interessante und lehrreiche Vergleich zwischen Originalpartitur und Originalstimmen dürfte hier wieder einmal recht augenscheinlich den hohen Werth der letzteren bezeugen. Ganz abgesehen von der Bezifferung, die sich bekanntlich nur in den Stimmen findet, enthalten dieselben auch für authentische Herstellung des Notentextes, sowie für Art und Weise der Ausführung die wichtigsten Zusätze und Verbesserungen.

Als Wasserzeichen führt das Papier der Originalstimmen einen Halbmond.

Das nach dem Lateinischen «*Grates nunc omnes*» gedichtete Lied Dr. M. Luther's ist wörtlich beibehalten: in Vers 1 und 7, Seite 3 und 32;

desgleichen, jedoch mit eingeflochtenen Sätzen für Recitativ: in Vers 2, Seite 21;

umgedichtet dagegen: in Vers 3 und 4 (Seite 22), Vers 5 (Seite 25) und Vers 6 (Seite 26).

Melodie und Tonsatz des Schlusschorales finden sich Jahrgang XVI, Seite 371 wieder. Es stellt sich jetzt heraus, dass, — wie nach den Originalstimmen zu der Cantate Nr. 64, «*Sehet, welch eine Liebe*», anzunehmen war, — der daselbst mitgetheilte Tonsatz zur Melodie: «*Gelobet seist du Jesu Christ*» in der betreffenden Handschrift der Amalienbibliothek auf dem Joachimsthal zu Berlin falsche Stellung hat, und ausserdem, — was besonders hervorgehoben werden muss, — mit Hinweglassung der durchaus nothwendigen Füllstimme des zweiten Hornes fehlerhaft wiedergegeben ist.

Der Componist der Melodie, die schon vor 1519 vorkommt, ist unbekannt.

Seite 7, Takt 3 lesen die Vorlagen die letzte Note der Viola *d* (statt des canonisch bedingten *f*).

Seite 8, Takt 4. Letzte Note des zweiten Hornes *d*, statt *c*, dem Klange nach also *a*, statt *g*.

Seite 15, Takt 3 finden sich Octaven zwischen Oboe II. und Continuo.

Seite 16, Takt 3. Viertes Achtel im zweiten Horne *c*, statt *g* (oder dem Klange nach *g*, statt *d*).

Seite 23, Takt 3, Violine I. erstes Viertel:  statt Triole. Vergleiche Seite 22 Takt 8, 16, u. s. w.

Seite 24, Takt 7, Violine II. drittes Viertel *c* in Quinten mit der Singstimme. Siehe Bezifferung.

Seite 26 u. s. f. Die wichtigsten Verschiedenheiten zwischen Partitur und Stimmen finden sich hauptsächlich im Mittelsatze (Vergleiche Seite 29—31 mit dem Anhang Seite 333), während die übrigen, geringeren Abweichungen mit Stillschweigen übergangen werden können.

Seite 27, Takt 8, 9 und 10. Die kleinen Noten in Sopran und Alt sind autographe Nachträge der Originalstimmen.

Seite 32, Takt 1, viertes Viertel im Alt *d*, statt *e*.

Seite 32, Takt 8, schreiten drittes und viertes Viertel des Altes mit dem Basse in Octaven fort.

Cantate XCII. (Seite 35.)

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Dominica Septuagesim.*“

Ich hab' in Gottes Hertz und Sinn

d

4 Voci | 2 Hautbois d'Amour | 2 Violini | Viola | e | Continuo | di | J. S. Bach.“

Von den beiden vorhandenen Stimmen des Continuo steht die unbezifferte in Hmoll, die zweite, nicht durchweg bezifferte in Amoll. Sämmtliche übrige Stimmen finden sich nur noch in einfachen Exemplaren vor. Autograph ist im Alt: Choral und Recitativ Seite 61; in den Stimmen für Sopran, Oboe I., Violine II. und Viola: die Arie Seite 64; endlich im transponirten Continuo die Bezifferung. Die übrigen Theile der Stimmen lassen überall sorgsame Durchsicht von der Hand des Componisten erkennen.

Wasserzeichen: ein Halbmond.

Von den zwölf Versen des Paul Gerhardt'schen Liedes finden sich im Ganzen fünf benutzt; davon

wortgetreu: Vers 1, 5 und 12, — Seite 35, 54 und 68; —

desgleichen, jedoch mit Zusätzen für Recitativ: Vers 2 und 10, — Seite 47 und 61. —

Dem Gedankengange dieser fünf Hauptverse schliessen sich endlich vier frei erfundene Dichtungen an, welche die Texte geliefert haben zu:

Arie Seite 49, Recitativ Seite 57, Arie Seite 58, und Arie Seite 64.

Der Componist der Melodie ist unbekannt. Als ursprünglich französische Weise: *Il me suffit de tous mes maux* erscheint sie zuerst im Jahre 1529. In deutschen Choral- und Gesangbüchern führt sie allgemein die bekannten Anfangsworte des Liedes: «*Was mein Gott will, gescheh' allzeit*» als stehende Bezeichnung.

Seite 43, Takt 2 liest Oboe II. im Original *ais*, statt *a*.

Seite 44, Takt 10, Oboe II.:  Siehe dagegen die vorhergehenden


Takte (6 und 8), sowie auch unzählige andere Stellen ähnlicher Art.

Seite 49, Takt 5. Continuo «*c*» durch ein autographes \sharp ; Orgel *cis*.

Seite 49, Takt 4 der Arie, Viola. Die drei Sechszehnththeile des dritten Viertels stehen um einen Ton zu hoch.

Seite 52, Takt 7, drittes Viertel im Tenore: *e cis*, statt *e h*.

Seite 54, Takt 9, letzte Note in Oboe II. *a*, statt *gis*. Siehe ebendasselbst Takt 14, Seite 55 Takt 7 und anderwärts.

Seite 54, Takt 13, Bezifferung: 

Seite 56, Takt 12, erstes Viertel in Oboe I.: *cis d* — (Octaven mit dem Continuo) —, statt *cis h*.
Siehe Seite 54, Takt 8, sowie Seite 55, Takt 6.

Seite 57, Takt 2 und 3. An Stelle der eingeklammerten Bezifferung ist im Originale eine Lücke. Möglicher Weise könnte auch die Bezeichnung «*tasto solo*» fehlen.

Seite 58. Die ersten Worte der Singstimme lauten ursprünglich: «*Das Stürmen von den rauhen Winden*». Correctur des Componisten.

Seite 64, Takt 5 der Arie in Viola *d a*, statt *cis a*. Vergleiche Seite 65, Takt 20, wo das Vorspiel in Adur wiederkehrt.

Seite 58 und 64 fehlt in den beiden Arien, sowie Seite 68 im Chorale die Bezifferung. Die Arie Seite 64 trägt dafür, — natürlich nur in der Orgelstimme, — die Überschrift «*Senza accompagnem.*» Bedeutung und Beziehung dieser Anmerkung siehe oben unter «Allgemeines» A., Seite XVIII.

Seite 68. Seinem Copisten zu viel zutrauend, hat Bach, — den Instrumentalstimmen gegenüber, — die hier einmal recht nothwendige Revision leider unterlassen. Die Viola geht aus Verschen mit der Violine II.; die beiden Oboen nebst Violine I. lesen den Auftakt: *fis gis*, statt *fis g*, und die Violine II. schliesst im fünften Takt mit *dis*. Unsere Ausgabe folgt den auch an dieser Stelle von Bach revidirten Singstimmen.

Cantate XCIII. (Seite 71.)

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der alte Umschlag trägt nachstehenden Titel:

„*Dominica 5 post Trinit.*

Wer nur den lieben Gott lässt walten

ä

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

Dreifach vorhanden ist der Continuo. Von den beiden guten Stimmen steht die unbezifferte in C moll, die bezifferte in B moll. Weniger werthvoll ist die dritte Stimme, die wie die erste in C moll steht und ebenfalls Bezifferung trägt. Violine I. und II. finden sich doppelt, der Rest der Stimmen dagegen nur einfach. Sämmtliche Stimmen erweisen sich als vom Componisten sorgfältig revidirte Handschriften, und die Bezifferung der transponirten Stimme ist durchgängig autograph.

Wasserzeichen: M. A.

Als Bach in der Zeit seiner höchsten Meisterschaft sechs Choralbearbeitungen aus seinen Cantaten wählte, dieselben für Orgel arrangirte und bei Schübler in Zella durch den Druck veröffentlichte, entnahm er vorliegender Cantate den herrlichen Tonsatz, den er zu Vers 4 — Seite 87 — erfunden hatte. Jedoch, das Arrangement einer viel- und vollstimmigen Musik kann niemals Alles wiedergeben. Indem vor Allem die Stimmenführung getreu beibehalten werden musste, kam die harmonisch-rhythmische Begleitung des Generalbasses in Wegfall*). Ausserdem wurden einige Verzierungen unterdrückt, die Bach für den Geschmack der Sänger und Instrumentalisten in den ausgeschriebenen Stimmen, nicht aber in seinen Partituren anzudeuten pflegte und in unserer Ausgabe schon seit längerer Zeit durch besondere Zeichen markirt werden.

In sehr verschiedener Gestalt findet sich Georg Neumark's allbekanntes Lied behandelt.

Wortgetreu: Vers 1, 4 und 7, — Seite 71, 87 und 94;

mit neuen Gedanken durchflochten: Vers 2 und 5, — Seite 83 und 90;


umgedichtet: Vers 3 und 6, — Seite 84 und 91.

Neben der Entstehungszeit 1657 für Lied und Melodie — von letzterer ist Georg Neumark ebenfalls der Verfasser — wird auch das Jahr 1652 genannt, obwohl mit weniger Wahrscheinlichkeit.

Seite 73, Takt 4, 5 und 6, sowie

Seite 77, Takt 2, 3 und 4. Die kleinen keilförmigen Zeichen über einzelnen Noten der Singstimmen sind eigenhändige Zusätze Bach's. Ihre Bedeutung dürfte Betonung sein. (Vergleiche Jahrgang 12, Johannespassion, Seite 70, Takt 4 und 7, desgleichen Seite 77, Takt 11.)

Seite 77, auf dem zweiten und dritten Achtel finden sich Quinten zwischen Oboe II. und Violine II.

Seite 80, Takt 4, zweite Hälfte des Taktes in Viola:  Siehe Tenor.

Seite 87. In den meisten Stimmen trägt der Satz die Überschrift: *Arie*, im C moll-Continuo dagegen: *Duett*.

Seite 88, Takt 7. Alle drei Continuostimmen lesen im dritten Viertel *b*, die gedruckten «sechs Choräle» dagegen *h*.

Seite 90, Takt 2. Tempobezeichnung verschieden; «*Furioso*» im Continuo, «*Allegro*» in der Singstimme.

* Vergleiche «Allgemeines» A., Seite XIV.

Seite 90 liest C. von Winterfeld in seinem Evangelischen Kirchengesange Band III Seite 144 der Notenbeilagen: du darfst nicht meinen, dass dieser Gott im Schoosse sitze u. s. w., der sich mit stetem Glücke speist, bei lauter guten Tagen muss oft zuletzt, nachdem er sich an eitler Lust ergötzt, *«der Tod dem Tropfen sagen»*. Die theils fehlende, theils ungenaue Interpunctuation des Originales erschwert allerdings das Verständniss. Die Deutlichkeit der Worte: *«Der Tod in Töpfen!»* ist jedoch über jeden Zweifel erhaben, und nimmt, sehr sinnig, seine Beziehung auf die bekannte Erzählung vom Propheten Elisa, Könige 2, Cap. 4, Vers 40. Hiernach, sowie nach den musikalischen Einschnitten und Schlüssen war auch die Unordnung der Interpunctuation zu berichtigen.

Über die harmonischen Eigenthümlichkeiten von zwei auffallenden Stellen, die sich

Seite 74, Takt 4, sowie Seite 93, Takt 6 und 7

finden, siehe den Abschnitt B. unter «Allgemeines», Seite XIX.

Cantate XCIV. (Seite 97.)

Vorlagen:

a) Die Originalpartitur auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin;

b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Mit dem Umschlage fehlt auch der Titel. Die innere autographe Überschrift lautet:

„J. J. Concerto Doña 9 post Trinit. Was frag ich nach der Welt.“

Die Schrift kennzeichnet sich durchweg als Concept, das stellenweis an grosser Unleserlichkeit leidet. Am Schlusse fehlt das übliche *S. D. Gl.*

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„Dominica 9 post Trinit.

Was frag ich nach der Welt

d

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

Unter den Stimmen findet sich Violine I. und II. doppelt; dreifach der Continuo, einfach der übrige Theil. Der bezifferte, *Organo* überschriebene Continuo steht in Cdur und ist durchgängig ein schön geschriebenes Autograph, das jedoch nicht alle Nummern der Partitur enthält. In den drei Arien Seite 104, 111 und 124, die hinsichtlich einer wirksamen Orgelbegleitung unstreitig als die bedürftigsten und schwierigsten bezeichnet werden müssen, finden sich ebenso oft wiederholte *«tacet»*, durch die sich Bach die persönliche Lösung und Ausführung dieser wichtigen Aufgabe vorbehielt*). Ausser dieser Stimme rührt noch Folgendes von der Hand des Componisten her: in der Flöte der Schlusschoral, und in der Oboe I., sowie im Soprane die grössere Hälfte der Arie Seite 124. Im Ganzen scheinen die Stimmen aus sehr verschiedener Zeit zu stammen. Sie zeigen wenigstens sehr verschiedene Schrift und keinesweges einheitliche Wasserzeichen. Den heraldischen Adler führen die älteren Theile: Oboe I. und II., Violine I. und II., Viola, die vier Singstimmen und der bessere D-Continuo. Dagegen ist das Zeichen in der autographen Orgelstimme **M A**; in der Flöte eine

*) Siehe «Allgemeines» A., Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.

Eiche mit einigen Blättern und Eckern (wie auf deutschen Karten); und in den wenig werthvollen Doubletten der beiden Violinen und des Continuo in *D*: **I W I**.

Von dem Liede, das Georg Michael Pfefferkorn zum Verfasser hat und im Jahre 1667 entstand, hat Bach's Dichter nur drei Verse wortgetreu beibehalten, nämlich:

Vers 1 (Seite 97) und Vers 7—8 (Seite 127).

Einschaltungen — für Recitativ — begegnen wir im 3. und 5. Verse (Seite 107 und 115);

Umdichtungen in Vers 2, 4 und 6 (Seite 104, 111 und 117);


endlich einer eigenen Dichtung in der Arie für Sopran (Seite 124).

Der Name des Componisten der Melodie ist unbekannt. Als Quelle derselben gilt das Darmstädter Gesangbuch vom Jahre 1698.


Seite 97, Takt 1. Die von Bach eigenhändig geschriebene Stimme für Orgel hat hier Pause, und ich bin der Ansicht, dass sich damit eine dem Componisten wohlbewusste Absicht verbindet.

Seite 97, Takt 4. Letztes Achtel der Flöte in der Stimme: *g e*, statt *g fis e*, wie die Originalpartitur liest. Vergleiche Seite 100, Takt 3.

Seite 98, Takt 3. Der Eintritt des *c* ist in den verschiedenen Originalstimmen der Flöte, Oboe und Violine I. schwankend, d. h. bald hier, bald dort. Es erklärt sich aus der Undeutlichkeit der Originalpartitur, die das Richtige nur mit Mühe erkennen lässt.

Seite 98, Takt 4, zweites Viertel in der Stimme der Flöte:  Es ist der Lesart der Originalpartitur, — wie oben Seite 97 Takt 4, — der Vorzug gegeben worden.

Seite 102, Takt 1, erste Hälfte. Continuo nach der Originalpartitur: *e fis g dis*, statt *e h g dis*. Autographie Correctur in den Stimmen, der Octaven mit der Flöte halber.

Seite 106, Takt 12. Letztes Viertel der Singstimme nach der Originalpartitur:  Die Originalstimme enthält die von Bach selbst verbesserte Lesart unserer Partitur.

Seite 108, Takt 19. Lesart des Textes nach der verbesserten Stimme. Die Originalpartitur liest: «*Oft bläst uns eine schale Luft*». Ähnliche Varianten zwischen Partitur und Stimme finden sich noch einige Male, sind aber nicht minder kleinlich als diese.

Seite 115 und 116, Recitativ. Nach der Originalpartitur lange Noten im Continuo, die jedoch in der autographen Orgelstimme in Viertelnoten umgeschrieben sind.

Seite 118, Takt 9—10. Siehe darüber *B*. «Allgemeines», Seite XX.

Seite 123, Takt 3—4. Siehe darüber *D*. «Allgemeines», Seite XXII.

Cantate XCV. (Seite 131.)

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

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

„*Domin: 16 post Trinit:*

Christus der ist mein Leben, sterben ist p

a

4 *Voci* | *Cornio* | 2 *Hautbois d'Amour* | 2 *Violini* | *Viola* | *con* | *Continuo* | *di Sign:*

J. S. Bach.“

Die Handschrift stammt aus der ehemals Gräflisch Voss'schen Sammlung. Doppelt vorhanden ist der Continuo. Die unvollständig bezifferte Stimme steht in Fdur, doch ist bei den Recitativen

die Singstimme mit notirt, so dass nöthigenfalls der Spieler des Generalbasses die Harmonien auch ohne Bezifferung richtig anschlagen konnte. Alle übrigen Stimmen haben sich nur in einfachen Exemplaren erhalten. Bach's Revision erweist sich hinsichtlich der Vortragszeichen als ziemlich sorgfältig, lässt aber im Notentexte selbst vielfach zu wünschen übrig. Augenscheinlich mangelte die Zeit dazu, weshalb auch Bezifferung und Revision der Orgelstimme so unvollständig blieb. Hier ist die Arie Seite 145 nicht allein unbeziffert, sondern auch hinsichtlich des Notentextes geradezu unbrauchbar. Grund genug, den Organisten von dem Versuch, eine Begleitung ohne Bezifferung zu wagen, durch die beigefügte Bemerkung: «*senza l'Organo*» abzuhalten. (Siehe darüber des Näheren unter «Allgemeines» A., Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.)

Wasserzeichen der Originalstimmen. unkenntlich.

Der Text der Cantate ist aus vier verschiedenen Kirchenliedern durch verbindende Worte zusammengestellt, und entlehnt:

- (Seite 131) aus: «*Christus, der ist mein Leben*» Vers 1 (gedichtet von Simon Graf, componirt von Vulpius);
- (Seite 138) aus: «*Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin*» Vers 1 (gedichtet und componirt von Dr. Martin Luther 1524);
- (Seite 142) aus: «*Valet will ich dir geben*» Vers 1 (gedichtet von Valerius Herberger 1613, componirt von Melchior Teschner 1613); endlich
- (Seite 153) aus: «*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*» Vers 4 (gedichtet von Nicolaus Hermann 1560 nach dem Lateinischen des Augustinus: *Turbabor, sed non pertubabor*. Die Melodie stammt aus dem Frankfurter Gesangbuch vom Jahre 1569).

Seite 131 liest die Viola auf dem letzten Achtel *fis*, statt *d*. Vergleiche Seite 135, Takt 5.

Seite 132, Takt 10. Das *e* der Viola erscheint zum *f* des Altes sehr befremdlich und bleibt fraglich.

Seite 132, Takt 14, Violine II.: *g*, statt *fis*.

Seite 133, Takt 4, Oboe II. (dem Klange nach): *a c «h» fis*, statt *a c a fis*.

Seite 134, Takt 14, Viola: *c e «g» c*, statt «*a*». Vergleiche Seite 131, Takt 6.

Seite 135, Takt 5, Oboe I. Die drei letzten Noten stehen um einen Ton zu hoch.

Seite 135, Takt 11, Viola: *h «c» f h e*, statt «*d*».

Seite 136, Takt 7, Viola auf dem dritten Viertel: *g d*, statt *a d*. Vergleiche Seite 131, Takt 2.

Seite 143, Takt 7, beide Oboen auf dem zweiten Viertel: «*fis*» *cis d*, statt «*e*».

Seite 143, Takt 7 in beiden Continuostimmen: *gis h «d» g*.

Seite 146, Takt 2 und 3, Violine II. Der ganze Takt um eine Terz zu hoch. Siehe Seite 150, Takt 9 und 10.

Seite 147, Takt 3, Viola: statt der Pause auf dem zweiten Viertel eine Wiederholung der beiden vorhergehenden Achtelnoten: *g e*.

Seite 148, Takt 10, Viola *fis d*, statt *d d*.

Seite 151, letzter Takt in Viola: *fis e* dreimal, statt *fis fis*.

Seite 154, Takt 2 in Viola und Tenor letztes Viertel: *h*, statt *g*.

Cantate XCVI. (Seite 157.)

Vorlagen:

- a) Die Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
- b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Ein alter Umschlag trägt die Aufschrift:

„Concerto | *Dominica 18 post Trinit:*
Herr Christ der einge Gottes Sohn p

a

Traversiere | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | Canto, Alto, Tenor, Basso e Continuo
di J. S. Bach.“

Die Partitur selbst führt die innere Überschrift:

„J. J. *Doica 18 post Trinitatis Herr Christ der einge Gottes Sohn*“

sowie am Schlusse das Zeichen:

„S. D. G. *Fine.*“

Ihrem äusseren Erscheinen nach ist die Schrift zwar keine Reinschrift des Meisters, aber dennoch im Ganzen ziemlich klar und deutlich. Auf der Rückseite des Umschlages geklebt findet sich noch der Rest einer bezifferten Orgelstimme in *Es*, deren Benutzung für die Bassarie Seite 180 besonders deshalb sehr erwünscht war, da die bezifferte Stimme der Thomana gerade an dieser Stelle durch Schreibversehen verunglückt ist.

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel des Umschlages stimmt mit jenem der Originalpartitur fast buchstäblich überein. Unter den dort verzeichneten Stimmen findet sich nur der Continuo doppelt. Beide Stimmen, auch die bezifferte, stehen in *F*. Sämmtliche Stimmen sind vom Componisten genau revidirt, auch in einigen Lesarten, — worüber weiter unten nachzusehen ist, — wesentlich verbessert. Was denselben aber im vorliegenden Falle wieder einmal ganz besondern Werth verleiht, das sind die Aufklärungen hinsichtlich der Instrumentirung, welche weder die Partitur, noch die verschiedenen Titel erschöpfend angeben.

Die Partitur verzeichnet die Flöte im ersten Chore mit dem *G*-Schlüssel auf der ersten Linie, was mit der *Flauto traverso* niemals geschieht. Man müsste also, anderweitig vorkommenden, gleichen Fällen gemäss, auf die beabsichtigte Mitwirkung einer Schnabelflöte (*Flûte à bec*) schliessen; allein die Originalstimme trägt im ersten Chore die Überschrift: «*Flauto piccolo*», in der Arie Seite 175 dagegen: «*Traverso Solo*». Auch ihr Schweigen im Schlusschorale, das ebenfalls aus der Originalstimme hervorgeht, dürfte wohlüberlegte Absicht sein, indem dadurch der Gedanke eines allmählichen Sich-hinab-senkens der Töne aus höchster Höhe in tiefere Lagen poetischen Ausdruck findet. Allein, noch heutigen Tages wird man schwerlich — besondere theatralische Effecte abgerechnet*) — die Pickelflöte ohne achtfüssige Unterlage benutzen. In den meisten Fällen geschieht es durch eine gewöhnliche Flöte (*Flauto traverso*), doch kann der 8 Fusston auch in anderer Weise ergänzt werden. So lässt Bach in der Cantate: «*Ihr werdet weinen und heulen*», einer Cantate, die demnächst veröffentlicht werden wird, die Pickelflöte durch das Solo einer gewöhnlichen Violine (oder Flöte) unterstützen. Im vorliegenden Falle geschieht es, der Originalstimme nach, durch eine in *D*dur stehende

*) wie z. B. in Weber's Freischütz und Meyerbeer's Hugenottenlied.

Violino piccolo. Sowohl diese letztgenannte Stimme, als auch die gemeinschaftlich auf einem Blatte niedergeschriebenen «autographen» Zusätze für «Corno» und «Trombona» vervollständigen die Zahl der durch die Titelblätter genannten Stimmen als Ergänzungen wesentlichster Art. Autograph ist noch in sämtlichen Stimmen der Schlusschoral, und in dem unbezifferten Continuo Alles von Seite 172 Takt 2 bis zu Ende des Werkes.

Das Wasserzeichen der Originalstimmen ist ebenfalls ein Halbmond.

Noch ist zu bemerken, dass vorliegende Cantate auch in unvollständigen Abschriften vorkommt; so z. B. auf der Amalienbibliothek des Joachimstales zu Berlin, desgleichen in der Bibliothek des Königl. Institutes für Kirchenmusik ebendasselbst. In beiden Fällen beginnt das Werk mit dem Recitative Seite 174: «*O Wunderkraft der Liebe*», und hat denn auch unter diesem Namen allgemeinere Verbreitung in Catalogen gefunden. Eine selbstständige Cantate «*O Wunderkraft der Liebe*» von Bach giebt es demnach nicht. Dagegen begegnet man auf beiden letztgenannten Bibliotheken einer zweiten Composition des Textes: «*Herr Christ, der einge Gottessohn*», die mit einem sehr einfach gesetzten Chorale in G dur zu jenem Liede beginnt. Sie scheint ganz und gar unecht zu sein, und hat mit unserer Cantate, die durchweg den Stempel von Bach's Meisterschaft an sich trägt, nicht das Geringste gemein*).

Von dem im Jahre 1524 gedichteten Liede der frommen Sängerin Elisabeth Creutziger erscheinen hier

in wörtlicher Wiedergabe: Vers 1 und 5, Seite 157 und 184; und

in umgedichteter Form: Vers 2 und 3, Seite 174 und 175.

Der Text zu Recitativ und Arie Seite 180 ist freier Zusatz.

Als Componist der Melodie wird Andreas Knöpken (*Cnophius*) angegeben. Sie findet sich zuerst in Joh. Walther's Gesangbuch vom Jahre 1524.

Seite 159, Takt 4, sowie

Seite 175, Takt 1—4 sind bereits früher unter B. «Allgemeines» Seite XX besprochen worden.

Seite 175, Takt 15. Letzte Note der Flöte *c* (statt *d*). Vergleiche Seite 176, Takt 4, sowie Seite 177, Takt 10. Der Orgelpunkt — das beharrende *c* des Flötenthema's — ist in diesen Parallelen aufgegeben. Die beabsichtigte Abweichung wird durch Seite 177, Takt 2, wo sich die Stelle in D moll wiederholt, durch den buchstäblichen, autographen Zusatz «*e*» in der Originalpartitur ausdrücklich bekräftigt.

Seite 176, Takt 16. Die Originale lesen die vier Noten des zweiten Viertels in der Flöte einen Ton tiefer.

Seite 180, Takt 9 der Arie, sowie Seite 181, Takt 5 und 11 folgt unsere Ausgabe den Lesarten der von Bach verbesserten Stimmen. Die Originalpartitur notirt in den angezogenen Takten die betreffenden ersten Viertel nicht als punktirte Achtel und Sechszehnteile, sondern, — dem Thema der Violinen entgegen, — in gleichen Achteln.

Seite 184, Takt 3. Der autograph Theil der Bassstimme liest die Stelle, — abweichend von der Originalpartitur, — eine Octave tiefer; mit dem Continuo also im Einklange. Ein offenes Versehen.

Cantate XCVII. (Seite 187.)

Vorlagen:

- a) Die Originalpartitur im Besitze des Herrn Locker zu London;
- b) die Originalstimmen auf der Königl. Bibliothek zu Berlin.

*, Ph. Spitta ist in seinem grossen, ausführlichen Werke über Bach derselben Meinung (Siehe Band 1, Seite 800—801).

a) Die Originalpartitur.

Dieselbe wanderte im Jahre 1820 aus Leipzig in den Besitz eines Herrn Stumpff. Der gegenwärtige Besitzer ist, wie schon oben erwähnt, Herr Locker zu London. Bedenken wir, wie so viele werthvolle Autographe Bach's, — von deren Existenz man weiss, — in unserm deutschen Vaterlande theils verborgen, theils zur Benutzung verweigert werden, so verpflichtet die freundliche Bereitwilligkeit eines Ausländers, dem deutschen Namen ein Ehrendenkmal setzen zu helfen, die Mitglieder unserer Gesellschaft zu um so grösserem Danke. Dem schwierigen Geschäft einer bis in's Kleinste gehenden Collation unterzog sich Herr Eduard Dannreuther in London, und durch gütige Vermittelung des Herrn Professor Dr. Spitta in Berlin konnte der Redaction in letzter Stunde noch die mit grosser Sorgfalt und Treue gefertigte Arbeit mühsamen, zeitraubenden Fleisses zur Benutzung überlassen werden. Möge dem Redacteur hiermit verstattet sein, im Namen der Gesellschaft den genannten Herren vollste Anerkennung in öffentlichem Danke aussprechen zu dürfen. Doch zur Sache!

Der Titel des alten Umschlages enthält Folgendes von Bach's Hand:

„Nr. 71 (in schwarzer Dinte) $\frac{6}{20}$ (in rother Dinte).
(Schwarz) *In allen meinen Thaten p*

a

4 *Voci* | 2 *Hautb.* | 2 *Violini* | *Viola* | *Continuo*“;
von fremder Hand (roth)
„ $\frac{6}{20}$ *di J. S. Bach.*“

Am Schlusse der Partitur findet sich das übliche *S. D. Gl.* des Componisten und die Jahreszahl 1734.

In dem bibliographischen Berichte des Herrn Dannreuther, den er über das Autograph gegenüber einer nach den Berliner Originalstimmen gefertigten Abschrift ertheilt, heisst es wörtlich: „Einige offenbare Schreibfehler ausgenommen, beziehen sich die Abweichungen meistens auf, beim Ausschreiben der Stimmen, beigefügte Triller, Vortrags- und Tempobezeichnungen, — so dass also die Stimmen als maassgebend anzunehmen sind. Bemerkenswerth ist das *Allabreve* der Partitur Seite 187 und 218*). Der Handschrift nach rührt die Bezeichnung Trauungs-Cantate, resp. «nach der Trauung» über Vers 7 gewiss nicht von Bach her.»

b) Die Originalstimmen.

Auf einem Umschlage tragen sie in flüchtigen Schriftzügen nachstehenden autographen Titel:

„*In allen meinen Thaten*

a

4 *Voc.* | 2 *Hautb.* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo*
di J. S. Bach.“

In dem Verzeichniss des musikalischen Nachlasses von C. Ph. E. Bach sind nur diese Stimmen. — nicht die Partitur, — Seite 71 erwähnt.

Einfach vorhanden sind: Hautbois I., II., Viola, Canto, Alto, Tenore und Basso; doppelt: Violine I. und II. Alle diese Stimmen sind von Bach auf das Sorgfältigste revidirt, und Folgendes von

*, Siehe darüber „Allgemeines“ D., Seite XXII und XXIII.

ihm selbst geschrieben: in Oboe I. und II. Vers 8 und 9; in Violine II. Vers 9, und in Viola 5, 6 und 9. Ein durchgängig schönes Autograph ist ausserdem die Stimme der Violine I., die das Solo zu Vers 4 enthält. (NB. Das letztere fehlt in der Doublette.)

Ausführlicher aber, als von den bereits besprochenen Stimmen, muss von den 4 Grundstimmen berichtet werden. Ursprünglich bestanden sie aus Folgendem: 1) *Continuo pro Bassono e Violoncello* (sehr genau revidirt), 2) *Continuo (pro Violone)*, 3) *Organo* in *As*, beziffert.

Von diesen Stimmen muss die letztere, die Orgelstimme in *As*, als die bei Weitem wichtigste und interessanteste bezeichnet werden. In ältester Lesart enthielt sie nur Vers 1, 2, 5, 6, 8 und 9, während sich Vers 3, 4 und 7 mit «*tacet*» bezeichnet finden. Bei irgend einer Wiederholung des Werkes trat nun für diese Lücken die erste Ergänzung ein. Bach fand die nöthige Zeit, auf einer von ihm eigenhändig geschriebenen Einlage die für Vers 3 und 4 fehlende Bezifferung nachzutragen, so dass nun die darauf sich beziehenden «*tacet*» gestrichen werden konnten. Allein Vers 7 blieb auch diesmal noch unbeziffert. Endlich suchte der Meister bei einer dritten Gelegenheit Zeit zu finden, diese Lücke ebenfalls zu tilgen. Die Aufführung muss jedoch in einer Kirche stattgefunden haben, deren Chorton sehr hoch stand, denn Bach sah sich genöthigt, seine Absicht mit Anfertigung einer neuen, nach *G* zu transponirenden Orgelstimme zu verbinden. Er musste die Arbeit selbst thun. Das Transponiren war des Tonumfanges wegen mit vielen Schwierigkeiten und nothwendigen Änderungen verknüpft, und wir verdanken diesem Umstande

die vierte Grundstimme,

ein durchweg schönes, auf festem Notenpapier geschriebenes Autograph. Leider wurde die Arbeit aber auch bei dieser letzten Gelegenheit unterbrochen, und wir finden die neue, sehr sorgfältig behandelte Bezifferung nur bis Seite 223 unserer Ausgabe gediehen.

Nach Klarlegung dieser Verhältnisse liegt es auf der Hand, dass, so weit die Bezifferung der neuen Orgelstimme reicht, diese als die letztwillige des Componisten wiederzugeben war, die ältere Orgelstimme in *As* dagegen nur zur Aushülfe gebraucht werden durfte. Diese Aushülfe beschränkte sich in Vers 1—7 auf wenige Fälle. Als Beleg dafür sei Vers 4 erwähnt, wo nach der älteren Stimme folgende unzweifelhafte Lücken ausgefüllt wurden:

Seite 213, Takt 4, auf dem dritten Viertel mit 4 und $\frac{6}{4}$; im folgenden Takte auf dem letzten Achtel mit 6; in Takt 6 ebendasselbst auf dem zweiten Achtel mit 6; endlich
Seite 214, Takt 4, auf dem vierten bis sechsten Achtel mit 8 7 4 3.

Dagegen lieferte die ältere Stimme für die Bezifferung zu Vers 8 und 9 das einzige Material, da, wie schon gesagt, die neuere Stimme die Bezifferung mitten in Vers 7 abbricht.

Was nun die Änderungen in der Stimmenführung betrifft, denen wir in der neuen Orgelstimme begegnen, so fanden die Ursachen dazu bereits oben Erwähnung. Die Redaction musste von ihrer Benutzung gänzlich abstehen. Jedenfalls würde es zu grober Entstellung des Urbildes, wie es in der Originalpartitur vorliegt, geführt haben, hätten diese «durch Noth gebotenen Änderungen» hier Aufnahme gefunden. Nur die Abweichungen der in *As* stehenden Orgelstimme wurden benutzt, da ihre Mittheilung zwar nicht für unsere heutigen Orgeln, wohl aber für unsere Contrabässe von Werth sind.

Nach diesen Bemerkungen, die sächlich genommen mehr bibliographischer und redactioneller Art sind, wenden wir uns noch einmal zurück, um auf die Bezifferung als solche etwas näher einzugehen.

Vergleicht man die in Ziffern übersetzte Orgelbegleitung der Verse 2 und 6 (Seite 210 und 218 ff.) mit jener auf Seite 336 und 339 zu denselben Tonstücken, so bietet dieser Vergleich das

Bild reicher Veränderung. Es sei darum betont, dass sämtliche Bezifferungen der in Rede stehenden Cantate Autographien sind. Sie bestätigen meine Erfahrung, dass unter den Meistern der Blüthezeit evangelischer Kunst auch Bach inbetreff der nach Ziffern auszuführenden Begleitungen dem damals künstlerischen Brauche huldigte: *variatio delectat**). Bei näherem Eingehen bieten jedoch beide Orgelstimmen noch ein Mehreres und zugleich Interessantes für die Wandlungen, welche die meisterliche Composition erfahren hat. Wichtiger nämlich, als die oben erwähnten, eigentlich selbstverständlichen Ergänzungen sind jene Bezifferungen, die mit den darüber liegenden Harmonieen des Tonsatzes selbst im Widerspruch stehen, und sich nicht in die Abtheilung der Schreibfehler verweisen lassen. Indem diese Widersprüche sowohl in der älteren als neueren Stimme vorkommen, lassen sie ein Doppeltes erkennen:

- 1) dass unsere Vorlagen nicht den ältesten Notentext überliefern, sondern in Verbesserungen;
- 2) dass unsere Vorlagen nicht alle Verbesserungen enthalten, die Bach beabsichtigt haben mag. (Siehe die Hinweise weiter unten.)

Möglich, sogar wahrscheinlich, dass eine tief eingreifende Umarbeitung des vorliegenden Werkes niemals stattgefunden hat; aber summiren wir die aufgezählten Erscheinungen — wiederholte Aufführungen, allmähliges Ergänzen der Orgelstimme, Hinweise der Bezifferung auf ältere, verloren gegangene Lesarten des Notentextes —, so dürften sie in ihrer Gesamtheit zu der nahe liegenden Annahme berechtigen, dass die Zeitangabe der Originalpartitur $\frac{1}{20}$ 1734 sich weniger auf die Entstehung der Composition beziehen mag, als vielmehr auf das Datum der Schrift, oder auf eine besondere Begebenheit. Die Cantate hat bei ihrem sehr allgemeinen Inhalte ohne Zweifel viele Aufführungen erlebt. Gleichwie Cantate Nr. 100 «*Was Gott thut, das ist wohlgethan*», mag sie manchem Hauptgottesdienst, mancher Hochzeit und feierlichen Gelegenheit zum heiligen Schmucke gedient haben. Aber, nachdem es dem so hochverdienten Biographen Bach's, Professor Spitta, gelungen ist, die Entstehungszeit der Cantate Nr. 70 «*Wachet, betet*» für das Jahr 1716 festzustellen, bin ich der Ansicht, dass die Composition vorliegender Cantate in dieselbe Zeit fällt. Sequenzen solcher Art, ich meine so unverhüllt, gleichsam so frisch, fromm, fröhlich, frei, wie sie Seite 198 Takt 2 bis Seite 199 Takt 1 eingeschlossen vorkommen, deuten schon ziemlich bestimmt auf eine frühere Periode; mehr aber noch der Schlusschoral, der siebenstimmig gesetzt, sein gleichzeitiges Pendant in dem siebenstimmigen Chorale der oben angeführten Cantate nicht verleugnen kann, ihn aber in technischer Vollendung kaum erreicht. In welcher Weise Bach dagegen in späterer Zeit den siebenstimmigen Satz für den Choral verwandte, davon giebt die Cantate 69 «*Lobe den Herrn*» — Jahrgang XVI Seite 325 — ein ebenso glänzendes als beredtes Zeugniß, das schon rein äusserlich genommen ein ganz anderes Bild darbietet. Die Wasserzeichen im Papiere, die im vorliegenden Falle ein **M A** erkennen lassen, sind zwar stets willkommene Anhaltspunkte für Ort und Zeit der Entstehung, aber dennoch nur berathende Stimmen. Leipzig war schon damals der Sitz des deutschen Binnenhandels und vertrieb seine Produkte nach allen Himmelsgegenden. Öfters aber hat Bach die Stimmen zu seinen Werken auch gänzlich erneuert, wie z. B. zur Matthäuspassion. Unter allen dazu gehörigen, so zahlreich erhaltenen Stimmen findet sich auch nicht eine, aus der man auf eine

*) Friedrich II. hatte einst, wie erzählt wird, ein Flötensolo componirt, worin der bezifferte Bass an einer Stelle die versteckte Gelegenheit bot, die Hauptstimme so zu begleiten, dass daraus ein zweistimmiger Canon entstand. Fasch errieth sofort die verschwiegene Absicht des Componisten, übertraf sie aber, indem er durch seine Begleitung den Canon wider Erwarten zu einem dreistimmigen machte. Höchlichst erstaunt und erfreut schenkte der grosse König der improvisirten, kunstreichen Variatio seines Meisters vollste Anerkennung. (Karl Friedrich Christian Fasch von Zelter. Berlin 1801, Seite 45.)

frühere Bearbeitung schliessen könnte, und doch ist dem so, wie Kirnberger's Partitur beweist. Ein ähnlicher Fall dürfte hier vorliegen, da Alles, was bisher berichtet wurde, zusammenstimmt, und äussere wie innere Gründe auf eine frühere Entstehung hindeuten.

1) Hinweise der Bezifferung auf ältere Lesarten, entnommen der Orgelstimme in *As*.


Seite 193, Takt 1 }
Seite 201, Takt 2 } viertes Viertel: $\overset{7}{es}$ $\overset{7}{a}$.

Seite 218, Takt 5 und 8. Vergleiche den Notentext daselbst mit der Bezifferung, wie sie der Abdruck nach der älteren Orgelstimme Seite 339 Takt 5 und 8 mittheilt.

2) Hinweise der neueren Bezifferung auf unausgeführte Änderungen und Verbesserungen.

Seite 196, Takt 4, zweite Hälfte: $\overset{6}{4}$ 5 6 (statt $\overset{6}{4}$ 6).

Seite 218, Takt 7, viertes Achtel *d*, beziffert mit $\overset{7}{3\sharp}$.


Seite 218, letzter Takt: 

3) Ältere Lesarten der Stimmen (die durch spätere autographe Nachträge in der Originalpartitur Verbesserungen erfahren haben).

Seite 217, drittes Viertel:  Die Originalpartitur liest dafür besser:



Seite 230, Takt 9, Alt:  NB. *a b* verdeckte Octaven mit dem Bass.


Seite 230, Takt 8 und 9, Tenor: 

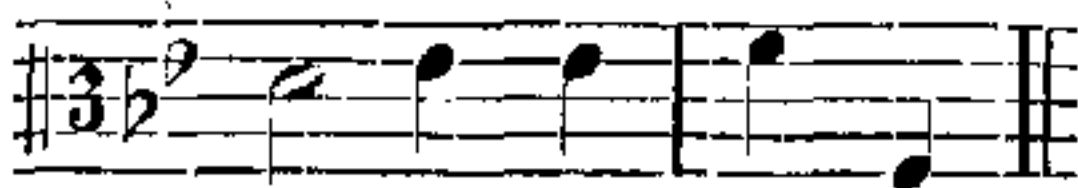
4) Ältere Lesarten der Originalpartitur (verbessert und verdrängt durch neuere in den Originalstimmen).

Seite 198, Takt 2 bis Seite 199, Takt 4; ferner

Seite 207, Takt 3 bis Seite 208, Takt 4 schliesst sich die Orgel nicht dem Fagott, sondern dem Violoncell und Contrabass im Einklange an.

Seite 212, Vers 3. Mit der Partitur lesen auch die drei älteren Grundstimmen lang gehaltene Töne. Bach pflegte dagegen in späteren Jahren — (weniger zwar in den Partituren als in den Stimmen) — die Accorde beim *Recitativo secco* als kurze Schläge zu notiren, wie in früheren Jahrgängen wiederholt bemerkt worden ist. (Matthäuspassion Seite 22 des Vorwortes, Jahrgang VI Seite 35 des Vorwortes unter *D.*, und anderwärts.) Auch dieser Umstand deutet auf die neuere Entstehung der Orgelstimme in *G*, die allein die wiedergegebene kurze Notirung enthält.

Seite 214, letzter Takt nach Partitur und älterer Stimme: 

Seite 217, Takt 6 des Recitatives. Viola: 

Seite 223, Takt 5, Continuo. Die älteren Stimmen lesen mit der Partitur das erste Achtel eine Octave tiefer.

Seite 224, Takt 18, Continuo. Einige ältere Stimmen lesen mit der Originalpartitur übereinstimmend *ges* auf dem fünften Achtel.

Seite 226, Takt 3, desgleichen

Seite 227, Takt 2 liest Oboe I., beide Male auf dem zweiten Viertel,  (statt .

5) Fragliches.

Seite 195, Takt 2, desgleichen

Seite 203, Takt 2 finden sich auf dem letzten Viertel zwischen Viola und Orgel Octavenfortschreitungen.

Seite 202, Takt 1, viertes Achtel in Viola *c*, statt *d*. Vergleiche Seite 194, Takt 1.

Seite 215, Takt 8, erstes Achtel in der Violine *a*, statt *as*. Siehe dagegen die Bezifferung, nach welcher das *p* vor *a* als selbstverständlich hinzugefügt worden ist.

Die Redaction könnte hier abschliessen. Allein, wie schon anfänglich bemerkt wurde, ging die Collation nach der Originalpartitur erst in letzter Stunde ein. Da der Druck bereits begonnen hatte, so konnte die verbesserte Lesart der Originalpartitur zur Seite 217 (siehe oben unter 3) in einige Exemplare der Auflage nicht mehr eingetragen werden. Auch etliche Vorschläge — sechs an Zahl —, die als Accente markirt sind, erwiesen sich nachträglich als Eigenthum der Originalpartitur. Man findet dieselben Seite 223, Takt 2 und 4, sowie Seite 224, Takt 14, 16, 22 und 23.

Cantate XCVIII. (Seite 233.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Nachstehend der autographe Titel auf dem Umschlage der Originalpartitur:

„*Dominica 21 post Trinit.*

Was Gott thut, das ist wohlgethan

à

4 *Voci* | 2 *Hautbois* | *Taille* | 2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo* | *di*

Joh: Sebast: Bach.“

Innere Überschrift:

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



Am Schlusse — nach der Arie «*Meinen Jesum lass ich nicht*» — finden sich die üblichen Zeichen: «*Fine S. D. G.*», welche die Vollständigkeit des Werkes, trotz seines auffallenden Abschlusses, verbürgen. Auch in den meisten Stimmen findet sich ein ausdrückliches, bei Stimmen anderer Werke nicht allzu häufig vorkommendes «*Fine*» angemerkt, um wahrscheinlich die Musiker in diesem besonderen Falle nicht im Ungewissen zu lassen. Offene Frage bleibt freilich die Veranlassung dazu, für deren Beantwortung manche Vermuthung nahe liegen dürfte, ohne dass ich indess darauf eingehen möchte. Der sehr flüchtig hingeworfenen, oft sehr unleserlichen, durchcorrigirten Handschrift gegenüber war die Benutzung der Originalstimmen sehr willkommen. Letztere tragen auf dem Umschlage einen von C. Ph. E. Bach geschriebenen Titel, der in allem Wesentlichen mit dem vom Componisten zur Originalpartitur gefertigten übereinstimmt. In einfachen Exemplaren haben sich erhalten: die vier Singstimmen, die drei Oboen und Viola; doppelt: die beiden Violinen. Der Continuo, dreifach vorhanden, steht zweimal in *B*, und einmal mit unvollständiger Bezifferung in *As*, jedoch ist hier bei den Recitativen die Singstimme als Ergänzung eingetragen. Autographe Theile sind: in Violine I. die Arie Seite 246, die auch, nebst einigen Takten des vorangehenden Recitatives, in einer der unbezifferten Continuostimmen als Bach'sche Handschrift vorkommt; endlich in dem zweiten *B*-Continuo die letzten 29 Takte.

Die Wasserzeichen sind in Partitur wie Stimmen unklar.

Was den Text betrifft, so ist von dem schönen, allbekannten Liede Samuel Rodigast's nur der

erste Vers benutzt. Die Melodie stammt gleichwie das Lied aus dem Jahre 1675 und hat Severus Gastorius zum Verfasser.

Seite 241, im 6ten Takte des Recitatives lesen Partitur und Stimme *g* (Septime) zu dem Worte: «kein». Die Note mag bei der Eile des Niederschreibens um eine Stufe zu tief gerathen sein.

Seite 244, Takt 17 ist die Eintheilung in der Oboe originaliter:  (statt: ) und verursacht dadurch Quinten mit dem Sopran. Vergleiche die ähnliche Stelle Seite 245, Takt 2.

Als Nachtrag zu dem Abschnitte «Allgemeines» *B.* sei noch bemerkt, dass sich auch hier, in vorliegender Cantate, manche Eigenthümlichkeit im Notentexte und in der Bezifferung findet. Dahin gehören z. B.

Seite 234, Takt 2 das letzte Achtel *a* in der Viola. Die an sich deutliche Note ist in der Originalpartitur ausserdem noch durch ein beigefügtes, buchstäbliches *a* bekräftigt. Vergleiche auch Seite 236 Takt 4, Seite 239 Takt 5 u. s. f.

Seite 234, Takt 5 das erste Achtel *a* in der Viola. Vergleiche Seite 236 Takt 7, und Seite 241 Takt 3.

Seite 237, Takt 2 die durchgehenden Harmonien der Orgel auf dem dritten Viertel. (Siehe Ähnliches in der Cantate 96, Seite 159 Takt 4 auf dem neunten Achtel.)

Seite 240, Takt 7 das erste Achtel *g* in der Viola als Nebennote.

Cantate XCIX. (Seite 253.)

Vorlagen:

- a) die Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin;
- b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

Nach manchem Wechsel ihres Besitzers ward sie vor Kurzem von Seiten des Herrn Dr. Wagener, Professor an der Universität Marburg, nebst anderen höchst werthvollen Originalen, — darunter das sogenannte Volkmann'sche Autograph des Wohltemperirten Clavieres, — der Königlichen Bibliothek zu Berlin zum Geschenk gemacht. Ein Umschlag verzeichnet nachstehenden autographen Titel:

„Dominica 15 post Trinit:

Was Gott thut, das ist wohlgethan

a

4 Voci | 1 Traversière | 1 Hautbois | 2 Violini | 1 Viola | e Continuo | di |

Joh: Sebast: Bach.“

Innere Überschrift:

„J. J. Do ca 15 post Trinit. Was Gott thut das ist wohlgethan.“

Abschluss:

„Fine. S. D. G.“

Wasserzeichen: ein heraldischer Adler.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel auf dem alten Umschlage trifft mit jenem der Originalpartitur überein. Doppelt vorhanden ist nur der Continuo, einmal in *G*, einmal unvollständig beziffert in *F*. Die übrigen Stimmen, — zu denen sich eine «autographe» Stimme für Horn gesellt, — finden sich nur einfach vor. Ausser dieser autographen Hornstimme erweist sich — mit Ausnahme des *F*-Continuo —

alles Das als Handschrift des Meisters, was «nach» dem ersten Chore folgt. Der transponirte Continuo dagegen zeigt in den Theilen nach dem ersten Chore keine Spur einer Revision, und ist deshalb sehr fehlerhaft. Dem Meister war offenbar die Zeit ausgegangen. Wiederholte «*tacet*» am Kopfe der einzelnen, unbezifferten Nummern deuten darauf hin, dass es unter solchen Umständen Bach's Wunsch und Wille sein musste, diese sämtlichen Stücke, — also Alles, was dem Eingangs-Chore folgt, — selbst zu begleiten. (Siehe «Allgemeines» A., Seite XV unten; desgleichen Seite XVIII.)

Wasserzeichen: ein heraldischer Adler.

Von dem Original-Wortlaut des Gedichtes erscheint nur Vers 1 im ersten Chore (Seite 253) und Vers 6 im Schlusschorale (Seite 276) in unveränderter Sprache. Die übrigen Verse mag Bach selbst, oder einer seiner Dichter umgedichtet haben.


Seite 257, Takt 2, Flöte. Beide Verzierungen, Triller wie *grosso*, finden sich ausschliesslich in der Originalpartitur. Näheres darüber siehe in dem Abschnitte C. unter «Allgemeines».



Seite 259, Takt 5, fünftes Achtel in Viola *d*, statt *g*; ein Schreibfehler, den Seite 253 Takt 2 berichtigt.

Seite 261, Takt 4 und 7. Die Originalpartitur enthält hier einige Verbesserungen angedeutet, die sich Bach für die spätere Umarbeitung des Werkes angemerkt haben mag. Unsere Ausgabe folgt jedoch um so mehr den älteren, in den Originalstimmen beibehaltenen Lesarten, da die neueren in endgiltiger Gestalt in Cantate 100, Seite 297—298 zu finden sind.

Seite 267, Takt 14, Tenor. Lesart nach der hier von Bach eigenhändig ausgeschriebenen Stimme, während die Originalpartitur die drei Noten als drei gleiche Achtel notirt. Takt 22, desgleichen auch später bei Wiederkehr des Thema stimmen dagegen die Originale wieder überein, und zwar im Sinne der bevorzugten Lesart.

Seite 270, Takt 4, Tenor. Lesart nach der Stimme. Partitur ein Triller ohne Nachschlag.

Seite 271, Takt 11, Tenor. Lesart nach der Stimme. Die Partitur liest: 

Seite 272, Takt 9, Sopran. Autographe Stimme: , Partitur: .

Cantate C. (Seite 279.)

Sämtliche nachstehend verzeichnete Vorlagen, die wir der Übersicht halber in drei Gruppen theilen und aufzählen wollen, sind Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

- a) Die Originalpartitur;
- b) die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen;
- c) die von ihm revidirten Stimmen seiner Copisten.

a) Die Originalpartitur.

Wir lesen auf einem besonderen Umschlage den autographen Titel:

„*Was Gott thut, das ist wohlgethan.*“

a

4 *Voci* | 2 *Corni da Caccia* | *Tympalles* | 1 *Traversa* | 1 *Oboe d'Amore* |
2 *Violini* | *Viola* | *e* | *Continuo* | *di*

J. S. Bach.“

Ebendasselbst findet man von C. Ph. E. Bach folgende Zusätze, resp. Erläuterungen, die für Jemand niedergeschrieben zu sein scheinen, der das Werk behufs einer Aufführung geborgt hatte.

„NB. Kan nicht wohl parodirt werden.

V. 1 Tutti | V. 2 Duetto, Alto und Tenore mit einem Bass-Thema. | V. 3, Canto und Flauto solo (wird, wie die ganze Stimme mit der concertirenden Violin gespielt; alle 32 Theile werden gezogen.) | V. 4, Basso mit 2 Violinen und Viola. | V. 5, Alto, mit Hautb. d'amour (NB. muss zur ordin. Hautb. gemacht werden.) | V. 6 Tutti.“

Innere Überschrift (wieder autograph):

„J. J. Was Gott thut, das ist wohlgethan, a 2 Corni, Tymbal, 1 Trav. 1 Hautb. 2 Violini, 1 Viola, 4 Voci e Cont.“

Abschluss: «Fine. S. D. Gl.»

Wasserzeichen: **M A**.

b) Die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen.

Dieselben bekunden durchweg äusserste Sorgfalt. Die Note ist schön, gross und deutlich, das Papier fest und stark. Je einfach vorhanden, sind es im Ganzen 14 an Zahl, nämlich: «Corne I, Corne II, Tympales, Traversière, Hautbois d'Amour (in A), Violino I, Violino II, Viola, Continuo pro Violoncello, Continuo pro Violone, Soprano, Alto, Tenore und Basso». Leider sind zwei dieser Stimmen, Alt und Tenor, in dem Duetto Seite 307 durch Veränderungen in der Textunterlage verunziert, die ihren Urheber — C. Ph. E. Bach — leicht erkennen lassen.

c) Die vom Componisten revidirten Stimmen seiner Copisten.

Die Anzahl dieser Stimmen beträgt ebenfalls vierzehn, doch fehlen hier die Singstimmen, während die Violinen doppelt vorliegen und der Continuo sogar vierfach vertreten ist. Einen besondern Werth haben jedoch nur die zuletzt genannten vier Grundstimmen, da sie auf verschiedene Wiederholungen des Werkes hinweisen, und — gleichwie Cantate 97 — die Nothbehelfe so mancher ersten Aufführung hinsichtlich der Orgelbegleitung, sowie die spätere Abstellung derselben deutlich erkennen lassen. Zu den älteren Grundstimmen gehören der Continuo in *G*, sowie eine «Organo» überschriebene, bezifferte Stimme in *F*, in der nicht allein die Bezifferung, sondern auch der Anfang der Notenschrift, dreizehn Takte lang, von Bach's Hand herrührt. In dieser Stimme sind noch Vers 2, 3 und 5 mit «tacet» bezeichnet, während der Continuo in *G* bei Vers 3 und 5 die Schattirung von 8 und 16 Fusston, oder anders ausgedrückt, zwischen Violoncell und Contrabass nicht kennt. Die beiden neueren «Organo» überschriebenen, «durchgängig» bezifferten Grundstimmen lehnen sich dagegen den unter b) verzeichneten autographen Stimmen aufs engste an, und stehen ebenfalls in *F*. Den Vorzug unter beiden verdient jedenfalls die auf starkem, vergilbtem Papier geschriebene Stimme, welche Bach's Revision nicht allein in der Bezifferung, sondern auch in den Vortragszeichen bekundet. So ist z. B. das «piano sempre» im dritten Verse (Seite 310) allein ihr autographes Eigenthum u. s. f.

Wasserzeichen: ein Doppeladler, der jedoch in dem dicken Papier der autographen Stimmen kaum zu erkennen ist. Auch das Zeichen **M A** kommt vor.

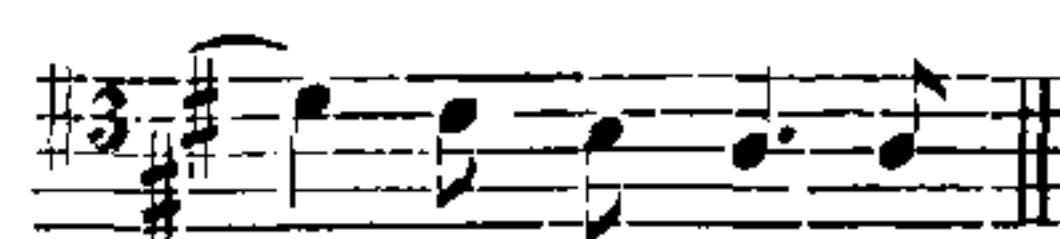
Das Gedicht von Samuel Rodigast hat Bach in dieser letzten und bedeutendsten Composition unter den drei Cantaten gleichen Namens vollständig, und im Wortlaute unverändert beibehalten.

1) Ältere Lesarten der unter *b*) und *c*) verzeichneten Stimmen (die durch neuere, unverkennbar autographe Nachträge in der Originalpartitur Verbesserungen erfahren haben).

Seite 309, Takt 3 und 4.

Tenor. 

Orgel. 

Seite 309, Takt 17, Tenor: 



2) Ältere Lesarten der Originalpartitur (verbessert und verdrängt durch neuere in den autographen Stimmen).

Seite 309, Takt 14, Continuo. Die Achtel 4, 5, 6 und 7 stehen eine Octave tiefer.

Seite 309, Schluss: 

Seite 311, Takt 11. Eintheilung im Sopran  zu den Worten «wird mich».

Seite 313, Takt 5. Sechstes Achtel der Flöte absteigend: *c h a g* (statt *cis h ais h*).

Seite 313, Takt 6. Letztes Achtel des Sopranes  (statt .

Seite 327, Takt 3 und 4. Oboe ohne Pausen im Einklange mit Flöte und Violine.

3) Fragliches.

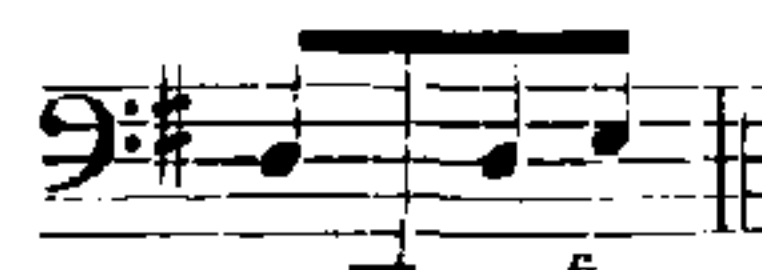
Seite 280, Takt 4, sowie Seite 288, Takt 5, drittes Viertel. Die falschen Quinten zwischen Violine I. und Viola finden sich Seite 305, Takt 1 vermieden.


Seite 307, Takt 18. Die zweite der neueren, auf hellerem, dünnerem Papier geschriebene Orgelstimme, die im Ganzen wenig Bach'sche Revision zeigt und manches Fehlerhafte enthält, beziffert hier (wie auch drei Takte später im Nachspiel) die ersten drei Achtel *cis h ais* mit dem sentimentalen Gang $\begin{smallmatrix} 8 & 6\sharp & 6 \\ 4 & & 5 \end{smallmatrix}$.


Seite 325. Bei der Wiederholung finden sich in der Originalpartitur (in den Stimmen dagegen nicht) folgende kleine Abweichungen: Violine II., Takt 1 erstes Achtel *g*, statt *fis*; Horn II. Takt 3 zweites Viertel *c d c*, statt *c h c*; Continuo, Takt 3 fünftes Achtel *cis*, statt *c*.

4) Hinweise auf ältere, nicht mehr erhaltene Lesarten aus der Bezifferung der älteren Orgelstimme.

Seite 316, Takt 6, 7 und 8: 

Seite 316, Takt 21: 

Seite 318, Takt 20: 

Seite 328, Takt 1: 

Berlin, im September 1875.

Wilhelm Rust.