

Johann Sebastian Bach's Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
in Leipzig.

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER

DER

BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

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

AUSSCHUSS.

Heinr. Bellermann, Professor in Berlin. Dr. Fr. Chrysander in Bergedorf. Dr. Robert Franz, Musikdirector in Halle. Niels W. Gade, Prof. u. Musikdirector in Copenhagen. E. Grell, Prof. u. königl. Musikdirector in Berlin. Dr. F. Hiller, städtischer Kapellmeister in Cöln. J. Joachim, Professor in Berlin. Dr. Ed. Krüger in Göttingen. Fr. Lachner, königl. General-Musikdirector in München. Dr. Franz Liszt in Pest.	Jul. Jos. Maier, Prof. und Custos der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek in München. Gust. Nottebohm, Tonkünstler in Wien. Dr. R. Papperitz, Lehrer am Conservatorium d. Musik in Leipzig. C. Riedel, Prof. und Musikdirector in Leipzig. Dr. J. Rietz, General-Musikdirector in Dresden. Dr. Wilh. Rust, königl. Musikdirector in Berlin. C. H. Schede, Geh. Ober-Regierungs-Rath in Berlin. Dr. Ph. Spitta, Prof. in Berlin. 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	2
SEINE MAJESTÄT KÖNIG GEORG VON HANNOVER	10
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER GROSSHERZOG VON SACHSEN-WEIMAR-EISENACH	2
IHRE KÖNIGLICHE HOHEIT DIE FRAU GROSSHERZOGIN VON SACHSEN-WEIMAR-EISENACH	4
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER GROSSHERZOG VON MECKLENBURG-SCHWERIN	3
SEINE HOHEIT DER REGIERENDE HERZOG VON SACHSEN-KOBURG-GOTHA	3
SEINE HOHEIT DER REGIERENDE HERZOG VON SACHSEN-MEININGEN	1
SEINE KÖN. HOHEIT DER PRINZ-GEMAHL ALBERT VON ENGLAND, PRINZ VON SACHSEN-KOBURG-GOTHA $\frac{1}{4}$	1
IHRE KÖNIGLICHE HOHEIT DIE PRINZESSIN AMALIE VON SACHSEN $\frac{1}{4}$	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 Grasnick, Particulier	1
Herr Breunung, Ferd., Musikdirector	1		Herr Grell, E., Prof. und königl. Musikdirector	1
Herr Brüggemann, Hofrath	1		Herr Hahn, A., Musikdirector und Red. der Ton-	
Herr Hasenclever, Georg, Landrath	1		kunst.	1
<i>Altbrunn bei Brünn.</i>			Herr Hirschberg, Ludwig	1
Herr Krizkowsky, P., Augustiner-Stifts-Priester und			Herr Joachim, J., Professor	1
Regens-Chor zu St. Thomas	1		Herr Liepmannssohn, Leo, Buchhandlung	1
<i>Altdorf bei Nürnberg.</i>			Herr Lührs, C., Tonkünstler	1
Das königl. bayer. Schullehrer-Seminar	1		Herr Marquard	1
<i>Altenburg.</i>			Frau Gräfin von Pourtalès	1
Herr Dr. Stade, W., Herzogl. Hofkapellmeister	1		Herr Radecke, R., königl. Musikdirector	1
<i>Arnstadt.</i>			Herr Reissmann, A., Tonkünstler	1
Herr Stade, H. B., Stadt-Cantor und Organist	1		Herr Rudorff, E., Professor	1
<i>Augsburg.</i>			Herr Dr. Rust, Wilh., königl. Musikdirector	1
Der protestantische Kirchenchor	1		Herr Schede, Geh. Ober-Regierungsrath	1
<i>Barmen.</i>			Frau Dr. Schumann, Clara	1
Der städtische Singverein	1		Herr Baron Senfft v. Pilsach	1
Herr Bach Sohn, Rud.	1		Herr Dr. Spitta, Philipp, Professor	1
<i>Bergedorf bei Hamburg.</i>			Herr Stern, J., Prof. und königl. Musikdirector	1
Herr Dr. Chrysander, Fr.	1		Herr Stockhausen, Julius, Musikdirector	1
<i>Berlin.</i>			Herr Taubert, W., königl. Ober-Kapellmeister	1
Der Domchor	1		Herr Vierling, G., Musikdirector	1
Die königliche akademische Hochschule für Musik	1		Herr Wendel, C., Gesanglehrer	1
Die königliche Bibliothek	1		Herr Wichmann	1
Die Redaction der neuen Berliner Musikzeitung	1		<i>Bernburg.</i>	
Die Redaction der Berliner Musikzeitung: Echo	1		Herr Kanzler, Musikdirector	1
Die Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung	1		<i>Bonn.</i>	
Die Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung	1		Herr Prof. Dr. Heimsöth	1
Herren Asher & Co.	1		Herr Kyllmann, G.	1
Herr Bargiel, Woldem., Prof. an der Hochschule			<i>Braunschweig.</i>	
für Musik	1		Herrn H. Litolf's Verlag	1
Herr Beller mann, H., Professor	1		<i>Bremen.</i>	
Herren Bote & Bock, Musikalienhandlung	1		Der Künstler-Verein	1
Herr Deppe, Ludwig, Musikdirector	1		Die Singakademie	1
Herr Ehlert, Louis	1		Herr Runge, Otto	1
Herr Dr. Franck, Eduard, königl. Professor und			<i>Breslau.</i>	
Musikdirector	1		Das königl. katholische Gymnasium	1
Herr Gräfen	1		Das königl. Institut für Kirchenmusik	1
			Die Singakademie	1
			Die Leuckart'sche Sort. Buch- u. Musikhandlung	1
			Herr Bohn, Emil, Organist	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 Hauser, Joseph, Kammersänger	1	Herr Oppel, Wigand, Organist	1
Herr Dr. Schell, W., Professor am Polytechnikum	1	Herr Reichard, G.	1
		Herr Dr. Schlemmer	1
<i>Coblenz.</i>		Herren Schott & Comp. Nachfolger, Musikalien- handlung	1
Herr von Beyer, General	1	Herr Dr. Spiess, G. A.	1
Herr Dr. Hasenclever	1		
<i>Cöln.</i>		<i>Freiburg i/Br.</i>	
Der städtische Gesangverein	1	Herr Dimmler, Hermann, Pianist	1
Das Oberbürgermeister-Amt	1	Herren Kaiser & Schiedmayer, Musikalienhandlung	1
Die rheinische Musikschule	1	Herr Schweitzer, Joh., Domkapellmeister	1
Herr Behr, H., Theater-Director	1	<i>Gersfeld bei Fulda.</i>	
Herr Dr. Hiller, F., städtischer Kapellmeister	1	Herr Graf Froberg-Montjoie	1
Herr Hompesch, N. J., Professor	1	<i>Görlitz.</i>	
Herr von KönigsLöw, Otto, Concertmeister	1	Herr von Keszycki, königl. Preuss. Kammerherr	1
<i>Cöthen.</i>		<i>Göttingen.</i>	
Herr Berendt, Albr., cand. theol.	1	Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
		Herr Prof. Dr.-Baum, Geh. Obermedizinalrath	1
<i>Darmstadt.</i>		<i>Graz.</i>	
Die grossherzogliche Hofmusik	1	Herr Warteresiewicz, Severin	1
<i>Dessau.</i>		<i>Grimma.</i>	
Die herzogliche Hofkapelle	1	Herr Steglich, E., Musikdirector	1
<i>Detmold.</i>		<i>Halberstadt.</i>	
Die fürstliche Hofkapelle	1	Frau Krüger, Geheimrätthin	1
<i>Dresden.</i>		<i>Halle.</i>	
Die königliche öffentliche Bibliothek	1	Die Singakademie	1
Der Tonkünstlerverein	1	Herr Fahrenberger, Schloss- und Dom-Organist	1
Die Dreyssig'sche Singakademie	1	Herr Dr. Franz, R., Musikdirector	1
Fräulein Adelheid Einert	1	Herr Karmrodt, H., Musikalienhandlung	1
Herr Hoffarth, L., Musikalienhandlung	1	Herr Voretzsch, F., Musikdirector	1
Herr Dr. Keuthe	1	<i>Hamburg.</i>	
Herr Leonhard, 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
<i>Duisburg.</i>		Herr Grädener, C. G. P.	1
Herr Curtius, Fr.	1	Herr Lallemand, Avé Th., Tonkünstler	1
<i>Düsseldorf.</i>		Herren Mauke Söhne, Buchhandlung	1
Der Gesang-Musikverein	1	Herr Otten, G. D., Musikdirector	1
Herr Tausch, Julius, Musikdirector	1	<i>Hannover.</i>	
<i>Elberfeld.</i>		Das Lyceum	1
Der Gesangverein	1	Herr Fischer, C. L., Hofkapellmeister	1
Frau Conrad Dunklenberg	1	Herr Kestner, Hermann, Particulier	1
Frau Louis Simons	1	<i>Heidelberg.</i>	
<i>Erlangen.</i>		Herr Dr. Sattler, G.	1
Die königliche Universitäts-Bibliothek	1	<i>Hildburghausen.</i>	
<i>Frankfurt a/M.</i>		Herr Anding, M., Herzogl. Musikdirector	1
Der Cäcilien-Verein	1	<i>Hildesheim.</i>	
		Herr Nick, W., Musikdirector	1
		<i>Homburg.</i>	
		Das königl. preussische Seminar	1

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

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

A U S L A N D.

BELGIEN.		Expl.	<i>Liverpool.</i>		Expl.
<i>Antwerpen.</i>			Herr Audsley, G. A.		1
Herr Possoz, H.		1	<i>London.</i>		
<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 Brassin, Louis, Prof. am Conservat. der Musik		1	Herr Bennett, J. R.		1
Herr Gevaert, F. A.		1	Herr Best, W. T.		1
Herr Guilmant		1	Herr Cooper, G.		1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort		1	Herr Dannreuther, Ed.		1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler		1	Herren Dulau & Co., Buchhandlung		1
Fräulein Reitz, Pauline		1	Herr Ellissen, G.		1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung		1	Herr Fowler, W. W.		1
<i>Gent.</i>			Herr Goldschmidt, Otto		1
Das Conservatorium der Musik		1	Herr Grove, George		1
<i>Mons.</i>			Frau Hamilton, Nisbet		1
Die Akademie der Musik		1	Herr Hopkins, E. G.		1
DÄNEMARK.			Herr Hullah, J.		1
<i>Copenhagen.</i>			Herr Jervis, Vincent		1
Die grosse Königliche Bibliothek		1	Herr Jones, George David		1
Der Musikverein		1	Herr Lemmens		1
Herr Barneckow		1	Herr May, E. Colett		1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector		1	Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung		2
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 Werner, L.		1
<i>Novello, Ewer & Coe, 1 Berners-Street, W. London.)</i>			Herr Westbrook, W. J.		1
<i>Bristol.</i>			<i>Manchester.</i>		
Herr Ames, G. A.		1	Herr Foulkes, W.		1
<i>Cambridge.</i>			Herr Hallé, C.		1
Die Universitäts-Bibliothek		1	Herr Hecht, Eduard		1
Herr Balfour, A. T.		1	<i>Manningham.</i>		
Herr Browning, Oscar, King's College		1	Herr Dr. Hayne, L. G.		1
Herr Lunn, J. R.		1	<i>Oxford.</i>		
Herr Power, Joseph †		1	Herr Allehin, Howell		1
Herr Stanford, C. Villiers		1	Herr Prof. Ouseley, Gore		1
<i>Chichester.</i>			<i>Slough.</i>		
Herr Goddard, E.		1	Herr Ouseley, F., Baronet		1
<i>Dover.</i>			<i>Tenbury.</i>		
Herr Herbert, George		1	Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim.		1
<i>Edinburgh.</i>			<i>Uppingham.</i>		
Die Universitäts-Bibliothek		1	Herr David, Paul		1
Herr Dickson, Archibald		1	FRANKREICH.		
<i>Ely Cathedral.</i>			(Subscriptionen für Frankreich werden stets angenommen bei Herrn		
Herr Dr. Chipp		1	<i>J. Mabo, 25 rue du Faubourg St. Honoré, Paris.)</i>		
<i>Exeter.</i>			<i>Carcassonne.</i>		
Herr Angel, Alfred		1	Herr Charles de Rolland du Roquan		1
Herr Hake, E.		1	<i>Havre.</i>		
<i>Henley.</i>			Herr Oechsner, A.		1
Herr Thorne, E. H.		1	<i>Lyon.</i>		
<i>Leeds.</i>			Herr Rivet, Theodor		1
Herr Atkinson, J. W.		1	<i>Montpellier.</i>		
Herr Dr. Spark, W.		1	Herr Laurens, Secrétaire der medicinischen Faculté		1
<i>Leicester.</i>					
Herr Löhr, George S. L.		1			

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

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

Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten.

Elfter Band.

N^o 101 — 110.

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

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Allgemeines.

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

A. Geschichtliches.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

b) für die Inventionen und Sinfonien:

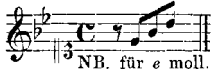
(auf dem Titel) *«Anno 1723»*, (am Ende) *«descr. Lipsiae d. 22. Januarii A° 1725 | per H. N. Gerberum»*.

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

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

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

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

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

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

3) im Jahre 1737, nach Cantate «*Angenehmes Wiederau*», Jahrgang V¹, Vorwort Seite 34,

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

desgleichen nach Jahrgang XX², Cantate «*Schleicht, spielende Wellen*» Seite 41:

 NB. für *h* moll.

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

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

Nr. 75, «*Die Elenden sollen essen*».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*) Desgleichen auch das Magnificat in D, ferner Cantate 61, «*O Ewigkeit, du Donnerwort*» u. A. m. Siehe die betreffenden Vorworte XI¹ Seite 19, und XII² Seite 17.

forschungen. Nicht alle, aber doch viele Melodien wurden an den verschiedenen Orten, für die Bach schrieb und wirkte, in mehr oder weniger abweichenden Lesarten gesungen. Reformatorisches Eingreifen, so Noth es that, durfte er auf diesem Gebiete wohl als vollendeter, allseitig anerkannter Meister wagen, nicht aber in seinen jüngeren Jahren. Für Cantate 106, «*Gottes Zeit*», muss deshalb jener Umstand besonders schwer in die Waagschale fallen. Thüringer Lesarten der Choral-Melodien, Notirung der Flöten um einen ganzen Ton höher, Anlage und Modulation der Schlussfuge: Alles vereinigt sich, die Entstehung der herrlichen, tiefsinnigen Composition nach Weimar — etwa um 1711 — zu verlegen*). Denn so meisterlich die Stimmenführung der Fuge auch sein mag, so leistete Bach 1714, also drei Jahre später, in Cantate 21, «*Ich hatte viel Bekümmerniss*», schon weit Vollenderes in dieser Kunstform. Zwar hat in der letztgenannten, 21^{sten} Cantate**) die Fuge: «*Dass er meines Angesichtes Hilfe*» hinsichtlich der Modulation, — die ihre halben und ganzen Schlussfälle auf Tonika und Dominante beschränkt, — grosse Verwandtschaft mit jener; allein durch ihre gesteigerte Mehrstimmigkeit, die mit Hilfe der Instrumentalstimmen im sechsstimmigen Satze schliesst und gipfelt, steht sie doch um Vieles höher. Kein Vergleich ist jedoch mit der Schlussfuge dieses Werkes zulässig, deren Technik in jeder Beziehung den vollendeten Meister zeigt. (Jahrgang V¹ Seite 50.)

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

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

B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten.

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

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

*) Siehe Näheres im Special-Berichte.

**) Jahrgang V¹ Seite 25.

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

Violine I.,
Viola.

Takt 14 15 16

Violine II.

Tenor,
Bass.

Orgel
und
Continuo.

The musical score shows measures 14, 15, and 16. In measure 15, the second violin part has a note marked with an asterisk (*), indicating it is a false note. The parts include Violine I., Viola, Violine II., Tenor/Bass, Organ, and Continuo.

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

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

Violine I.

Takt 10 11 12 13

Violine II.

Viola.

Continuo.

Orgel.

The musical score shows measures 10, 11, 12, and 13. The parts include Violine I., Violine II., Viola, Continuo, and Organ. There are 'x' marks above some notes in measures 12 and 13, indicating specific points of interest.

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

C. Schreibgebräuche.

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

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

1) Die Schreibweise des $\frac{1}{2}$ und $\frac{3}{8}$ Taktes.

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

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

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

Unsere Partitur liefert ausschliesslich das Abbild der Originalpartitur.

Hier begegnen sich Schreibart () und Ausführung ():

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

Seite 280, Takt 2, sowie

Seite 288, Takt 2 im Fagott und Continuo,

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

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

Die Arie Seite 310—313 zieht aus diesem Gebrauche weitere Consequenzen. Liess es die Praxis zu, die Figuren  und  in gleicher Bedeutung zu verwenden, so konnte dieselbe auch festgehalten werden, wenn die erste Figur blieb, die zweite dagegen theilweis oder vollständig in Sechszehntheile aufgelöst wurde. Das Bild gestaltete sich dadurch freilich zu einem so complicirten, dass man bei Ausführung der herrlichen Arie doch wohl gut thun würde, dieselbe in ihren $\frac{3}{8}$ Takt-Bewegungen deutlich umzuschreiben. Wie jetzt die Arie vorliegt, sehen wir nur die bunteste, irreführendste Vermischung der Zeittheile, wenn sie auch, — wie soeben nachgewiesen ward, — in ganz logischer Weise entstand. Da gilt:

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

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

Seite 311, Takt 24  = , zusammen: 

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

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

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

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

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

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

2) Die Bedeutung des durchstrichenen und nicht durchstrichenen Viervierteltaktzeichens, C und C .

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

3) Die verschiedene Geltung des Punktes neben der Note.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Seite 245 im letzten Takte,

Seite 247, Takt 7,

Seite 248, Takt 1, 3 und 9, endlich

Seite 249, Takt 1.

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

4) Das Doppelkreuz.

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

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

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



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

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

„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.“

Vorlagen:

in erster Linie:

a) Die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig;

in zweiter Linie:

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

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

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

in dritter Linie:

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

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

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

a) Die Originalstimmen der Thomana.

Der alte Umschlag trägt nachstehenden Titel:

„Dominica 10 post Trinit.“

Nimm von uns Herr du treuer Gott

d

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

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

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

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

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

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

Wir begegnen daraus

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

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

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

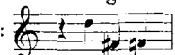
Der Componist der dazu benutzten Melodie: «*Vater unser im Himmelreich*» ist unbekannt. Als Quelle gilt das Valentin Schumann'sche Gesangbuch vom Jahre 1539.

Fehlerhaftes.

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

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

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

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

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

Fragliches.

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

Bemerkenswerthes.

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

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

Cantate CII. (Seite 35.)

„Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben.“

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

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

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

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

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

1. Die Vorlagen zur wahren, echten Gestalt.

- | | | |
|--|---|---|
| a) Die Originalpartitur, | } | Eigenthum der Königlichen Bibliothek zu Berlin. |
| b) einige Originalstimmen, | | |
| c) eine Partiturabschrift von Hering, | | |
| d) Vollständige Stimmen von Hering's Hand, deren Benutzung wir der Güte des Herrn Professor Rudorff zu Berlin verdanken. | | |
| e) Die Messen in Gmoll und Fdur mit ihren Vorlagen. | | |

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

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

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

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

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

a) Die Originalpartitur.

Der autographe Titel des Umschlages lautet:

„Dominica 10 post Trinitatis

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben

a | 4 *Voci* | 1 *Travers.* | 2 *Hautb.* | 2 *Violini* | *Viola* | *c Continuo* | *di*
Joh: Seb: Bach.“

Innere Überschrift:

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

Abschluss: *„Fine S. D. G.“*

Wasserzeichen: unkenntlich.

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

b) Die Originalstimmen.

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

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

c) Die Partiturabschrift von Hering.

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

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

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

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

In späterer Bearbeitung finden wir in jenem Jahrgange:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ganz gestrichen ist:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fehlerhaftes.

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

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

Fragliches.

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

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

Bemerkenswerthes.

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

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

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

Zunächst der Text.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cantate CIII. (Seite 69.)

„Ihr werdet weinen und heulen.“

Vorlagen:

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

a) Die Originalpartitur.

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

„Dominica Jubilate

Ihr werdet weinen und heulen p

à

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

a*

Innere Überschrift der Partitur:

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

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

J. J. Doica Quasimodogeniti. Concerto.

The image shows a musical score sketch for the end of a concerto. It consists of six staves, each with a label above it: 1. Viol., 1. Hautb., 2. Violin., 2. Hautb., Viola, and a Bass staff (labeled 'B' at the bottom). The music is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a trill (tr) in the Viola part. The staves are connected by a brace on the left side.

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

Wasserzeichen: zwei gekreuzte Hirschfänger in einem Wappenfelde.

b. Die Originalstimmen.

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

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

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

Bemerkenswerthes.

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

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

Cantate CIV. (Seite 97.)

„*Du Hirte Israël, höre.*“

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

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

„*Domîn: Miseric: Dom:*

Du Hirte Israël höre, der du Joseph pp

d

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

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

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

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

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

Fehlerhaftes und Fragliches.

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

Bemerkenswerthes:

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

Cantate CV. (Seite 119.)

„Herr, gehe nicht in's Gericht.“

Vorlagen:

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

a) Die Originalpartitur.

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

„Dom: 9 post Trinit.“

Herr, gehe nicht in's Gericht p.“

Die innere, autographische Überschrift fasst sich noch kürzer:

„J. J. Doica 9 post Trinit.“

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

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

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

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

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

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

b) Die Partiturabschrift von S. Hering.

Die Aussenseite trägt nachstehenden Titel:

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

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

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

c) Die neueren Stimmen zum ersten Chor.

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

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

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

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

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

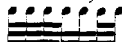
Vergleichen wir nun die vier genannten Vorlagen unter einander, so mussten die Stimmen unter c) nach Erkenntniss ihrer Entstehung um 1780 als unbrauchbar für unsere Ausgabe zurückgelegt werden. Ferner bestimmte mich die einseitige, mangelhafte Vorlage, die, wie oben nachgewiesen ward, aus der Hering'schen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

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

Fehlerhaftes.

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

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



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

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

Fragliches.

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

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

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

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

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

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

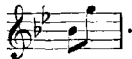
Seite 140, letzter Takt, Tenor zum Worte «*Mammon*»:  oder: ? Sämmtliche Vorlagen lesen *b a g*, durchgehende Quinten mit dem Continuo bildend.

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

Bemerkenswerthes.

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

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



Seite 124, 128 und 129. Sämmtliche Vortragszeichen der Originalpartitur haben hier dem Radirmesser C. Ph. E. Bach's weichen müssen, doch ist Seite 128 Takt 10 das *piano* für Violine I. noch deutlich erkennbar. An den übrigen Stellen haben die Rasuren ziemlich bedeutende Narben im Papier hinterlassen, die bei den *pianissimo's* natürlich umfangreicher sind, als bei den *piano's* und *forte's*. Betone ich zunächst die Thatsache, dass C. Ph. E. Bach leider oft genug vermeinte, die bessernde Hand an die Werke seines Vaters legen zu müssen (siehe die Vorworte zu Jahrgang V¹ Seite 34, zu Jahrgang X Seite 15 u. s. f.), dass ferner J. S. Bach seine Correcturen niemals mit dem Messer, sondern überall nur mit der Feder vollzog: so verliert die Möglichkeit einer Ausnahme von der Regel hier um so mehr jeden Halt, da sich dagegen gleich zwei Stimmen erheben, *b)* und *d)*, welche das Getilgte in echter, ursprünglicher Gestalt überliefern.

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

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

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

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

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

Cantate CVI. (Seite 149.)

„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“

Vorlagen:

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

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

a) Die Partiturabschrift von C. F. Penzel.

Ein Haupttitel fehlt. Die innere Überschrift lautet:

„Actus tragicus di J. S. Bach.“

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

„il Fine. sc.: Lipsiae 1768 M. Oct.“

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

b) Die alte Partiturabschrift der Singakademie zu Berlin.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wir erhalten aus diesen Vorlagen für die Melodien:

«In dich hab' ich gehoffet, Herr» und

«Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt»

folgende übersichtlich geordnete Lesarten:

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

Psalmodia sacra, Gotha, 1715.

Bach, «Gottes Zeit» Seite 173.

Daniel Vetter, Leipzig, 1709 — 1713.

Bach, Weihnachts-Oratorium, Jahrgang V² Seite 190. 1734.

Fuge: — — — u. s. f.

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

Psalmodia sacra, Gotha, 1715.

Bach, «Gottes Zeit» Seite 162.

Gesangbuch in Weissenfels, 1714.

Daniel Vetter, Leipzig, 1709 — 1713.

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

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

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

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

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

Summiren wir schliesslich

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

ferner die Lesarten der Choralmelodien in «Thüringer Weise»;

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

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

Bemerkenswerthes.

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

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

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

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

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

Cantate CVII. (Seite 181.)

„Was willst du dich betrüben.“

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„Domin: 7 post Trinit:“

Was wilstu dich betrüben *p*

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

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

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

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



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

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

Wasserzeichen: ein Halbmond.

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

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

Fehlerhaftes.

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

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

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

Fragliches.

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

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

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

Bemerkenswerthes.

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

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

Cantate CVIII. (Seite 205.)

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

Vorlagen:

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

a) Die Originalpartitur.

Der autographe Titel auf dem Umschlage lautet:

„*Domínica Cantate*

Es ist euch gut, dass ich hingehe.

à

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

Joh: Sebast. Bach.“

Innere Überschrift:

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

Cantate CIX. (Seite 233.)

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

Vorlagen:

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

a) Die Originalpartitur.

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

„21 post Trin.

Von

J. S. B.“

Die innere Überschrift des Autograph's lautet:

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

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

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

b) Die Originalstimmen.

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

„Domin: XXI post Trinit:

Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem

a

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

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

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

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

Bemerkenswerthes.

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

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

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

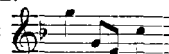
Seite 238, Takt 6, Oboe II. nach Partitur: *c b a f a* (statt *c b a g a*). Correctur in der Stimme.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

also: .

Cantate CX. (Seite 265.)

„Unser Mund sei voll Lachens.“

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

a) Die Originalpartitur.

Umschlag und Titel fehlen. Die innere autographische Überschrift lautet:

„J. J. Feria 1 Nativitatis Xsti. Concerto a 3 Trombe, Tamburi 3 Hautb.

Basson 2 Violini e Viola, 4 Voci e Continuo.“

Abschluss: «Fine S. D. Gl.».

b) Die Originalstimmen.

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

„*Feria 1 | Nativitatis Christi*

Unser Mund sey voll Lachens p.

à 4 Voc:

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

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

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

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

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

Fehlerhaftes.

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

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

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

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

Fragliches.

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

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

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

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

Seite 301, Takt 4. Die Orchester-Suite liest auch in der Oboe III. (gleichwie in Viola) *h*.

Bemerkenswerthes.

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

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

{ Seite 265, Takt 3, Oboe I,
Seite 266, Takt 1, Timpani und Fagotto,
Seite 302, Takt 1, Timpani. Neben der richtigen Schreibart in anderen Stimmen läuft in den Originalen ein Gebrauch, der bei Bach ziemlich häufig vorkommt, und buchstäblich genommen eine fehlerhafte Ausführung veranlassen würde. Gleichwie in Cantate 94 Seite 123, Takt 3 und 4 des Jahrganges XXII, so wurde auch hier absichtlich die eigenthümliche Schreibart der Originalpartitur und der Originalstimmen beibehalten, um den Beweis für Jeden *ad oculos* zu führen, wie Bach analoge Stellen ausgeführt haben will. (Siehe darüber den ausführlichen Bericht unter «Allgemeines» C., «Schreibgebräuche», 3, die verschiedene Geltung des Punktes neben der Note.)

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

Berlin, im Mai und Juni 1876.

Wilhelm Rust.

Cantate

Am zehnten Sonntag nach Trinitatis:

über das Lied:

„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott“

von

Martin Müller.

N^o. 101.

Dominica 10 post Trinitatis.
„Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.“

3

Flauto traverso.

Oboe I.

Oboe II.

Taille.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.
 Cornetto col Soprano.

Alto.
 Trombone I. coll' Alto.

Tenore.
 Trombone II. col Tenore.

Basso.
 Trombone III. col Basso.

Continuo.

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

Tasto solo

R. W. XXIII.

Musical score for "Nimm von uns, Herr, du treuer Gott" by Johann Sebastian Bach. The score is for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are in German. The score includes a repeat sign at the beginning and a double bar line at the end. The basso continuo part includes figured bass notation.

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

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

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

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

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

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

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

B. W. XXIII.

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

4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

gro - sse Noth, Noth, Noth, Noth,

6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

die

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

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

wir mit Sün - den oh - - - ne Zahl, mit Sünden oh - - - ne Zahl, mit Sünden oh - - - ne

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

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

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

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

6 3 2 6 # 7 5 # 6 2 6

First system of musical notation, measures 1-10. The score includes a piano accompaniment (treble and bass staves) and a vocal line (single staff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Second system of musical notation, measures 11-20. The score includes a piano accompaniment (treble and bass staves) and a vocal line (single staff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Lyrics (Vocal Line):

ver -
ver - die - net ha - ben all - zu -
ver - die - net ha - ben all - zu -

[illegible]

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

tasto solo

Figured bass numbers: 3, 4, 5, 7, 6, 7, 5, 7, 6, 5, 6, 5, 6, 7, 6, 6, 5

Figured bass numbers: 2, 6, 5, 6, 3, 5, 6, 5, 3, 6, 5, 6, 5

Lyrics: Be - hüt' vor Krieg und theu.rer

tasto solo

[illegible]

Zeit, be-hüt vor Krieg und theurer Zeit, vor Krieg und theurer Zeit, vor Krieg und theurer Zeit, vor Krieg und theurer Zeit,

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

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

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

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

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

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

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

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

tasto solo *Dal Segno.* (6)

ARIE.

Violino Solo.

Tenore.

Continuo.

Violoncello e Violone pizzicato.

The musical score is for an aria. It features three staves: Violino Solo (treble clef), Tenore (bass clef), and Continuo (bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Violino Solo part is highly melodic and ornate. The Tenore part has lyrics in German. The Continuo part provides a harmonic foundation. The Violoncello and Violone are indicated as being played pizzicato.

Lyrics for the Tenore part:

Han - dle nicht nach - dei - - nen Rech - - ten mit uns bö -

piano

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

piano

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

piano

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

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

piano

ruh'n!



First system of the musical score. It features a treble and bass staff with a 13/8 time signature and a key signature of two flats. The melody in the treble staff is highly rhythmic, consisting of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment. The lyrics "Höch - ster, hö - re," are written below the bass staff, with a *piano* marking above the treble staff.



Second system of the musical score. The treble staff continues with its rhythmic pattern. The bass staff has the lyrics "Höch - ster, hö - re un - ser Fle - - - - - hen,". The *piano* marking is still present.



Third system of the musical score. The treble staff continues with its rhythmic pattern. The bass staff has the lyrics "dass wir nicht durch - - - - - sünd - - - lich Thun, nicht durch sündlich". The *piano* marking is still present.



Fourth system of the musical score. The treble staff continues with its rhythmic pattern. The bass staff has the lyrics "Thun, wie Je - ru - sa - lem ver - ge - - - - -". The *piano* marking is still present.



Fifth system of the musical score. The treble staff continues with its rhythmic pattern. The bass staff has the lyrics "hen, Höch - ster, hö - re un - ser". The *piano* marking is still present.

Fle- hen, dass wir nicht durch sünd-lich Thun, durch

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

Dal Segno.

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

Soprano.

Continuo.

Ach!
piano

Recitativ.

Herr Gott, durch die Treu e dein wird un-ser Land in

Fried' und Ru-he sein. Wenn uns ein Unglücks-Wetter droht, so ru-fen wir, barmherziger Gott, zu

(a tempo.)

dir in sol-cher Noth: mit Trost und Ret-tung uns er-

(Recitativ.)

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

(a tempo.)

wehren. Be - weis' an - uns dei - ne gro - sse

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

(Recitativ.)

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

(a tempo.)

(Recitativ.)

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

(a tempo.)

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

von uns, fern von uns - sei.

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

Vivace.

Oboe I.

Oboe II.

Taille.

Basso.

Continuo.

Andante.

piano

piano

piano

(Choral-Melodie.)

Wa - rum willst du so zor - nig

Vivace.

piano

piano

piano

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

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

Andante. *Adagio.* Vi-

pianissimo *pianissimo* *pianissimo*

(Choral-Melodie.)

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

pianissimo

vace. *piano* *piano* *piano*

schlagen dei-nes. Ei - fers Flam -

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

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

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

Haupt zu - sam - men. *forte*

Andante. (Choral-Melodie.)

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



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



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



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



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

Adagio. *Vivace.*

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

und trag' mit vä - ter - li - cher

Huld mit un - serm schwachen Fleisch Ge - duld, Ge - duld, mit unserm schwa - chen Fleisch Ge - duld. (forte) *Dal Segno.*

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

Tenore. *12* *16* *C*

Continuo. *12* *16* *C*

„Die Sünd' hat uns ver -

Recitativ. *a tempo.*

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

4 6 5

(Recitativ.)

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

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

(a tempo.)

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

(Recitativ.)

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

(a tempo.)

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

(Recitativ.)

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

(a tempo.)

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

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

Flauto traverso.

Oboe da caccia.

Soprano.

Alto.

Continuo.

The musical score is arranged in four systems, each with a grand staff (treble, alto, and bass clefs). The piano accompaniment is written in the upper staves, and the vocal parts are in the lower staves. The tempo is marked *piano*. The lyrics are in German and are written below the vocal staves.

piano

Ge - denk' an Je - su

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

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

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

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

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

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

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

sie sind ja für die gan - ze (piano)

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

sie sind ja für die gan - ze Welt die Zah - lung und das

Welt die Zah - lung und das Lö - se - geld, (piano) die Zah - lung und das Lö - se - geld, (forte) und das Lö - se - geld, sie sind ja für die gan - ze Welt die Zah - lung und das Lö - se -

geld; er - zeig' auch mir zu al - ler

Zeit, barm - herz - - - ger Gott, Barm -

er - zeig' auch mir,

her-zig-keit, Barm-her-zig-keit; er-zeig' auch mir zu
auch mir zu al-ler Zeit, er-zeig' auch mir zu al-ler

[illegible]

ger Gott, zu al- ler Zeit, barmherz-ger Gott, Barmher-zig-keit.

her-zig-keit, zu al- ler Zeit, barmherz-ger Gott, Barmher-zig-keit.

(forte)

forte

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

piano

(piano)

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

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

forte

(forte)

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

Dal Segno. *

Soprano.
Flauto traverso in S^{va} , Oboe I.,
Cornetto, Violino I. col Soprano.

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

Tenore.
Taille, Trombone II. Viola
col Tenore.

Basso.
Trombone III. col Basso.

Continuo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Canfare

Am zehnten Sonntag nach Trinitatis

„Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben“

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

N^o 102.

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

ERSTER THEIL.

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

The first system of the musical score includes staves for Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The Soprano, Alto, Tenore, and Basso staves are empty, indicating no vocal parts in this section. The instrumental parts feature various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *ti* and *2*. The Continuo part includes figured bass notation: 7, 6, 4, 2, 6, 5, 7, 4, 3, 9, 7, 4, 9, 2, 5.

The second system of the musical score continues the instrumental parts from the first system. It includes staves for Oboe I, Oboe II, Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The Soprano, Alto, Tenore, and Basso staves remain empty. The instrumental parts continue with various musical notations and dynamic markings. The Continuo part includes figured bass notation: 9, 5, 7, 2, 6, 4, 6, 4, 2, 7, 2, 7, 7, 6, 5, 6, 5.

First system of a musical score. It consists of seven staves. The top three staves (treble clef) contain complex melodic and harmonic lines with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The fourth staff (alto clef) contains a simpler melodic line. The fifth, sixth, and seventh staves (bass clef) contain a bass line with some rests. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. There are dynamic markings 'fr' and 't' above the top staves. Below the staves, there are figured bass notations: 4, 6, 5, 9, 6, 7, 6, 9, 6, 4, (#), 7, 6, 5.

Second system of the musical score, continuing from the first. It also consists of seven staves with similar notation. The key signature remains one flat. The time signature is 4/4. Below the staves, there are figured bass notations: 9, 6, 4, 6, 5, 6, 4, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5.

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

Herr!

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

Herr!

Herr!

piano *forte*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

piano

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

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

forte

2 4 5 2 4 5 7 6 7 6 2

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

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

B. W. XXIII.

The musical score is written for a choir with four parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German. The first system shows the Soprano and Alto parts with the lyrics "pla - gest sie,". The second system shows the Tenor and Bass parts with the lyrics "Herr, dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau -". The third system shows the Soprano and Alto parts with the lyrics "pla - gest sie,". The fourth system shows the Tenor and Bass parts with the lyrics "Herr, dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau -". The fifth system shows the Soprano and Alto parts with the lyrics "fühlen es nicht, a - ber sie". The sixth system shows the Tenor and Bass parts with the lyrics "bessern sich nicht! Herr, dei - ne Au - gen se - hen nach dem".

[illegible]

Musical score for the song "Du schlägest sie, aber sie fühlt" by Franz Schubert. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Du schlä - gest sie, a - ber sie füh -". The piano accompaniment consists of a right hand with a flowing melody and a left hand with a steady bass line. The score is divided into four measures. The first measure shows the vocal line entering with the word "Du". The second measure shows the vocal line continuing with "schlä -". The third measure shows the vocal line continuing with "gest sie,". The fourth measure shows the vocal line continuing with "a - ber sie füh -".

Musical score for "Du schlagst sie" by Franz Schubert. The score is for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Du schlagst sie, aber sie fühlen's nicht, du plätschert sie, aber sie fühlen's nicht, du plätschert sie." The score is divided into four measures. The first measure shows the voice entering with the lyrics "Du schlagst sie,". The second measure continues with "a - ber sie füh -". The third measure continues with "len's nicht, du pla -". The fourth measure continues with "gest sie, a - ber sie füh - len's nicht, du pla -". The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

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

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

du schlägest sie, sie füh- len's nicht, a- - ber sie
 a- - ber sie füh- - len's nicht, du plagest sie,
 a- - ber sie füh- - len's nicht, du plagest sie,
 du schlägest sie, sie füh- len's nicht, a- - ber sie
 a- - ber sie füh- - len's nicht, du plagest sie, a- - ber sie

bes - sern sich nicht, Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem
 sie bes - sern sich nicht, Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau -
 sie bes - sern sich nicht, Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem Glau -
 bes - sern sich nicht, Herr! dei - ne Au - gen se - hen nach dem

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

Glaub-en.
 Glaub-en.
 Glaub-en.
 nach dem Glau-ben. Sie ha-ben ein härter An-ge-

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

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

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

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

wollen sich nicht bekehren,

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

sie haben ein härter Ange-

6 5 6 3 7 6 6 5 2 6

ren, und wollen sich nicht bekehren,

sieht denn ein Fels, und wollen sich nicht bekehren,

sie haben ein härter Angesicht denn ein Fels, und

6 7 2 6 2 6

sich nicht be-keh-
 ren, sich nicht be-keh-
 ren, sich nicht be-keh-
 wollen sich nicht be-keh-

-ren, nicht be-keh-
 -ren, nicht be-keh-
 -ren, nicht be-keh-
 -ren; Herr, dei-

ne Au-
 -gen
 se-
 -gen

6/4 9/4 6/4 9/4 6/4 6/4 9/4 6/4 9/4 7/4 2/2

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

9/4 2/2 6/4 4/4 6/4 7/4 6/4 (5/4) 4/4 7/4 6/4 9/4 6/4 6/4

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

4 6 5 9 8 5 6 7 6 6

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

6

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

6 5 6 6 5 6 5 9 6 5 5 9 5 9 8

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

2 6 2 2 6 2 5 6 5 2 6 2 2

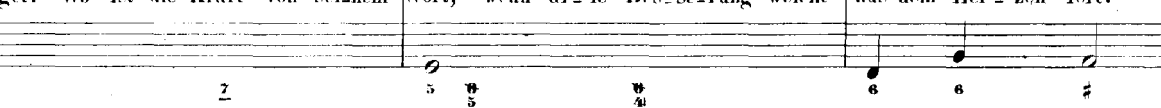
RECITATIV.

Basso. 

Wo ist das E_benbild, das Gott uns ein_ge_p_rä_get, wenn der ver_kehr_te Will' sich ihm zu_wi_der

Continuo. 

le_get? Wo ist die Kraft von sei_nem Wort, wenn al_le Bes_se_rung weicht aus dem Her_zen fort?



Der Höch_ste su_chet uns durch Sanft_muth zwar zu zähmen, ob der ver_irr_te Geist sich woll_te noch be_



quemen; doch, fährt er fort in dem ver_stock_ten Sinn, so giebt er ihn in's Her_zens_Dün_kel hin.



ARIE.

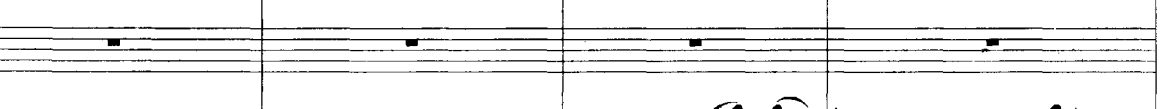
Adagio.

Oboe. 

Alto. 

Continuo. 







Musical score for a vocal and piano piece. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef).

The lyrics are in German and are as follows:

System 1: *piano* Weh! der

System 2: See - le, weh, der See - le, die den Schaden nicht mehr kennt,

System 3: weh, der See - le, weh, der See - le, weh, der See -

System 4: - le, die den Scha - den nicht mehr kennt, weh, der See - le, die den

System 5: *forte* Scha - den nicht mehr kennt! *(forte)*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

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

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

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

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

(forte)

B. W. XXIII.

Weh! der See - le,

(piano)

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

See - le, weh, der See -

- le, die den Scha - den nicht mehr kennt!

forte

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

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Continuo.

8 7^b 6^b 6^b 5^b 5 6 6 6 4 6 3 6 6 7 8

1 3 6 6 6 6 5 5 6 6 6 6 5 1 6 6 5 6 4 6 6 5^b

6 5 6 5 6 5 6 7 5 8 7^b 6^b 6^b 5^b 5 6

Ver-ach-test du den Reich-thum

piano

piano

piano

piano

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

piano

6 6 6 7 5 8 7 6 5 3

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

piano

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

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

piano

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

piano

Geduld und Langmüthigkeit? Weissest du nicht, weissest du nicht, dass dich Got - tes

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

piano

Güte zur Buße lacket, weissest du nicht, weissest du nicht, dass dich Got - tes

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

Güte zur Buße lacket, zur Buße lacket

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

- cket? Du a - ber nach deinem ver - stock - ten und un - buss -

6 5 6 4 2 6 7 6 7 5 4

fer - ti - gen Her - zen häu - fest dir selbst den Zorn auf den Tag des Zorns, du

7 6 7 7 7 6

a - ber nach deinem ver - stock - ten und un - buss - fer - ti - gen Her - zen häu - fest dir selbst den

7 7 7 5 6 7

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

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

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

forte

forte

t

(piano)

(piano)

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

piano

6⁷ 6⁴ 6⁵ 6 6⁵ 5 4 3² 6⁵ 6 6⁴

t

forte

forte

forte

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

forte

6⁵ 4 6 6⁵ 6 8 7 6 6⁵ 6 6⁴ 6⁵ 6

t

t

6 6 6 6 6 6⁴ 2 6 6⁵ 6⁵ 6⁵ 6⁵ 6 7⁵

ZWEITER THEIL.

Flauto traverso Solo
(o Violino piccolo).

Tenore.

Continuo.

Violoncello e Violone piano sempre e staccato.

The musical score is written for five parts: Flauto traverso Solo (or Violino piccolo), Tenore (Soprano), Continuo, Violoncello and Violone (piano, staccato), and a vocal line with lyrics. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into five systems. The first system shows the instrumental introduction. The second and third systems continue the instrumental accompaniment. The fourth system introduces the vocal line with the lyrics "Er_schre_cke doch, er_schre_cke doch, er_schre_". The fifth system continues the vocal line with the lyrics "er_schre_cke doch, du all_zu sich_re". The Continuo part is written with figured bass notation. The Violoncello and Violone part is written with a piano, staccato instruction.

Er_schre_cke doch, er_schre_cke doch, er_schre_

er_schre_cke doch, du all_zu sich_re

B.W.V. XXIII



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

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



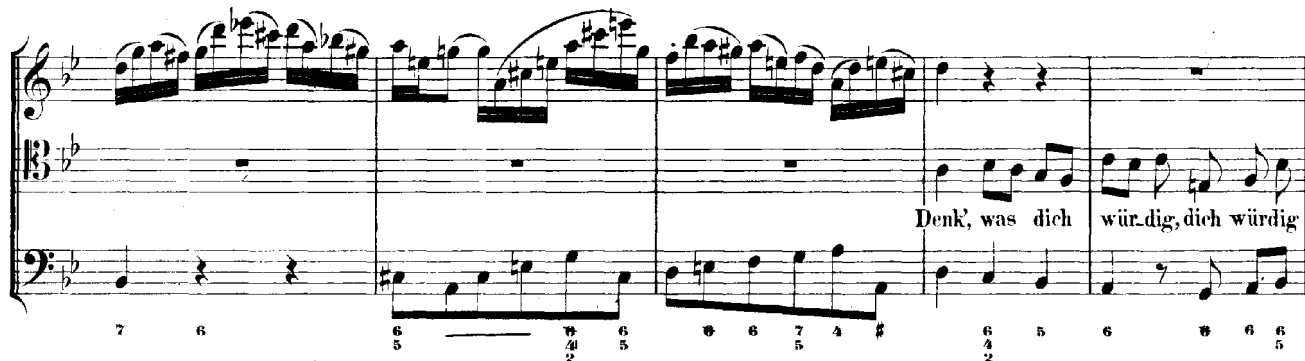
See - le; erschre - cke doch! erschre - cke doch! du all - zu sich - - re, du all - zu sich - -

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



forte
- re See - le!

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

6 5 7 6 6 6 7 7 6

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

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

(Violino spiccato)

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

6 4 7 7 6 4 3

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

- rer, dir de - sto

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

sei, de - - sto schwe -

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

Dal Segno.

B.W. XXIII.

RECITATIV

Oboe I. *piano*

Oboe II. *piano*

Alto.

Continuo.

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

ehin als gnä-dig war, kann leichtlich dich vor seinen Richtstuhl führen. Wo bleibt sodann die Buss'? Es

b a 5 7b 6b

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

6b 7b 5b 7b

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

6 2 5b 5 6 2 7#

CHORAL. (Melodie: „Vater unser im Himmelreich.“)**Soprano.**Flauto traverso in 8^a,
Oboe I. II., Violino I. col Soprano.**Alto.**

Violino II. coll' Alto.

Tenore.

Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

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

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

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

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

6 6 6 (b) 6 5 6 6

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cantate

Am Sonntage Jubilate

„Ihr werdet weinen und heulen.“

Evangelium St. Iohannis Cap. 16. v. 20.

N^o. 103.

Dominica Jubilate.
„Ihr werdet weinen und heulen.“

Flauto piccolo.



First system of a musical score. It consists of nine staves. The top five staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a complex, fast-paced style with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff has a melodic line with many ornaments. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a more rhythmic line. The fourth staff has a similar rhythmic line. The fifth staff has a melodic line. The sixth staff has a similar melodic line. The seventh staff has a similar melodic line. The eighth staff has a similar melodic line. The ninth staff has a similar melodic line.



Second system of a musical score. It consists of nine staves. The top five staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a complex, fast-paced style with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff has a melodic line with many ornaments. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a more rhythmic line. The fourth staff has a similar rhythmic line. The fifth staff has a melodic line. The sixth staff has a similar melodic line. The seventh staff has a similar melodic line. The eighth staff has a similar melodic line. The ninth staff has a similar melodic line.

Ihr werdet wei - - - nen und heu - - -

Ihr werdet wei - - - nen und heu - - -
 len, wei - - - nen und heu - - -
 len, wei - - - nen und heu - - -

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

en, ihr werdet weinen und heulen

len, aber die Welt wird sich freuen

Adagio.

Musical score for the first system of "Adagio." The score is written for a piano and voice. The piano part consists of five staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "Adagio." The dynamics are marked "piano" on the first four staves. The voice part consists of three staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: "en. en. freuen. freuen. Ihr a_ber werdet trau - rig sein, ihr werdet trau - rig sein, ihr a_ber werdet trau - rig".

Musical score for the second system of "Adagio." The score is written for a piano and voice. The piano part consists of five staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "Adagio." The dynamics are marked "piano" on the first four staves. The voice part consists of three staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: "sein, ihr werdet trau - rig sein, ihr a_ber werdet trau - rig sein."

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

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

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

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

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

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

rig - keit soll in Freude ver keh - ret,

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

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

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

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

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

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

RECITATIV.

Tenore.  Wer soll - te nicht in Kla - gen un - ter - gehn, wenn uns der Lieb - ste wird ent - ris - sen? Der

Continuo. 

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



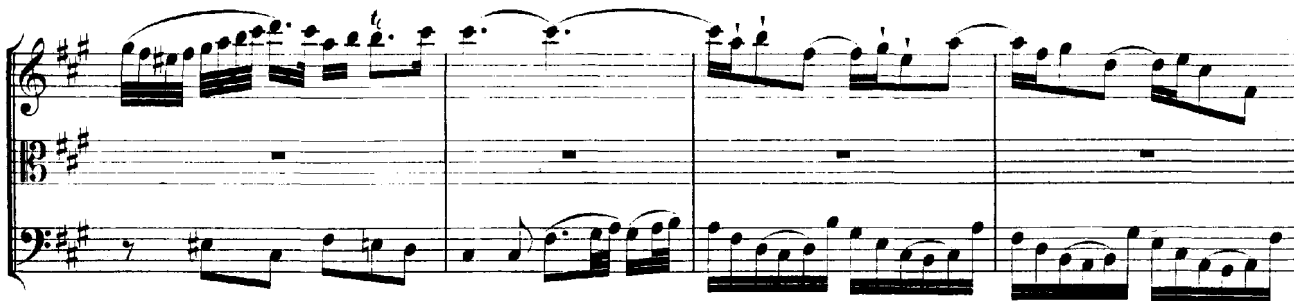
ARIE.

Violino concertante
o
Flauto traverso.

Alto.

Continuo.

 staccato e piano





 Kein



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



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



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



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



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

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

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

dich, so muss ich ster-

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



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



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



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



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



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

RECITATIV.

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

Continuo. #2

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

6
3
2

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

6
4

ARIE.

Tromba.

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

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

pianissimo

pianissimo

pianissimo

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

pianissimo

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

thut euch sel - ber all - zu weh.

forte

Lasst von dem trau - ri -

pianissimo

piano

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

piano

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

forte

t

forte

forte

t

forte

Mein
piano

pianissimo

pianissimo

piano

Je - - sus lässt sich - - wie - - der se - - hen, o Freu - - de! mein



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

piano



- del o Freu - del o Freu -



- del der nichts

piano

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

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

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

CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will“.)**Soprano.**Tromba, Flauto traverso,
Oboe d'amore I. II.,
Violino I. col Soprano. ^{*)}**Alto.**

Violino II. coll' Alto.

Tenore.

Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

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

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

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

^{*)} Die kleine Flöte schweigt.

Canzate

Am Sonntage Misericordias Domini

„Du Hirte Israel, höre“

Psalm 80, 11. 2.

2^{te} 104.

Dominica Misericordias Domini.
„Du Hirte Israel, höre.“

Oboe I. *staccato*

Oboe II. *staccato*

Taille. *staccato*

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

7 4 2

4 3 5

6

7

(#)

6 4 2

6

7

6

6 5

7

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

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

Du Hir - te
Du Hir - te
Du Hir - te
Du Hir - te

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

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

du si - ttest ü - ber Cheru - bim. Du Hir - te I - srael,
 si - ttest ü - ber Che - ru - bim. Du Hir - te I - srael,
 du sitztest ü - ber Che - ru - bim. Du Hir - te I - srael,
 du si - ttest ü - ber Cheru - bim. Du Hir - te I - srael,

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

du Hörst du die Stimme Israels, höre, du Hörst du die Stimme Israels, höre, der du Joseph hültest wie der

der du Jo. seph hüttest wie der Scha - fe, er.

der du Joseph hüttest wie der Scha -

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

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

der du Jo - seph hüttest wie der

6 6 7 7 8 7b 6 6 6 7 5

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

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

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

Scha - fe,

8 7b 6 6 7 7b 8

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

[illegible]

hö - re, der du Joseph hüttest wie der Scha

hö - re! hö - re! hö - re!

hö - re! hö - re! hö - re! der du Joseph hüttest wie der

hö - re, der du Joseph hüttest wie der Scha

(8/3) 6/2 6 7 7 7 6/2 6 7

hö - re! hö - re! hö - re!

hö - re! hö - re! der du Joseph hüttest wie der Scha

Scha -

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

7 8 7b 6/2 6 6 7 6/2 8 7

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

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

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

8 7b 4 6 7 8 7 8 7b

- fe, er - schei - ne, er -

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

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

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

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

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

7 6 7 6 7 8 7 6 7 6 7

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

6 7 6 9 3 6 6 6 6 6

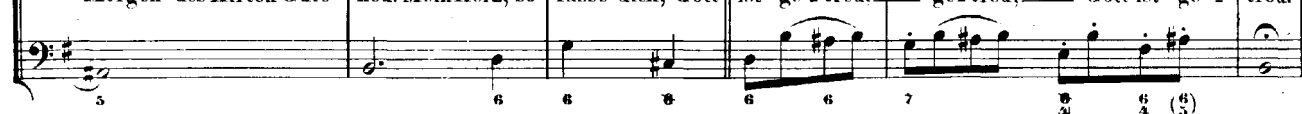
RECITATIV.

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

Continuo. 

Andante.

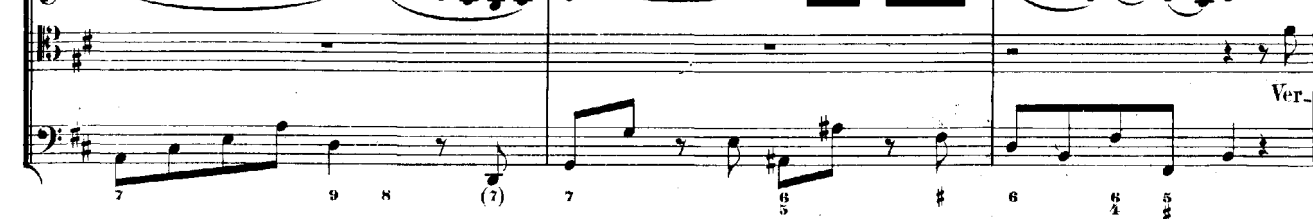

 Morgen des Hirten Güte neu. Mein Herz, so fasse dich, Gott ist ge-treu. ge-treu, Gott ist ge-treu.



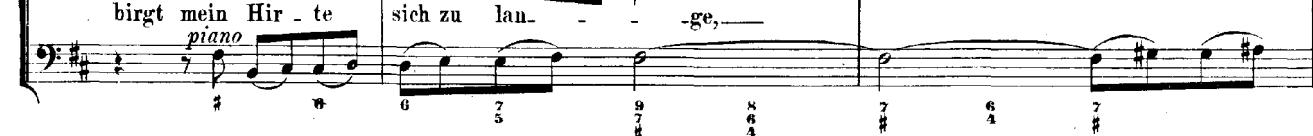
ARIE.

Oboe d'amore I. 
Oboe d'amore II. 
Tenore. 
Continuo. 


 Ver-




 birgt mein Hir-te sich zu lan-ge-

piano 

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piano part is marked *piano* in the first system and *forte* in the fourth system. The voice part has the following lyrics:

ver - birgt mein Hir - te sich zu lan - ge, zu
 lan - ge, macht mir die
 Wü - ste all - zu ban -
 - ge, mein schwa - cher Schritt eilt den noch fort, eilt den noch fort.

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

piano

piano

Mein *(piano)*

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

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

(3 2) 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

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

6 6 6 2 7 6 2 6 6 6 6 6

forte

forte

Abba, ein gläubig Abba durch dein Wort. Ver-

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

(forte) *(piano)*

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass staff. The vocal line is in a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo/mood is marked *piano*. The lyrics are: "birgt mein Hir - te sich zu lan -". The piano accompaniment includes fingerings: 6, 6, 5, (6), 6, 6, 5, 9, 6, 5.

Second system of the musical score. The piano part continues with treble and bass staves. The vocal line has lyrics: "- ge, ver-". The tempo/mood is marked *forte* and *piano*. The piano accompaniment includes fingerings: 9, 7, 6, 7, 6, 7, 5, 9, 7, 6, 7, 6, 5, 7, 5, #.

Third system of the musical score. The piano part continues with treble and bass staves. The vocal line has lyrics: "birgt mein Hir - te sich zu lan -". The tempo/mood is marked *piano*. The piano accompaniment includes fingerings: #, 6, 6, 5, 7, 7, 7, 9, 7, 6, 5.

Fourth system of the musical score. The piano part continues with treble and bass staves. The vocal line has lyrics: "- ge, macht mir die Wüste all - zu". The tempo/mood is marked *piano*. The piano accompaniment includes fingerings: 7b, 6b, 7b, 6, 5, 6b, 4, 2, 7, 7b, 7, 5, 6, 5b, b, 7b, 6, 5.

ban - - - - - ge, mein schwa_ cher

9b 7b (8) 5 7b 7 7 6 5 9b 8 7 7b 6 7 * (6) 6 5 6

Schritt eilt den - noch fort, mein schwacher Schritt eilt

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

den - noch fort.

6 6 5 6 # 6 9 8 7

7 9 8 (7) 7 6 # 6 6 5

RECITATIV.

Basso. Ja, die_ses Wort ist mei_ner See-len Spei-se, ein Lab-sal mei_ner Brust, die

Continuo.

Wei-de, die ich mei-ne Lust, des Him-mels Vorschmack, ja, mein Al-les hei-ße. Ach!

sammle nur, o gu-ter Hir-te, uns Ar-me und Ver-wirr-te; ach! lass' den Weg nur

bald ge-en-det sein, und füh-re uns in dei-nen Schaf-stall ein.

ARIE.

Oboe d'amore I. col Violino I.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Continuo.

piano

piano

piano

piano

Be-glückte Heerde, Je-su Schafe, be-

euch ein Him_melreich, die Welt ist euch ein Him_melreich. be_glück_ - te Heer.de, Je - su Scha -

[illegible]

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

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

euch ein Him- melreich.

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

piano

forte

piano

forte

piano

pianissimo
pianissimo
pianissimo

fe - - - - - noch des Glaubens Lohn nach ei - nem sanften To - - - - - des - - - - - schla - - - - -

(piano)
(piano)

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

pianissimo
pianissimo
pianissimo

fe noch des Glau - - - - - bens Lohn nach ei - - - - - nem sanften To - - - - -

pianissimo
pianissimo
pianissimo

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

CHORAL. (Melodie: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr.“)**Soprano.**Oboe I., Violino I.
col Soprano.**Alto.**Oboe II., Violino II.
col'Alto.**Tenore.**Taille e Viola
col Tenore.**Basso.**

Continuo.

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

6 5 6 6

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

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

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

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

6 5 7 6 6 7 6 7 6

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

6 6 5 6 6 6 7 6 6

Cantate

Am neunten Sonntage nach Trinitatis

„Herr, gehe nicht in's Gericht“

Psalm 143, 2.

2.^{te} 105.

Dominica 9 post Trinitatis.
„Herr, gehe nicht in's Gericht.“

Adagio.

Corno ed Oboe I. all'unisono.

Oboe II. all'unisono.

The musical score is written for Corno and Oboe I (all'unisono), Oboe II (all'unisono), and a vocal ensemble. The tempo is Adagio. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The woodwinds play a melodic line in the first system, while the vocal parts enter in the second system with the lyrics. The vocal parts are arranged in four staves, likely representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Herr, gehe nicht in's Gericht, Herr, gehe nicht in's Gericht, Herr, gehe nicht in's Gericht, Herr, gehe nicht in's Gericht." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the vocal staves, there are figured bass notations: 7 7 7 7b 7 6 7 7b 6 5 6 4 7b 5 7 6 5 6 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 5 6 5 7 6 7 6 7 6 7

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

6 4 3 2 4 7 7 4 8 7b 8 7b 7 6 7 # 4

piano

richt mit dei - nem Knecht.

richt mit dei nem Knecht.

dei - - nem Knecht.

dei - nem Knecht.

6 4 3 # *tasto solo*

Allegro.

forte

forte

forte

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

(forte)

Allegro.

6 4 2 6 6 6 6 6 6

First system of the musical score. It includes vocal staves (Soprano, Alto, Tenor/Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The lyrics are: "Denn vor dir wird kein Le - ben - di - ger ge - recht, wird kein Le - ben -". The piano part features a prominent bass line with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (4, 3, 7, 2, 2, 5, 1, 4, 2, 5, 5, 6) are indicated below the piano staves.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The lyrics are: "ben - di - ger ge - recht, vor dir wird kein Le - ben - di -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Fingering numbers (7, 6, 6, 7, 6, 6, 5, 8, 4, 3, 7, 2, 7) are indicated below the piano staves.

[illegible][illegible]

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

7 6 5 # 6 4 6 7 2 5 #

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

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

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

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

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

6 6 # 6 7 7 7 7 7 7

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

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

Nimm von uns, Herr, O Gott in der Höh

vor dir wird kein Leben - di - ger ge - recht.

6 8 6 6 5 6 7 7 6 # (b)

RECITATIV.

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

The musical score is written for voice and piano. The voice part is in G major (one sharp) and 3/4 time. The piano accompaniment is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "sicht. Ich weiss, wie gross dein Zorn und mein Ver-bre-chen ist, dass du zugleich ein schneller". The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piano part features a bass line with notes G, B, D, F#, and a final chord of G, B, D, F#.

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

Zeuge, und ein gerechter Richter bist. Ich lege dir ein frei Bekenntniss dar, und stürze

mich nicht in Ge-fahr, die Fehler mei-ner See-le zu leug-nen, zu ver-keh-len!

ARIE.

(Oboe.)

Soprano.

Wie zit - tern und wan - ken der

forte

Sün - der Ge dan - ken,

piano

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

dem sie sich un - ter einander ver kla -

- gen, und wieder um sich zu ent - schuldigen wa -



gen, in dem sie sich unter einander ver- kla- gen, und wieder um sich zu ent-



schul- digen wa- gen.




Wie zit- tern und wan- ken der Sün- der Ge- dan- ken,



in - dem sie sich un - ter ein - an - der ver - kla -



- gen, und wiederum sich zu entschul - digen wa -



- gen, in -



dem sie sich un - ter ein - an - der ver - kla - - gen, und wiederum sich zu ent - schul - digen wa -

(forte)

gen. So

piano

wird ein ge-äng-stigt Ge-wis-sen durch ei-gene Fol-ter zer-

ris-sen, so wird ein ge-äng-stigt Ge-wis-sen durch ei-gene

Fol-ter zer-ris-sen, durch ei-gene Fol-ter zer-ris-sen.

RECITATIV.
a tempo.

Wohl a - ber dem, der sei - nen Bür - gen weiss, der al - le Schuld er - se - tzet, so wird die

pizzicato

Handschrift aus - ge - than, wenn Je - sus sie mit Blu - te ne - tzet. Er hef - tet sie an's Kreuze selber

an, er wird von dei - nen Gü - tern, Leib und Le - ben, wenn dei - ne Ster - be - stun - de schlägt, dem

piano

(piano)

Va - ter selbst die Rechnung ü - ber - ge - ben. So mag man dei - nen Leib, den

man zu Gra - be trägt, mit Sand und Staub be - schüt - ten, dein Hei - land öff - net dir die ew -

- gen Hüt - ten.

ARIA col Corno in unisono.

Corno.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. It consists of six staves. The first four staves are for the piano accompaniment, and the last two staves are for the voice. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is divided into three measures. The first measure contains the first line of the song, the second measure contains the second line, and the third measure contains the third line. The piano accompaniment features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The voice part is written in a simple, clear style, with the lyrics written below the notes.

Musical score for the hymn "Kann ich nur Je-sum mir zum Freunde machen, kann ich". The score is written for five parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The organ part features a prominent arpeggiated figure in the right hand. The vocal parts enter in the second measure. The lyrics are: "Kann ich nur Je-sum mir zum Freunde machen, kann ich".

(piano)
(piano)

nur Je-sum mir zum Freunde machen, so gilt der Mam-mon nichts bei mir, so gilt der Mam-mon nichts bei

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

mir, nichts, so gilt der Mam-mon nichts bei mir; kann ich nur Je-sum mir zum Freunde machen, kann ich

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

forte
forte
(forte)

nur Je-sum mir zum Freunde machen, so gilt der Mam-mon nichts bei mir,

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

— so gilt der Mammon nichts, so gilt der Mammon nichts, so gilt der Mammon nichts, nichts bei mir.

forte

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

Kann ich nur Je-sum

piano

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

mir zum Freunde machen, kann ich nur Je-sum mir zum Freunde machen, so gilt der Mam-mon nichts bei

piano

6 7 6 6 5 6 6 6 6 6 9

mir, so gilt der Mam - mon nichts, nichts bei mir, so gilt der Mammon nichts, so gilt der Mammon nichts.

6 5 7 6 7 6 6 7 6

forte

so gilt der Mammon nichts, nichts bei mir. (*forte*)

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

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



First system of the musical score. It features a piano introduction with a complex arpeggiated figure in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line enters in the third measure with the lyrics "Ich fin-de kein Ver-gnü-gen". The tempo is marked *(piano)*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Ich fin-de kein Ver-gnü-gen
(piano)



Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with the same arpeggiated figure. The vocal line continues with the lyrics "hier, kein Ver-gnü-gen, ich fin-de kein Ver-gnü-gen hier bei die-ser eit-len Welt in ir-dischen". The tempo remains *(piano)*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

hier, kein Ver-gnü-gen, ich fin-de kein Ver-gnü-gen hier bei die-ser eit-len Welt in ir-dischen



Third system of the musical score. The piano accompaniment continues with the same arpeggiated figure. The vocal line continues with the lyrics "Sa-chen, ich fin-de kein Ver-gnü-gen hier, ich fin-de kein Ver-gnü-gen hier, ich fin-de kein Ver-gnü-gen". The tempo remains *(piano)*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Sa-chen, ich fin-de kein Ver-gnü-gen hier, ich fin-de kein Ver-gnü-gen hier, ich fin-de kein Ver-gnü-gen

piano

gnü - gen hier bei die - ser eit - len Welt in ir - dischen Sa - chen, bei die - ser eit - len

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

Welt in ird - schen Sa - chen, ich fin - de kein Ver - gnü - gen bei die - ser eit - len

6 2 2 5 4 7 5 # 2 2 3

Welt, ich fin - de kein Ver - gnü - gen bei dieser eit - len Welt in ird - schen Sa - chen.

6 8 6 6 7 6 7 8 6 8

Da Capo.

CHORAL. (Melodie: „Jesu, der du meine Seele.“ Siebenstimmig.)

Nun, ich weiss, du wirst mir stil - - - len

Nun, ich weiss, du wirst mir stil - - - len

Nun, ich weiss, du wirst mir stil - - - len

Nun, ich weiss, du wirst mir stil - - - len

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

mein Ge - wis - sen, das mich plagt. Es wird

mein Ge - wis - sen, das mich plagt. Es wird

mein Ge - wis - sen, das mich plagt. Es wird

mein Ge - wis - sen, das mich plagt. Es wird

6/5 # 6 6 # 6

dei - ne Treu' er - fül - len, was du

dei - ne Treu' er - fül - len, was du

dei - ne Treu' er - fül - len, was du

dei - ne Treu' er - fül - len, was du

3 6 4 6 5 1 # 2 4 2

sel - ber hast ge - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er -

sel - ber hast ge - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er -

sel - ber hast ge - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er -

sel - ber hast ge - sagt: dass auf die - ser wei - ten Er -

6 7 5 # 6 # 6 6 5 4

den Kei - ner soll ver - lo - ren wer - den, son - dern e - wig

den Kei - ner soll ver - lo - ren wer - den, son - dern e - wig

den Kei - ner soll ver - lo - ren wer - den, son - dern e - wig

den Kei - ner soll ver - lo - ren wer - den, son - dern e - wig

7 6 6 7 6 6

le - ben soll, wenn er nur ist glau - bens - voll.

le - ben soll, wenn er nur ist glau - bens - voll.

le - ben soll, wenn er nur ist glau - bens - voll.

le - ben soll, wenn er nur ist glau - bens - voll.

7 6 6 6 6 6 6 6

Artus fragimus

„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“

Camkate

nach Worten der heiligen Schrift.

N^o 106.

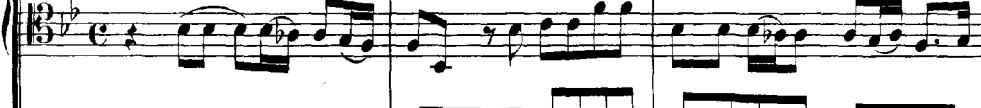
Actus tragicus.
 „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“

SONATINA.
 Molto Adagio.

Flauto I. 

Flauto II. 

Viola da gamba I. 

Viola da gamba II. 

Continuo. 




The first system of musical notation consists of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and ties throughout the system.

The second system of musical notation also consists of five staves, continuing the piece. It maintains the same key signature and complex rhythmic patterns as the first system, with frequent beaming of sixteenth and thirty-second notes.

The third system of musical notation is the final system on this page, consisting of five staves. It concludes the piece with a final cadence, featuring sustained notes in the upper staves and a rhythmic pattern in the lower staves.

Flauto I.

Flauto II.

Viola da gamba I.

Viola da gamba II.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Gottes Zeit, Gottes Zeit ist die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste

Gottes Zeit ist die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste

Gottes Zeit ist die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste

Gottes Zeit ist die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste

Allegro.

piano *(forte)*

piano *(forte)*

piano *(forte)*

piano *(forte)*

(Apostel-Geschichte Cap. 17, V. 28.)

Zeit, die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste Zeit. In ihm le - ben,

Zeit, die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste Zeit. In ihm

Zeit, die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste Zeit.

Zeit, die al - ler - be - ste, ist die al - ler - be - ste Zeit. *piano* *(forte)*

(forte)

we - ben und sind wir, in ihm le - ben,

le - ben, we - ben und sind wir, und

In ihm le - ben, we -

In ihm le - ben, we -

we - ben und sind wir, in ihm le - ben, we -

sind wir, und sind wir, und sind wir, in ihm le - ben. we -

- ben und sind wir, we - ben und sind wir, in ihm le - ben,

- ben und sind wir, und sind wir,

- ben und sind wir, und sind wir. in ihm le - ben, we - ben und
 - ben und sind wir, und sind wir, in ihm le - ben, we - ben und
 le - ben, we - ben und sind wir, in ihm le - ben, we - ben und
 in ihm le - ben, we - ben und

sind wir, so lan - ge, so lan - ge er will.
 sind wir, so lan - ge er will.
 sind wir, so lan - ge er will.
 sind wir, so lan - ge er will.

Adagio assai.

In ihm sterben wir zu rechter Zeit, in ihm sterben wir, in ihm

In ihm sterben wir zu rechter Zeit, in ihm sterben

In ihm sterben wir zu rechter Zeit, in ihm sterben

In ihm sterben wir zu rechter Zeit, in ihm sterben

Lento.

(Psalm 90, V. 12.)

sterben wir, in ihm sterben wir zu rechter Zeit, wenn er will.

wir, in ihm sterben wir, sterben wir zu rechter Zeit, wenn er will.

wir, in ihm sterben wir, sterben wir zu rechter Zeit, wenn er will.

wir, in ihm sterben wir, sterben wir zu rechter Zeit, wenn er will.

Ach, Herr! Herr, leh-re uns be - den - ken, Herr, leh-re uns be - denken,

ach, Herr! Herr, leh-re uns be - den - ken, Herr, leh-re uns be - denken,

dass wir sterben müssen, dass wir sterben müs - sen, ach Herr! Herr,

leh-re uns be-denken, dass wir sterben müs - sen, auf dass, auf

dass, auf dass wir klug werden.

Vivace.

(Jesaja Cap. 38, V. 1.)

Be-stelle dein Haus!



be - stel - le dein Haus, denn du wirst ster - - - ben, und nicht le -



ben - - - dig blei - - ben;



denn du wirst ster - ben, denn du wirst ster - ben, und nicht le - ben - - dig, und nicht le -



ben - - - dig blei - - ben, denn du wirst ster - ben, und nicht le - - ben - -



First system of a musical score. It features a grand staff with four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music consists of flowing sixteenth-note passages in the upper staves and a more rhythmic bass line. The lyrics are: - dig, und nicht le - ben -



Second system of the musical score. It continues the grand staff with four staves. The lyrics are: dig blei - ben. Be - stel - le dein Haus!



Third system of the musical score. It continues the grand staff with four staves. The music features more complex sixteenth-note patterns in the upper staves.



Fourth system of the musical score. It continues the grand staff with four staves. The music concludes with sustained chords in the upper staves and a final bass line.

Andante.

Viola da gamba I.

Viola da gamba II.

Soprano.

Alto. (Sirach Cap. 14, V. 18.)

Tenore.

Basso.

Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst

Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - ben, du musst, du

Es ist der

ster - ben, du musst sterben, du musst, du musst! es ist der al - te Bund:

musst ster - ben, du musst ster - ben, Mensch, du musst sterben, du musst sterben, du musst! es

al - te Bund: Mensch, du musst ster - ben, du musst, du musst, du musst, Mensch, du musst

3 6 7 8

Mensch, du musst ster - - - ben, du musst sterben, Mensch, du musst ster - - - ben, Mensch, du musst

ist der al - te Bund: Mensch, du musst sterben, du musst, du musst, Mensch, du musst ster - ben,

sterben, du musst, du musst! es ist der al - - - te Bund: Mensch, du musst

(Offenbarung St. Johannis Cap. 22, V. 20.)

Ja, ja, ja komm, Herr Je - su,

ster - - - ben, Mensch, du musst sterben, du musst ster - ben!

Mensch, du musst ster - - - ben, Mensch, du musst ster - - - ben!

sterben, du musst, Mensch, du musst sterben, du musst ster - ben!

7b 6 4
5

(Melodie: „Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt“)

komm, ja komm, Herr Je-su, komm, ja komm, Herr Je - su, ja, ja, ja komm, Herr Je - su, ja, ja, ja,

ja. Herr Je-su, komm, ja. ja, ja komm, Herr Je - su, komm. Herr Je-su, komm!

Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - ben, ster -

Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - ben, du musst, du musst ster - ben, Mensch,

Es ist der al - te Bund:

Ja, ja, ja komm! ja, ja, ja komm! ja, ja, ja, ja komm, ja komm, Herr Je -

- ben, Mensch, du musst sterben, Mensch, du musst sterben, Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst ster -

du musst sterben, Mensch, du musst sterben, Mensch, du musst ster - ben, Mensch, Mensch, du musst ster -

Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst sterben, du musst sterben, Mensch, du musst ster -

su, ja komm, Herr Je-su, komm, ja komm, — Herr Je-su, ja komm!

ben! Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst sterben,

ben! Mensch, du musst ster - ben,

ben! Mensch, du musst

Ja, ja, Herr Je-su, komm! Herr Je-su, komm! ja. ja, ja komm, ja komm, Herr Je -

Mensch, du musst ster - ben!

ster - ben, Mensch, du musst ster - ben!

ster - ben, Mensch, du musst ster - ben!

piano
 su, ja komm, Herr Je - su!
 Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - ben, du musst
 Mensch, du musst sterben, du musst ster -
piano *forte*
 Es ist der al - te Bund:

ster - ben, du musst sterben, du musst ster - ben,
 Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst ster -
 Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst sterben, du musst ster - ben,
 Mensch, du musst ster - ben, Mensch, du musst sterben, du musst ster - ben,
 Mensch, du musst ster -

piano *tremolo*

piano

piano

(piano)

pianissimo *pianissimo*

Ja komm, Herr Je - su, Herr Je - su!

ster - ben!

ben!

ben!

piano *pianissimo*

tasto solo

Viola da gamba I.

Viola da gamba II.

Alto.

Basso.

Continuo.

Alto Solo. (Psalm 31, V. 6.)

In dei - ne Hände,

in dei - ne Hän - de

be - fehl' ich meinen Geist, in dei - ne

Hände,

in dei - ne



Hande be-fehl' ich mei-nen Geist, in dei-ne Hände, in dei-ne Hän-de be-



fehl' ich mei-nen Geist; du hast mich er-lö-set, du hast mich er-lö-set, Herr, du ge-treu-er



Gott. In dei-ne Hände, in dei-ne Hände, in dei-ne Hän-de be-



fehl' ich mei-nen Geist; du hast mich er-lö-set, du hast mich er-lö-set, Herr, du ge-treu-er



Gott, du hast mich er-lö-set, du hast mich er-lö-set, Herr, du ge-treuer Gott, Herr,

du ge - treu - er Gott, ge - treu - er Gott.

Basso Solo. (Evangelium St. Lucae Cap. 23, V. 43.)

Heu - te, heu - te wirst du mit mir, heu - te, heu - te wirst du mit mir, mit mir, mit

mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies sein, im Pa -

- ra - dies, im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies

sein; heu - te, heu - te wirst du mit mir, heu - te, heu - te wirst du mit mir, mit mir im Pa - ra - dies

Alto. (Melodie: „Mit Fried“)

Mit

sein, im Pa-ra-dies, im Pa-ra-dies, im Pa - - - ra - dies sein, heu - te,

und Freud' ich fahr'dahin:)

Fried' und Freud' ich

heu - te wirst du mit mir, mit mir im Pa - - - ra - dies,

fahr' da - - - hin

im Pa - - - ra - dies sein, heu - te, heu - te wirst du mit

in Got - - tes Wil - -
mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, mit mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies

len, ge - - trost ist
sein, im Pa - - ra - dies, im Pa - - ra - dies sein, heu - te, heu - te wirst du mit

mir mein Herz - - und
mir im Pa - - ra - dies, im Pa - - ra - dies, heu - te wirst du mit mir im Pa - ra - dies

Sinn, sanft und stil - sein, im Pa - ra - dies sein!

piano

piano

piano

piano

6/8

le,

forte

forte

forte

wie Gott mir ver - hei - ssen



hat; der Tod ist

This system contains the first three measures of the piece. It features a piano accompaniment with a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal line consists of three measures with the lyrics "hat; der Tod ist". The first measure has a whole note, the second has a half note, and the third has a half note. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8.



mein Schlaf wor -

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

This system contains measures 4 to 6. The piano accompaniment continues with similar patterns. The vocal line has three measures with the lyrics "mein Schlaf wor -". The first measure has a whole note, the second has a half note, and the third has a half note. Dynamic markings *piano* and *forte* are placed above the piano part in measures 4, 5, and 6 respectively. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8.



den.

This system contains measures 7 to 9. The piano accompaniment continues with similar patterns. The vocal line has three measures with the lyrics "den.". The first measure has a whole note, the second has a half note, and the third has a half note. The key signature has two flats, and the time signature is 3/8.

Sohn — bereit, dem heil' - gen Geist mit Na - - - men!
 Sohn be - reit, dem heil' - gen Geist mit Na - - - men!
 Sohn — bereit, dem heil' - gen Geist mit Na - - - men!
 Sohn be - reit, dem heil' - gen Geist mit Na - - - men!

Die gött - lich' Kraft mach' uns sieg - haft
 Die gött - lich' Kraft mach' uns sieg - haft
 Die gött - lich' Kraft mach' uns sieg - haft
 Die gött - lich' Kraft mach' uns sieg - haft

* Man lese:

Allegro.

durch Je - sum Chri - stum, A - - -
 durch Je - sum Chri - stum, A - - - men, A - men, Amen, A - - men, A - men, A - - men, Amen,
 A - - - men, A - men, durch Je - sum Christum, durch Jesum Christum, Amen, Amen, A - - -

men, A - men, A - - - men, durch Jesum Christum, A - men, Amen, A - - men, A - -
 Amen, A - men, A - - - - - men, A - men, Amen, A - - men, A - -
 Amen, A - men, A - - - - - men, Amen, A - - men, durch Je - sum
 - men, A - men, durch Je - sum Chri - stum, A - - - - men, A - men, Amen, A - - men,

men, A - men, Amen, A - men, durch Jesum Christum, Jesum
 - men, durch Jesum Christum, A - men, A - men, Amen, A -
 Chri - stum, A - men, A - men, Amen, A - men, A - men, durch Jesum
 durch Je - sum Christum, Amen, A - men, A - men, durch Je - sum Chri - stum, A -

Christum, A - men, durch Je - sum Chri - stum,
 - men, A - men, durch Jesum Christum, A - men, Amen, Amen, Amen, A - men, Amen, A -
 Christum, A - men, A - men, durch Jesum Christum, Amen, A - men, A -
 - men, A - men, Amen, A - men, durch Jesum Christum, A - men, A - men, durch Jesum Christum,

A - - - men, A - men, durch Je - sum Christum, A - - - men, A - men, A - - - men, Amen, A - men, A -
 - men, Amen, Amen, A - men, Amen, A - - - men, durch Je - sum Christum, A - men, durch Je - sum Christum, A -
 - - - men, A - men, durch Je - sum Christum, A - - - men, durch Je - sum Chri - stum, A - - -
 durch Je - sum Christum, A - men, Amen, A - - - men, durch Je - sum Christum, A - men, A - - -

- men, durch Jesum Christum, A - - - - - men, A - men, durch
 men, durch Je - sum Chri - stum, A - - - - men, A - men, A - - - men,
 - men, A - men, A - - - - men, durch Je - sum Christum, Amen, Amen, A - men, A - - -
 - men, A - men, A - - - - men, durch Jesum Christum, A - men, Amen, Amen, A - men, A - - -

[illegible]

men, A - men, A - men.

A - men, Amen, Amen, Amen, A - men, Amen, A - men, Amen, Amen, A - men, A - men.

A - men, Amen, Amen, Amen, A - men, Amen, A - men, Amen, Amen, A - men, A - men.

- men, Amen, A - men, Amen, Amen, Amen, A - men, A - men.

piano

Cantate
Am siebenten Sonntage nach Trinitatis
über das Lied:
„Was willst du dich betrüben“
von
Johann Hermann.

№ 107.

Dominica 7 post Trinitatis.
„Was willst du dich betrüben.“

Vers 1.

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.
Corno da caccia
col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo
e Continuo.

(NB. Der Cantus firmus: „Von Gott will ich nicht lassen“ im Sopran.)

7 6 6 6 9 6 7 4

First system of musical notation. The score consists of nine staves. The top five staves are treble clefs, and the bottom four are bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *piano* and *forte*. A fermata is placed over a note in the fifth staff of the first system. Below the staves, there are numbers: 9, 5, 8, 2, 6, 6, 6, 3, 7, 7, 6, 4, 3.

Second system of musical notation. The score continues with nine staves. The key signature remains one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *piano* and *forte*. A fermata is placed over a note in the fifth staff of the second system. Below the staves, there are numbers: 6, 7, 7, 6, 6, 7, 9, 6, 7, 6, 5, 9, 6, 7, 6, 7, 9.

Was willst du dich be-trü-ben, o mei-ne lie-be

Was willst du dich be-trü-ben, o mei-ne lie-be

Was willst du dich be-trü-ben, o mei-ne lie-be

Was willst du dich be-trü-ben, o mei-ne lie-be

6 4 4 7 6 9 7 6 7 4 2

Seel,

Seel,

Seel,

Seel,

*) Corno, Siehe Vorwort.

B. W. XXIII.

forte

er - gieb dich den zu lie - ben. der

er - gieb dich den zu lie - ben, der

er - gieb dich den zu lie - ben, der

er - gieb dich den zu lie - ben. der

heisst Im - ma - nu - el;

heisst Imma - nu - el, Imma - nu - el, Im - ma - nu - el;

heisst Im - manu - el, Imma - nu - el, Im - ma - nu - el;

heisst Im - ma - nu - el, Im - ma - nu - el;

Vertraue ihm allein,

Musical score for "Der Hirt und das Lamm" by Franz Schubert. The score is for voice and piano. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a left hand and a right hand. The right hand has a melody with many beamed sixteenth notes. The left hand has a bass line. Dynamics like "piano" and "forte" are marked. The lyrics "er wird gut" are written below the vocal line.

Al - les ma - chen und för - dern dei - ne Sa -

Al - les ma - chen und för - dern dei - ne Sa -

er wird gut Al - les ma - chen und fördern dei - ne Sa -

Al - les ma - chen und fördern dei - ne Sa -

chen, wie dir's wird se - lig sein.

chen, wie dir's wird se - lig sein.

chen, wie dir's wird se - lig sein.

chen, wie dir's wird se - lig sein.

Vers 2. RECITATIV.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Basso.

Organo e Continuo.

Denn Gott ver-läs-set Kei-nen, der sich auf ihn ver-lässt, er bleibt getreu den

Sei-nen, die ihm ver-trau-en fest. Lässt sichs an wun-der-lich, so lass' dir doch nicht

a tempo.

grauen. mit Freu-den wirst du schauen, wie Gott wird ret-

-ten, wie Gott wird retten dich.

Vers 3. ARIE.

Vivace.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Organo
e Continuo.

Auf ihn magst du es

piano

piano

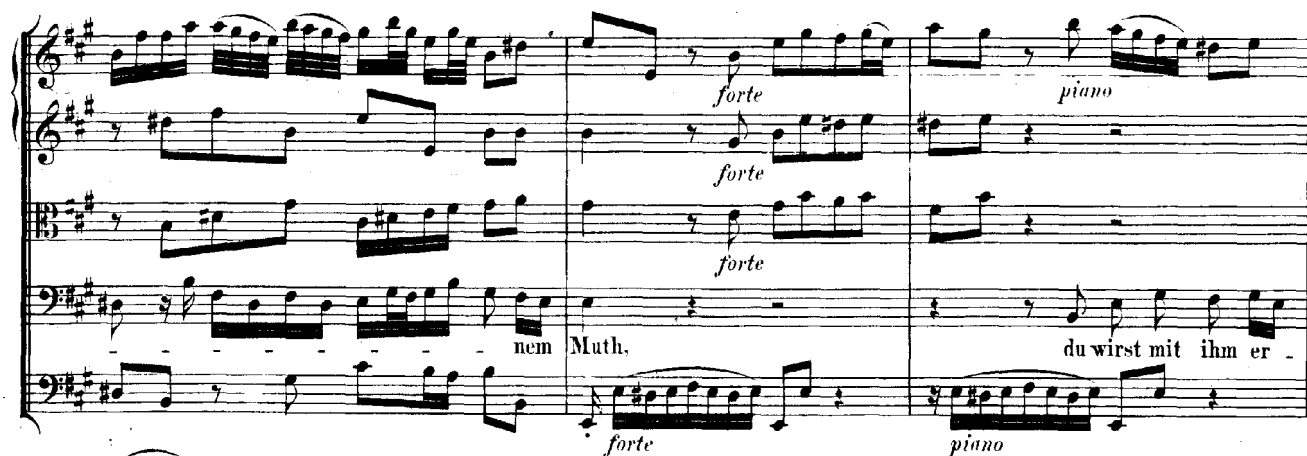
piano

piano

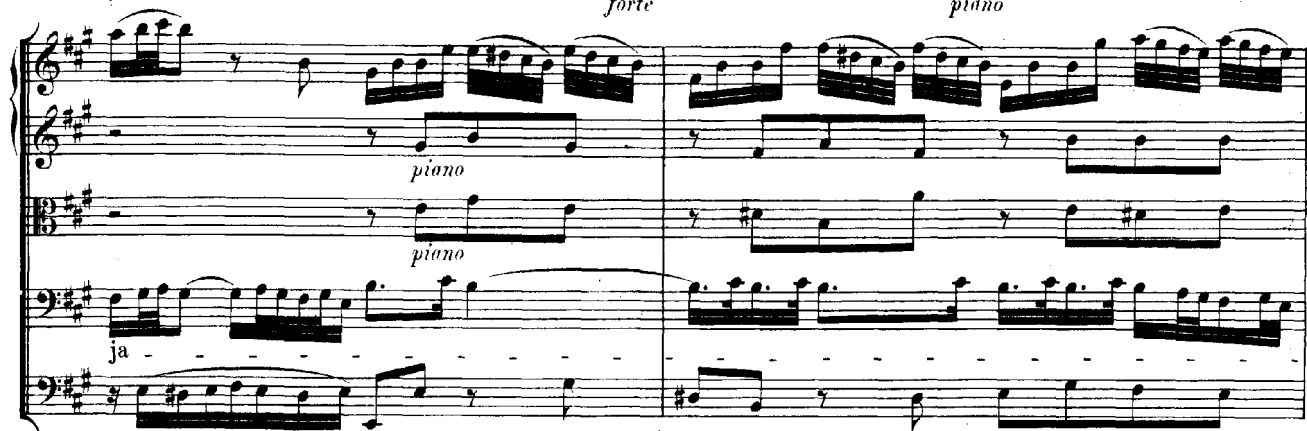
wa - gen, auf ihn magst du es wa - gen mit un - erschrock - nem



First system of the musical score. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The vocal line is in the bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Muth, auf ihn magst du es wa - gen, auf ihn magst du es wa - gen mit un - er - schrock -". The word "piano" is written above the piano staff in the second measure.



Second system of the musical score. The piano accompaniment continues. The vocal line has the lyrics: "nem Muth, du wirst mit ihm er -". The word "forte" is written above the piano staff in the second measure, and "piano" is written above it in the third measure.



Third system of the musical score. The piano accompaniment continues. The vocal line has the lyrics: "ja -". The word "piano" is written above the piano staff in the second measure.



Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues. The vocal line has the lyrics: "- gen, was dir ist nütz und gut, was dir ist nütz und gut." The word "forte" is written above the piano staff in the second measure.

The musical score is written for a voice and piano. It consists of four systems of staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is written in the bass clef.

The lyrics are in German and are distributed across the systems:

- System 1: *piano* (three times). The vocal line begins with "Was Gott be - schlos - sen hat, was Gott be - schlos - sen".
- System 2: The vocal line continues with "hat, das kann Nie - mand, Niemand hin - dern aus al - len Menschen - kin - dern, es geht nach sei - nem".
- System 3: The vocal line continues with "Rath; was".
- System 4: The vocal line concludes with "Gott be - schlos - sen hat, was Gott be - schlos - sen hat, das."

The piano part includes several markings of *piano* (p) throughout the score.

First system of the musical score. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a series of eighth notes. The bass staff provides a harmonic foundation. The lyrics are written below the bass staff.

piano

das kann Nie - mand hin - dern, Nie - mand, Nie - mand hin - dern bei

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, featuring a trill. The bass staff provides a harmonic foundation. The lyrics are written below the bass staff.

piano

al - len Men - schenkindern, bei al - len Men - schenkin - dern, es geht nach sei - nem Rath,

Third system of the musical score. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, featuring a trill. The bass staff provides a harmonic foundation. The lyrics are written below the bass staff.

es geht nach sei - nem Rath,

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, featuring a trill. The bass staff provides a harmonic foundation. The lyrics are written below the bass staff.

nach sei - nem Rath.

forte

forte

forte

forte

Vers 4. ARIE.

Tenore.

Organo
e Continuo.

Wenn auch gleich aus der Höl - len, wenn auch gleich aus der Höl - len der Sa -
piano
 - tan woll - te sich dir selbst ent - ge - gen stel -
 - len und to - ben wi - der
 dich, wenn auch gleich aus der Höl - len der Sa - tan woll - te sich dir

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

selbst ent - ge - - - - - gen stel - - - - - len und to - - - - -

- - - - - ben wi - der

dich:
forte

so muss er doch mit Spott,
piano

- so muss er doch mit Spott - - - - - von sei - nen Ränken las - - - - - sen, von

sei - nen Ränken las - sen, da - mit er dich will fas - - - - - sen;
forte

(4)
(2)

denn dein Werk für - dert
 piano
 Gott, denn dein Werk, dein Werk für - dert Gott, denn dein Werk für - dert
 Gott, denn dein Werk für - dert Gott, denn dein Werk für - dert Gott,
 für - dert Gott, dein Werk für - dert Gott, denn dein Werk für - dert Gott.
 Dal Segno.

Vers 5. ARIE.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Soprano.

Organo
e Continuo.

Continuo staccato.

Er



First system of the musical score. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The vocal line is in the bass clef. The tempo is marked *piano*. The lyrics are: "richt's zu sei - nen Eh - ren und dei - ner Se - lig - keit, er".



Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. The vocal line is in the bass clef. The tempo is marked *piano*. The lyrics are: "richt's zu sei - nen Eh - ren und dei - ner Se - lig - keit, soll's".



Third system of the musical score. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. The vocal line is in the bass clef. The tempo is marked *piano*. The lyrics are: "sein, soll's sein, soll's sein, kein Mensch kann's weh - ren, und".



Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. The vocal line is in the bass clef. The tempo is marked *forte*. The lyrics are: "wär's ihm noch so leid, und wär's ihm noch so leid.".



Willis denn Gott ha - ben nicht, — so

piano



kann's Nie - mand fort - trei - ben, es muss zu -



rü - cke, zu - rü - cke, es muss zu - rü - cke blei - ben. was Gott will, — das geschieht, das geschieht,

forte



(NB. Aus der Choral-Melodie.)

(*forte*) was Gott will, das ge - - - schieht. —

Vers 6. ARIE.

Flauto traverso I. II.

Tenore.

Organo
e Continuo.

Continuo pizzicato.

ich mich ihm er - ge - be, ihm sei es heim - ge - stellt, drum ich mich ihm er - ge - be, ihm



sei es heim - ge - stellt, nach nichts, nach nichts, nach nichts ich sonst mehr stre -



- - - - - be, denn nur was ihm ge - fällt.




Drauf wart' ich, drauf



wart' ich und bin still, drauf wart' ich und bin still,

sein Will' der

ist der be - ste, sein Will' der ist der be - ste, das glaub' ich steif und fe -

ste, steif und fe - ste, Gott mach' es wie er will, Gott mach' es

wie er will, wie er will, Gott mach' es wie er will, wie er will, Gott mach' es

wie er will, Gott mach' es wie er will, Gott mach' es wie er will!

Dal Segno.

Vers 7. CHORAL.

(Melodie: „Von Gott will ich nicht lassen.“)

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

Viola.

Soprano.
Corno da caccia col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

Herr, gieb, dass ich dein' Eh - re ja
von Her - zen - grund ver - meh - re, dir

Herr, gieb, dass ich dein' Eh - re ja
von Her - zen - grund ver - meh - re, dir

Herr, gieb, dass ich dein' Eh - re ja
von Her - zen - grund ver - meh - re, dir

Herr, gieb, dass ich dein' Eh - re ja
von Her - zen - grund ver - meh - re, dir

all' mein sa - ge Le - ben lang Lob und Dank. O

all' mein sa - ge Le - ben lang Lob und Dank. O

all' mein sa - ge Le - ben lang Lob und Dank. O

all' mein sa - ge Le - ben lang Lob und Dank. O

Flauti.

Va - ter, Sohn und Geist! der

Va - ter, Sohn und Geist! der

Va - ter, Sohn und Geist! der

Va - ter, Sohn und Geist! der

Viol. *t*

du aus lau - ter Gna - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - -

du aus lau - ter Gna - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - -

du aus lau - ter Gna - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - -

du aus lau - ter Gna - - den ab - - wen - - dest Noth und Scha - -

Viol. *t* Viol. *t* Flauti.

den, sei im - mer - dar ge - preist.

den, sei im - mer - dar ge - preist.

den, sei im - mer - dar ge - preist.

den, sei im - mer - dar ge - preist.

Cantate

Am Sonntage Cantate

„Es ist euch gut, dass ich hin gehe.“

Evangelium St. Iohannis Cap. 16. 17 und 13.

Ps. 108.

Dominica Cantate.

„Es ist euch gut, daß ich hingehe.“

Oboe d'amore I.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Continuo.

The musical score consists of six staves. The first staff is for Oboe d'amore I, starting with a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and common time. It begins with a series of eighth notes. The second staff is for Violino I, also with a treble clef, key signature of two sharps, and common time. It starts with a whole rest followed by a staccato passage. The third staff is for Violino II, with a treble clef, key signature of two sharps, and common time. It also starts with a whole rest followed by a staccato passage. The fourth staff is for Viola, with an alto clef, key signature of two sharps, and common time. It starts with a whole rest followed by a staccato passage. The fifth staff is for Basso, with a bass clef, key signature of two sharps, and common time. It starts with a whole rest followed by a staccato passage. The sixth staff is for Continuo, with a bass clef, key signature of two sharps, and common time. It starts with a whole note G, followed by a half note F#, and then a series of quarter notes. Below the Continuo staff are figured bass numbers: 6 6 6 6 5 4 3 6.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for five staves: Treble Clef 1, Treble Clef 2, Treble Clef 3, Bass Clef 1, and Bass Clef 2. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The music is divided into three measures. The first measure shows a complex melodic line in Treble Clef 1, with a descending scale in Treble Clef 2, and a simple accompaniment in the other staves. The second and third measures continue the melody and accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Below the staves, there are some handwritten numbers: "6 6 6 6 4 2" under the first measure, "6 6 6 6 4 2" under the second measure, and "7 6 6 6 5 4" under the third measure.

[illegible]

Es ist euch gut, dass ich hin - ge - he, es ist euch gut, dass ich hin - ge - he, es ist euch gut, dass ich hin - ge - he, dass ich hin - ge -

6 6 6 5 4 3 6 7 6

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

6 6 6 5 6 (6) 2 6 5 6 (6) 3

forte piano

forte piano

forte piano

he; denn, so ich nicht hin-ge-he, kommt der Trö-ster nicht zu euch,

(piano)

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

denn, so ich nicht, so ich nicht hin-ge

6 4 2 6 7 7

denn, so ich nicht, so ich nicht hin-ge

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

he, so kommt der Trö-ster nicht zu euch.

forte

forte

forte

forte

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

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

So ich a-ber ge-he,

piano

piano

piano

(piano)

7 6 5 6 7 6 6 6 6 6

so ich a - ber ge - he, will ich ihn zu euch sen - den,

2 5 5 6 6 6 5 6

will ich ihn zu euch sen - den, so ich a - ber

4 3 6 6 6 6 4 2

ge - he, will ich ihn zu euch sen -

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

First system of the musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part includes a complex, fast-moving texture in the right hand and a more rhythmic bass line. The lyrics are: "den will ich ihn zu euch sen - den." The word "forte" is written above the piano part in the third measure. Below the staff, there are fingering numbers: 6, 6, 6, 6, 5, 7, 6, 6, 6, 6, 5, 4, 3, 6, 4.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The piano part features a prominent, fast-moving texture in the right hand. Below the staff, there are fingering numbers: (a) 6, 4, 6, 6, 5, 4, 3, 7, 6, 5, 6, 6, 6, 5, 4, 3.

Third system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The piano part features a prominent, fast-moving texture in the right hand. Below the staff, there are fingering numbers: 6, 4, 2, 6, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6, 7, 5, 6, 4, 3.

ARIE.

Violino Solo.

Tenore.

Continuo.

piano

Mich kann kein Zwei - fel stö - ren, mich kann kein

Zwei - fel stö - ren, kein Zweifel

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



stö - ren, auf dein Wort, auf dein Wort, Herr, zu hö - ren, mich kann kein Zwei -

6 6 6 6 4 5 3 6 6



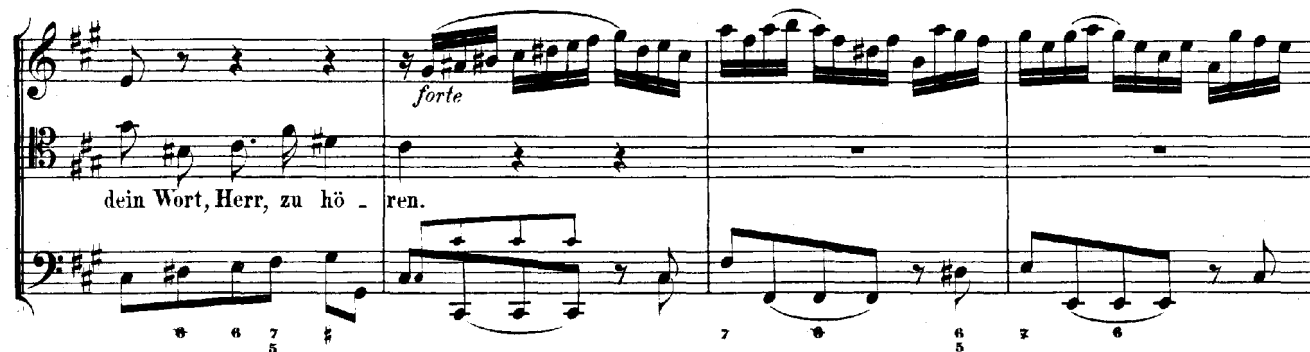
- - - - fel stö - ren, mich kann kein Zwei - - - - fel

7 7 4 3 7 5 6 7 5 7



stö - ren, auf dein Wort, Herr, auf dein Wort, Herr, zu hö - - - - ren, auf

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

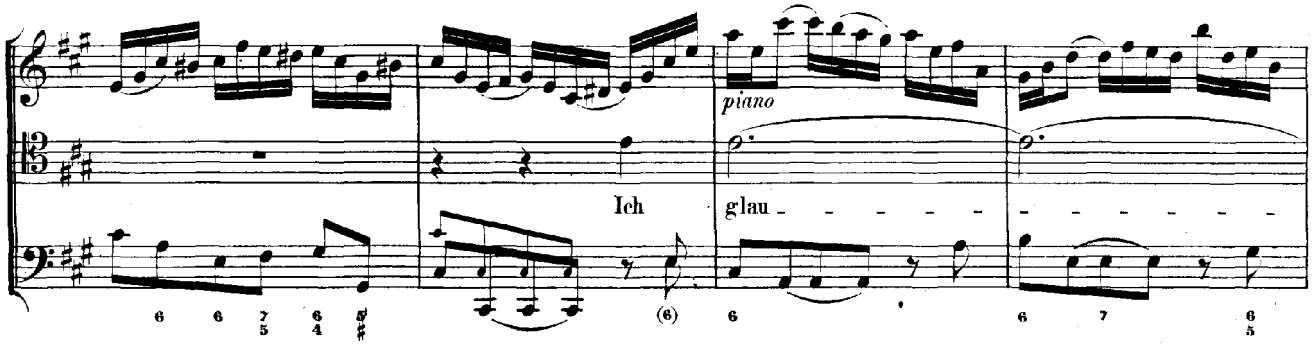


forte
dein Wort, Herr, zu hö - ren.

6 7 5 7 6 5 7 6



7 6 5 6 6 6 5 7 6 5



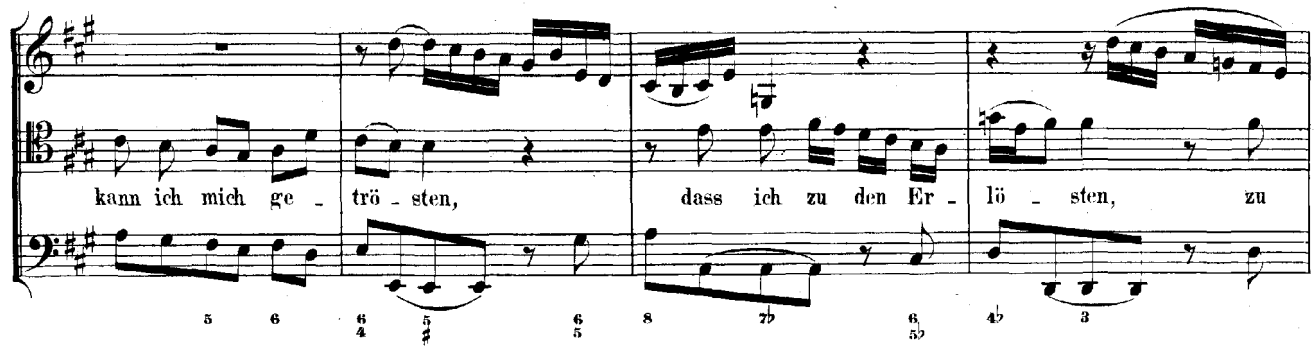
First system of the musical score. The treble staff contains a piano accompaniment with a melodic line. The bass staff contains the vocal line. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The tempo marking "piano" is present. The lyrics "Ich glau -" are written below the vocal line. Fingering numbers (6, 6, 7, 6, 4, 5, 6, 7, 6, 5) are written below the bass staff.



Second system of the musical score. The lyrics "be, gehst du fort, ich glau -" are written below the vocal line. Fingering numbers (6, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 5) are written below the bass staff.



Third system of the musical score. The lyrics "be, gehst du fort, gehst du fort, gehst du fort, so" are written below the vocal line. Fingering numbers (6, 7, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5) are written below the bass staff.



Fourth system of the musical score. The lyrics "kann ich mich ge - trö - sten, dass ich zu den Er - lö - sten, zu" are written below the vocal line. Fingering numbers (5, 6, 6, 4, 5, 6, 8, 7, 6, 5, 4, 3) are written below the bass staff.



Fifth system of the musical score. The lyrics "den Er - lö - sten komm' an er - wünsch - ten Port, komm' an er - wünsch - ten" are written below the vocal line. Fingering numbers (2, 6, 4, 3, 2, 6, 6, 6, 5) are written below the bass staff.

Port. Ich glau - - - - -

- be, gehst du fort, gehst du fort, so kann ich mich ge -

trö - sten, so kann ich mich ge - trö - sten, dass ich zu den Er - lö - sten komm' an er -

wünsch - - - - ten Port, komm' an er_wünschten Port.

Dal Segno.

RECITATIV.

Tenore. Dein Geist wird mich al - so re - gie - ren, dass ich auf rech - ter Bah - ne

Continuo.

geh. Durch dei - nen Hin - gang kommt er ja zu mir, ich fra - ge sor - gens -

voll: ach, ist er nicht schon hier? ach, ist er nicht schon hier?

CHOR.
Vivace.

Oboe d'amore I.
Violino I.

Oboe d'amore II.
Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore. Wenn a - ber je - - - ner, der

Basso. Wenn a - ber je - ner, der Geist der Wahr - heit, kom - men wird, der

Continuo.

Wenn a - ber je - ner, der Geist der Wahrheit,
 Wenn a - ber je - - - ner, der Geist der Wahrheit, kom - men wird, der wird euch in al - le
 Geist der Wahr - heit kom - men wird, der wird euch in al - le Wahr - - heit lei - ten, in al - - le
 wird euch in al - le Wahr - - heit lei - - - - ten, der wird euch in al - le Wahrheit lei -

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

kom - men wird, der wird euch in al - le Wahr - heit lei - - - ten, in al - le Wahr - - -
 Wahr - - heit lei - - - - ten, wenn a - ber je - - ner, der Geist der Wahr - heit,
 Wahr - - - heit lei - - ten, wenn a - ber je - ner, der Geist der Wahrheit, kom - men wird, der
 ten, der wird euch in al - le

6 5 2 6 5 7 5 # 5 6

heit lei - - - - - ten, wenn a - ber je - - ner, der
 kom - men wird, der wird euch in al - le Wahr - heit lei - ten, der wird euch in al - - - le Wahr - - heit
 wird euch in al - le Wahr - - heit lei - - - ten, der wird euch in al - le Wahr - -
 Wahrheit lei - - ten, wenn a - ber je - ner, der Geist der Wahrheit, kom - men wird, der wird euch in al -

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

Geist der Wahr - heit, kom - men wird, der wird euch in al - le Wahr - heit lei - - ten.
 lei - ten, in al - le Wahr - - heit lei - - ten.
 - - heit lei - - - ten, in al - - - le Wahr - heit lei - - ten. Denn er
 - - le Wahr - heit lei - - - ten, in al - le Wahrheit lei - - ten.

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

Denn er wird nicht von ihm selber, nicht

wird nicht von ihm selber. nicht von ihm selber re-den, son-der-n was er hö-ren

6 6 # 5 5 7 5 7 5

Denn er wird nicht von ihm selber, nicht von ihm selber re-den, son-der-n

von ihm selber re-den, sondern was er hö-ren wird, das wird er re-

wird, das wird er re-den, das wird er re-

Denn er

7 7 6 5 7 5 7 5 6 5

[illegible]

von ihm selber reden, sondern was er hören wird, das wird er reden, denn er wird nicht von ihm selber, nicht von ihm selber reden, sondern

den, das wird er re-den, das wird er

re - - den, das wird er

re-den, das wird er re - -

den, sondern was er hö-ren

wird, das wird er re - -

- den, das wird er re - -

was er hö-ren wird, das wird er

re - -

- den, das wird er re - -

3 6 # # 6 3 6 6 6 5

den,
den, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, wird er ver - kün - - - - - tig ist, wird er ver -

den,
den, und was zu - künf - - - - - tig ist, wird er ver -

den,

6 6 6 6 6 6 77 22

und was zu künf - - - tig ist, wird er ver -
 - di - gen, wird er ver - kün - di - gen, und was zu - künf - - - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, und
 kün - di - gen, wird er ver - kün - - - - - di - gen, wird er ver - kün - - - - - di -
 und was zu - künf - - - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, wird er ver - kün - - - - -

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

kün - di - gen, wird er ver - kün - - - - -
 was zu künf - tig ist, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver -
 gen, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver - kün - - - di -
 - di - gen, und was zu künf - tig ist, wird er ver - kün - - - di - gen, wird er ver - kün - - - di -

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

di - gen, wird er ver - kün - di - gen, wird er ver - kün - di -
 kün - di - gen, wird er ver - kün - di - gen, und was zu - künf - tig
 gen, wird er ver - kün - di - gen, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, ver -
 gen, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, ver - kün - di -

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

gen, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, wird er ver - kün - di - gen, ver -
 ist, wird er ver - kün - di - gen, ver - kün - di - gen, ver - kün - di - gen, wird er ver -
 kün - di - gen, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - di -
 gen, wird er ver - kün - di - gen, ver - kün - di - gen, und was zu - künf - tig

(#) # 2 6 5 # 7 6 # 6 1 5 6 5

kün - - - di - gen, und was zu - künf - - tig

kün - - di - gen, wird er ver - kün - di - gen, ver - kün - di - gen, ver - kün -

gen, wird er ver - kün - di - gen, ver - kün - di - gen, und was zu -

ist, wird er ver - kün - - di - gen, wird er ver - kün - - di - gen, wird er ver - kün - di - gen, ver -

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

ist, wird er ver - kün - - di - gen, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen,

- - di - gen, was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - - - - -

künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, und was zu - künf - tig ist, wird er ver -

kün - - - di - gen, und was zu - künf - - - tig ist, wird er ver - kün - - di -

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

und was zu_künf - tig ist, wird er ver_kün - di - gen, und was zu_künf - tig

kün - di - gen, und was zu - künf - tig ist, wird er ver - kün - di - gen, und was zu_künftig

gen, und was zu_künf - - - tig ist, wird er ver_kün - - - di - gen, und was zu_künf - - - tig

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

ist, wird er ver-kün-di-gen, und was zu-künf-tig ist, wird er ver-kün-di-gen.
 gen, und was zu-künf-tig ist, wird er ver-kün-di-gen.
 ist, wird er ver-kün-di-gen, wird er ver-kün-di-gen.
 ist, wird er ver-kün-di-gen, wird er ver-kün-di-gen.

6 6 6 6 6 6 5 4 3

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Alto.

Continuo.

Figured bass notation for Continuo: 7 5, 6 4 2, #, 6 4 2, 7 4 2, 6 5, 6 5, 7, # 6

Figured bass notation for Continuo: 6 5, 7 5, 6 5, #, 6, #, 6, 7, 6, 4, 6 4 2, 6 4

piano

piano

piano

Was mein Herz von dir begehrt, ach, das

piano

tr

Figured bass notation for Continuo: 6 4, 6 5, 6, 6 4, 5 #, 7 5, 7 6 5 #, #, 6 4 2, 7 #, 7 4 2, 5



First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "wird mir wohl ge-währt, was mein Herz von dir be-". The piano accompaniment includes a treble and bass staff. Fingering numbers are provided below the bass staff: 6, 6, 6, 6, 4, 3, 6, 2, 6.



Second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "geht, ach, das wird mir wohl ge-währt." The piano accompaniment includes a treble and bass staff. Fingering numbers are provided below the bass staff: 6, 6, 6, 4, 2, 6, 5, 6, 5, 8, 4, 7, 5, 3, 7, 5, 6, 5, 3, 6, 7. Dynamic markings "forte" appear above the treble staff and below the bass staff in the latter half of the system.



Third system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "ü-ber-schüt-te mich mit". The piano accompaniment includes a treble and bass staff. Fingering numbers are provided below the bass staff: (5, 4, 3), 6, 6, 4, 2, 6, 6, 5, 7, 5, 6, 4, 5, 3, 6, 7, 7, 6, 5, 7, #. Dynamic markings "piano" appear above the treble staff and below the bass staff in the latter half of the system.

Se - gen, füh - re mich auf dei - nen We - gen, dass ich in der E - wig -

keit schau - - - e dei - ne Herrlich - keit!

forte

Ü - ber - schüt - te mich mit Se - gen, füh - re

piano

mich auf dei - - nen We - gen, dass ich in der E - - wig - keit schau - -

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

- - e dei - ne Herr - lich - keit, ü - ber - schüt - te mich mit Se - gen, füh - re mich auf dei - nen

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

We - gen, dass ich in der E - - wig - keit schau -

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



First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a treble and a bass staff. The vocal line has lyrics: "e dei ne Herrlich-keit!". The piano part has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegro". The dynamics are marked "(forte)".

Lyrics: e dei ne Herrlich-keit!

Chord symbols: 6, 7 5, #, 7 6 7 #, 6 7 5, #, 7 5, 6 4 #, #, 6 4 2



Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The piano part has a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegro".

Chord symbols: 6 5, #, 6 5, 7 5, 6 5, #, 6



Third system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The piano part has a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegro".

Chord symbols: 6, 7, 6 4, 6 4 2, 6 4, 6 5, 6, 6 4, 5

CHORAL. (Melodie: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.“)

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

Alto.
Violino II. col Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Dein Geist, den Gott vom Him-mel giebt, der lei-tet Al-les,

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

was ihn licht, auf wohl ge-bahn-ten We-gen. Er setzt und rich-tet un-tern

6 6 5 # 6 # 5 6 6 6 6 # 6 6 6 5 8

Fuss, dass er nicht an-ders tre-ten muss, als wo man findt den Se-gen.

6 6 5 6 6 7 9 8 # 6 5 9 6 5 6 5 7 5 6 5 8 7

Canfare

Am einundzwanzigsten Sonntage nach Trinitatis

„Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben!“

Evangelium St. Marci Cap. 9. V. 24.

№ 109.

First system of a musical score. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music is in 2/4 time. The first staff has a melodic line with trills (tr) and slurs. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a melodic line with trills (tr) and slurs. The fourth staff has a melodic line with trills (tr) and slurs. The fifth staff has a melodic line with trills (tr) and slurs. The bottom staff has a bass line. The system is divided into four measures. The first measure is marked "Solo." and the second measure is marked "Tutti." The bottom staff has a bass line with notes and rests. The system is divided into four measures. The first measure is marked "Solo." and the second measure is marked "Tutti." The bottom staff has a bass line with notes and rests.

Solo. Tutti.

Second system of a musical score. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music is in 2/4 time. The first staff has a melodic line with trills (tr) and slurs. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a melodic line with trills (tr) and slurs. The fourth staff has a melodic line with trills (tr) and slurs. The fifth staff has a melodic line with trills (tr) and slurs. The bottom staff has a bass line. The system is divided into four measures. The first measure is marked "Solo." and the second measure is marked "Tutti." The bottom staff has a bass line with notes and rests. The system is divided into four measures. The first measure is marked "Solo." and the second measure is marked "Tutti." The bottom staff has a bass line with notes and rests.

piano *forte* *forte* *(piano)* *(forte)*

Ich glau - - - be, lie - ber Herr, ich glau - -

Ich glaube, lie - ber

Ich glaube, lie - ber

Ich glaube, lie - ber

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

piano *Solo.* *(forte)* *(Tutti.)*

- be, lieber Herr, lie - ber Herr, ich glau - be, lieber Herr, hilf mei - nem Unglau - ben, hilf! hilf!

Herr, hilf meinem Un - glau -

Herr, hilf meinem Un - glau -

Herr, hilf meinem Un -

6 5 6 5 9 8 7 6 6 6 4 7 6 5 6 5

helf meinem Unglauben,
 - ben,
 - ben,
 glauben,
 hilf!
 hilf!
 hilf meinem Unglauben, hilf
 hilf meinem Un - glau -
 hilf meinem Un - glau -
 hilf meinem Un - glau - ben,
 hilf

6 7 7 6 6 6 6 6 5

piano *forte*
piano *forte*
 mei - nem Un - glauben, hilf
 mei - nem Un - glauben, hilf
 meinem Un - glau - ben, hilf
 mei - nem Un - glauben, hilf
 meinem Un - glau - ben!
 meinem Un - glau - ben!
 meinem Un - glau - ben!
 meinem Un - glau - ben!

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

piano

Ich

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

piano *forte* *piano*

Ich glau - be, lie - ber Herr, ich glau - be, lieber Herr, lie - ber Herr, ich glau -

glau - be, lie - ber Herr, ich glau - be, lieber Herr, lie - ber Herr, ich glau -

Ich glau - be, lie - ber Herr, Ich glau - be, lie - ber Herr,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

45

piano

forte

piano

forte

piano

forte

piano

forte

hilf meinem Un - glück - ben, hilf meinem Un - glück - ben, hilf!

7 7b 7b 6 5 7 7b

B. W. XXIII.

Musical score for the first system. The piano part consists of four staves. The vocal parts include a soprano line and three lower voices (alto, tenor, and bass). The lyrics are in German, with the words "glau - ben," and "hilf! hilf meinem Un - glauben," appearing in the vocal parts. The tempo/mood is marked *forte*.

glau - ben,
 glau - ben,
 hilf! hilf meinem Un - glauben,
 hilf meinem Unglauben,
 hilf meinem Un - glau -
 hilf meinem Un - glau -

Musical score for the second system. The piano part continues with four staves. The vocal parts continue with the same lyrics. The tempo/mood is marked *piano*.

- ben, hilf meinem Un - glau - ben, hilf mei - nem Un - glau -
 - ben, hilf mei - nem Unglauben, hilf meinem Un - glau -
 - ben, hilf mei - nem Un - glauben, hilf meinem Un - glau -
 glau - ben, hilf mei - nem Unglauben, hilf mei - nem Un - glau -

B. W. XXIII.

Musical score for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into four measures. The first measure is marked *forte* and the second *piano*. The lyrics are: "ben! ben! ben! Ich glau-be, lie-ber Herr, ich glau-be, hilf".

The image shows a page from a musical score for the song "Glaub" by Franz Schubert. The score is written for piano and voice. The piano part consists of eight staves, with the first four staves in the right hand and the last four in the left hand. The vocal part is written on a single staff at the bottom. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are in German. The piano part features a prominent melody in the right hand, often marked with "forte". The vocal part enters in the third measure with the lyrics "Ich glaube, lieber Herr,". The piano part provides harmonic support and accompaniment for the vocal line. The score is printed on a single page with a large, clear font for the notes and lyrics.

Glaub
 Franz Schubert

forte

Ich glaube, lie - ber
 Ich glaube, lie - ber
 Ich glau - be, lie - ber Herr,
 ich glau -
 meinem Un - glauben,
 ich glau - be, lie - ber

♯ 6 5 6 5 6 5 6 5

piano *forte*

Herr, hilf meinem Un - glau -
 Herr, hilf meinem Un - glau -
 - be, ich glaube, lieber Herr, ich glau - be, lie - ber Herr, hilf meinem Un -
 Herr, ich glaube, lieber Herr, ich glaube, lieber Herr, ich glaube, hilf! hilf!

7 9 8 2 9 8 6 # 6 7 #

piano *piano* *piano* *piano*

- ben, hilf meinem Un - glau -
 - ben, hilf meinem Un -
 glau - ben,
 hilf meinem Un - glau -

6 7 7 # 7

ben,
glau -
hilf mei-nem Un - glau -
ben,
hilfe! hilf!

forte
(forte)
forte
forte
(forte)

6
5
7
7

glauben,
ben,
ben,
hilf mei-nem Un - glau -
ben, hilf

hilf meinem Un - glau -
hilf meinem Un - glau -
ben, hilf

7
6
5
7
6
5
7
6
5
3

ben, hilf mei nem Un - glau - ben! ben! ben! ben! - meinem Un - glauben, hilf - meinem Un - glau - ben!

*Dal Segno.***RECITATIV.****Tenore.**

Des Herren Hand ist ja noch nicht ver - kürzt, mir kann ge - hol - fen wer - den. Ach nein! ich

Continuo.

sin - ke schon zur Er - den vor Sor - ge, dass sie mich zu Boden stürzt. Der Höchste will, sein Va - ter - herze bricht; ach

nein! er hört die Sün - der nicht. Er wird, er muss dir bald zu hel - fen ei - len, um dei - ne Noth zu

heilen. Ach nein! es bleibet mir um Trost sehr bange, ach Herr! wie lan - ge?

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

5 6 7 6 6 6 6 3

Wie zwei - fel - haf - tig ist mein

Hof - fen, wie wan ket mein ge - äng - stigt Herz, wie zwei - - - - felhaftig ist mein

Hoffen, wie wan - ket mein ge - ängstigt Herz, wie wan -

ket mein geängstigt Herz!

Wie zwei - fel - lig ist mein

piano

zwei-fel-haf-tig ist mein Hoffen, wie wann

ket mein ge-äng-stigt Herz, wie wan - - - - - ket mein ge-äng-stigt

Herz!

forte

Des Glaubens Docht glimmt kaum her - vor, *forte*

piano

es bricht dies fast zer - stoss'ne Rohr, die Furcht macht ste - tig neu - en

piano *forte* *piano*

6 5 7 6 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

Schmerz, die Furcht macht ste - tig neu - en Schmerz.

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

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

Des Glaubens Docht glimmt kaum her -

piano

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

vor, es bricht dies fast zer-stoss' - ne Rohr, die Furcht macht ste - tig neu - en Schmerz,

— die Furcht macht ste - tig neu - en Schmerz, — macht stetig neuen Schmerz.

Da Capo.

RECITATIV.

Alto.

O fas-se dich, du zweifel-haf-ter Muth, weil Je-sus jetzt noch Wunder thut. Die Glaubens-Augen werden

Continuo.

schauen das Heil des Herrn; scheint die Er-fül-lung all-zu fern; so kannst du doch auf die Ver-hei-ssung bau-en.

schauen das Heil des Herrn; scheint die Er-fül-lung all-zu fern; so kannst du doch auf die Ver-hei-ssung bau-en.

ARIE.

7
5

6 6
4 2

6 6 6

7
5

6 6
4 2

6 6 5
4 2

[illegible]

Der Heiland kennt ja die

Sei - - nen, wenn ih - - re Hoff - - nung hül - - flos - - liegt, - -

First system of the musical score. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The right hand has a melodic line with trills (tr) and a piano (piano) dynamic marking. The left hand provides a harmonic foundation. The vocal line is in a single staff with lyrics: "der Hei - land ken - net ja die". Fingering numbers are provided below the notes.

Second system of the musical score. The piano accompaniment continues with trills and a melodic line. The vocal line has lyrics: "Sei - nen, wenn ih - re Hoff - nung hül - f - los liegt, der Hei - land". Dynamics include piano (piano) and trills (tr). Fingering numbers are present.

Third system of the musical score. The piano accompaniment features a more active melodic line with trills. The vocal line has lyrics: "kennt ja die Sei - nen, wenn ih - re Hoffnung hül - f - los". Dynamics include piano (piano) and trills (tr). Fingering numbers are present.

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment includes a forte (forte) dynamic marking and a melodic line with trills. The vocal line has lyrics: "liegt, wenn ih - re (piano)". Dynamics include forte (forte) and piano (piano). Fingering numbers are present.

Musical score for the song "Wenn Fleisch und Geist in ihnen streiten, so steht er ihnen selbst zur" by Franz Schubert. The score is in B-flat major, 4/4 time, and features piano and forte dynamics. The lyrics are in German. The score is divided into three systems, each with three staves (treble, alto, and bass). The first system includes the lyrics "Hoffnung hilf - los liegt." The second system includes the lyrics "Wenn Fleisch und" and "piano". The third system includes the lyrics "Geist in ihnen strei - ten, so steht er ihnen selbst zur".

Sei - ten, da - mit zu - - letzt der Glau - be siegt.

forte *t* *forte* *forte*

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

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

Wenn Fleisch und Geist in ih - - nen strei - - - - ten, so

piano *(piano)*

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

steht er ih - nen selbst zur Sei - ten, da mit zu - - letzt der Glau - be siegt; wenn

piano *tr* *piano*

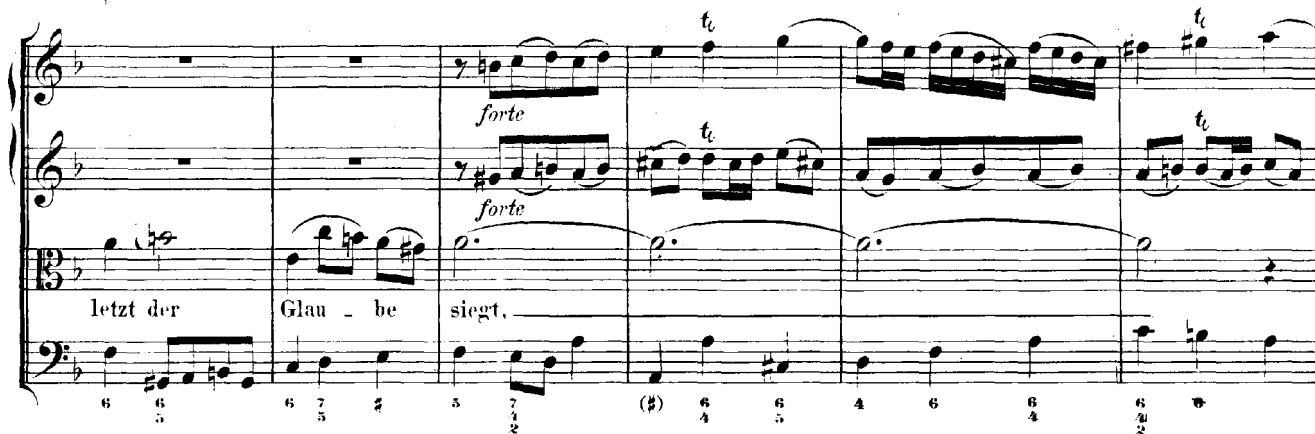
7 7 2 6 5 6 5 5 6 5



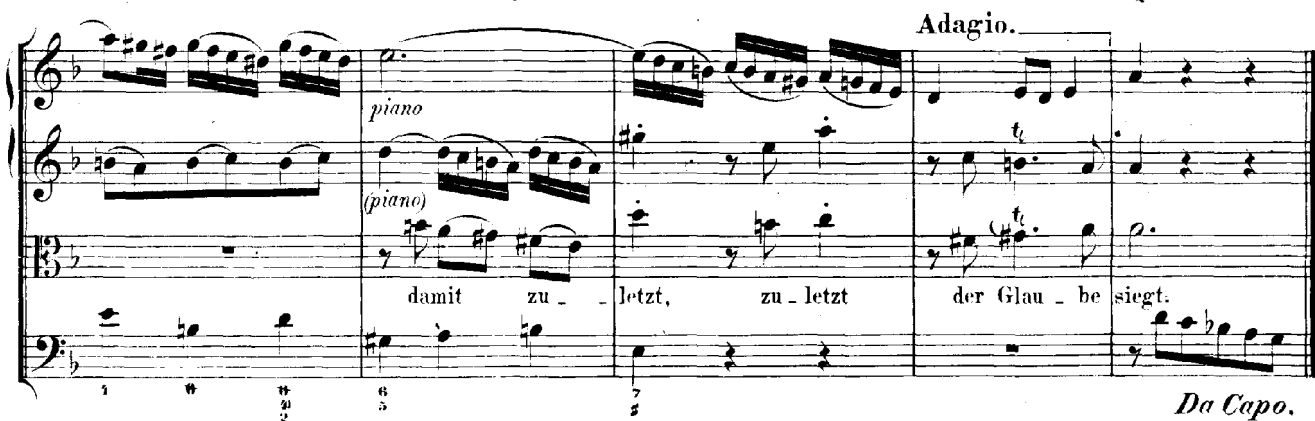
Fleisch und Geist in ih-nen strei -



- ten, so steht er ih-nen selbst zur Sei - ten, . da mit zu -



letzt der Glau - be siegt,



Adagio.
damit zu - letzt, zu - letzt der Glau - be siegt.

Da Capo.

CHORAL. Melodie: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt.“
Allegro.

Corno da caccia.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Wer denn hofft in auf
Wer hofft in auf
denn wer auf
Wer hofft in auf
denn wer auf

Gott und dem ver - traut,
die - sen Fel - sen baut,
Gott, wer hofft in Gott und dem ver - traut,
die - sen Fel - sen baut,
Gott, in Gott und dem ver - traut,
dies, auf die - sen Fel - sen baut,
Gott, wer hofft in Gott und dem ver - traut,
die - sen, wer auf die - sen Fel - sen baut,

der - ob wird ihm nim - gleich - mer geht zu zu

der - ob wird ihm nim - gleich - mer geht zu Schan Han

der - ob wird ihm nim - gleich - mer geht zu zu

der - ob wird ihm nim - gleich - mer geht zu zu Schan Han

9 8 7 7 6 5 6 6 6

4ma 2da

Schan Han den: den

den, zu Schan den: den

den, zu Han den

Schan Han den: den

den: den

6 6 6 6 6 6 6 6 6

7 9 8 7 9 8 7 6

viel Un - falls hie,- hab ich doch
 viel Un - falls hie,- hab ich doch
 viel Un - falls hie, viel Un - falls hie,- hab ich doch
 viel Un - falls hie, viel Un - falls hie,- hab ich doch

5 2 6 6 7 6 5 6 6 5

6 7

nie den Men - schen
 nie den Menschen
 nie den Menschen
 nie den Menschen

8 9

se - hen fal - len,
 se - hen fal - len,
 se - hen fal - len,
 se - hen fal - len,

9 8 7 2 6 5 7 6 6 6 6

7 6 6 7 2

sich ver - lässt auf Got - tes Trost;
 der sich ver - lässt auf Got - tes Trost;
 der sich ver - lässt, der sich ver - lässt auf Got - tes Trost;
 der sich ver - lässt, der sich ver - lässt auf Got - tes Trost;

er hilft sein'n Gläub - - - gen

er hilft sein'n Gläub - - - gen

er hilft sein'n Gläub - - - gen

er hilft sein'n Gläub - - - gen

7 9 8 7b 9 8 7b 6

al - - - len.

al - - - len.

al - - - len.

gen al - - - len.

6 5 3 6 5 # 7



First system of a musical score, page 262. It consists of nine staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The sixth, seventh, and eighth staves are empty. The ninth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The system contains various musical notations including notes, rests, and accidentals.



Second system of a musical score, page 262. It consists of nine staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The sixth, seventh, and eighth staves are empty. The ninth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The system contains various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Cantate

Am ersten Weihnachtsfesttage

„Unser Mund sei voll Lachens.“

Psalm 126, V. 2-3.

¶ 110.

Feria 1 Nativitatis Christi.
„Unser Mund sei voll Lachens.“

The musical score is for a liturgical piece. It features a large orchestral ensemble and a vocal choir. The instruments listed on the left are Tromba I, II, III; Timpani; Oboe I, II, III; Flauto traverso I, II. coll' Oboe I.; Fagotto; Violino I, II; Viola; Soprano, Alto, Tenore, Basso; and Organo e Continuo. The score is written in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by whole rests. The instrumental parts are active, with the strings and woodwinds providing a rhythmic and melodic foundation. The organ and continuo part is in the bass line, providing a steady accompaniment.

Flauto I. sempre coll' Oboe I.

Flauto II. coll' Oboe II.

Herr, der Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge -

Herr, der Herr, der Herr hat Gro - sses an

Herr, der Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge -

than, an uns ge - - - than, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, der Herr -
 uns ge - - - than, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, an uns! der Herr hat
 than, Gro - sses an uns, Gro - sses an uns! Denn der

Flauto I. coll' Oboe I.

Flauto II. coll' Oboe II.

— hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr hat Grosses an uns ge -

Gro - sses an uns ge - than, an uns ge - than, denn der Herr hat Grosses an uns ge -

Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr hat Grosses an uns ge -

Flauto I. coll' Oboe I.

Flauto II. coll' Oboe II.

forte

forte

forte

(forte)

Tutti.

than, Gro - sses an uns, an uns ge - than!

than, Gro - sses an uns, an uns ge - than! Un - ser Mund sei voll

than, Gro - sses! Gro - sses an uns ge - than! Un - ser Mund sei voll

(6)

[illegible]

chens, sei voll La chens, un ser Mund sei voll

Mund sei voll La chens, un ser

La chens,

Mund sei voll La chens, un ser Mund sei voll

6 8 6 4 6 5 4 6 5 4 9 8 6 5 4 3

La - chens, und un - sre

Mund sei voll La - chens, und un - sre

un - ser Mund sei voll La - chens, und un - sre

La - chens, und un - sre

7 6 # 6 5 6 6

Musical score for a choral and piano piece. The score is written for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German.

Lyrics (German):
 Zun - ge voll Rüh - mens. Denn der
 Zun - ge voll Rüh - mens. Denn der
 Zun - ge voll Rüh - mens. Denn der
 - chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens. Denn der Herr,

The piano accompaniment features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, supportive line in the left hand. The vocal parts enter in the second measure and continue throughout the piece.

The musical score is for a chorale in G major, BWV XXIII. It begins with a piano introduction consisting of 12 measures. The vocal parts enter in the 13th measure. The lyrics are in German and are repeated for each of the four voices.

Piano Introduction:

- Measures 1-12: A flowing piano introduction in G major, featuring a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Vocal Parts and Lyrics:

The vocal parts are Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are as follows:

Soprano: Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr, der Herr hat

Alto: Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr, der Herr hat

Tenor: Herr, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr, der Herr hat

Bass: — der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, denn der Herr, der Herr hat

Figures:

- 7
- 7 6 5
- 7 6 5

ARIE.

Tromba I.
 Violino I. *Oboe I. col Violino I.*
 Violino II. *Oboe II. col Violino II.*
 Viola. *Oboe da caccia colla Viola.*
 Basso.
 Organo e Continuo.

The first system of the musical score for 'ARIE.' features six staves. Tromba I. plays a melodic line with a key signature change to one sharp. Violino I. and Violino II. play a complex, fast-moving accompaniment. The Viola and Basso parts are more melodic, while the Organo e Continuo provides a steady bass line. The system concludes with a repeat sign.

The second system continues the musical score. The Violino I. and Violino II. parts maintain their intricate, rhythmic patterns. The Tromba I. part continues its melodic development. The Viola and Basso parts provide harmonic support with more active lines. The Organo e Continuo part remains a steady foundation.

The third system of the musical score shows further development of the themes. The Violino I. and Violino II. parts continue their fast, rhythmic accompaniment. The Tromba I. part has a more active role. The Viola and Basso parts continue their melodic lines, and the Organo e Continuo provides a consistent bass line.

The musical score is written for piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal part is written in a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are in German and are repeated across four measures.

The lyrics are:

 Un - ser Mund sei voll La -

 than!

 Un - ser Mund sei voll La -

 than!

 Un - ser Mund sei voll

 than!

 Un - ser

The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The piano part features a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The vocal part features a melody with eighth and sixteenth notes, often beamed together.

The score is numbered 6 at the bottom left and 1 at the bottom right. The title B.W. XXIII is centered at the bottom.

La - chens, und un - sre
Mund sei voll
La - chens, und un - sre
Zun - ge voll
Rüh - mens, un - ser

La - chens, und un - sre
Zun - ge voll
Rüh - mens, un - ser
Zun - ge voll Rüh - mens,

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

Denn, denn der Herr, — der Herr hat Gro — — sses an uns ge — than, der
 Mund sei voll La — — — — — chens, und un — sre
 Mund sei voll La — — — — — chens, und un — sre
 un — ser Mund sei voll La — chens, voll La — — — — —

The musical score is for BWV XXIII, a piece from the Notebook for Anna Bach. It begins with a piano introduction in G major, 3/4 time, consisting of 13 measures. The introduction features a flowing sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The vocal entry begins in the 14th measure, marked with a 'V' (Vocal). The lyrics are in German and are written for a single voice part, with the piano accompaniment continuing throughout.

Lyrics:

Herr hat Gro - sses an uns ge - than! Un - ser Mund sei voll
 Zu - ge voll Rüh - mens, un - ser
 Zu - ge voll Rüh - mens,
 chens,

The musical score is written for a piano and voice. The piano introduction consists of 16 measures, with the right hand playing a melody of eighth and sixteenth notes and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The vocal melody begins in the 17th measure, with the lyrics: "Mund sei voll La - chens, und un - sre". The vocal line continues with "un - ser Mund sei voll La - chens, und un - sre Zun - ge voll". The piano accompaniment continues throughout, providing a harmonic and rhythmic foundation for the vocal melody.

La -
Mund sei voll La - chens, und un - sre
un - ser Mund sei voll La - chens, und un - sre Zun - ge voll
un - ser Mund sei voll La -

chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens.

Zun - ge voll Rüh - mens. Un - ser Mund sei voll La - chens!

Rüh - mens. Un - ser Mund sei voll La - chens!
(Senza Ripieni.)

chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh - mens. Denn der

Organo (piano)

Herr, der Herr, der Herr, der Herr hat Gro-sses an uns ge-than, der Herr hat

Musical score for B.W. XXIII. The score is written for a vocal part (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German.

The vocal parts are written in four staves. The piano accompaniment is written in two staves. The lyrics are:

Gro - sses an uns ge - than, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, an uns, an uns ge -

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of five staves: three grand staves (treble and bass clef) and two single staves (treble clef). The second system consists of five staves: three grand staves (treble and bass clef) and two single staves (treble clef). The piano accompaniment is written in the first system, with the right hand playing a melody of eighth and sixteenth notes, and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. The vocal parts enter in the second system, with the soprano and alto parts playing a melody of eighth and sixteenth notes, and the tenor and bass parts playing a steady eighth-note accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves.

than, der Herr hat Gro - sses an uns ge - than, an uns ge - - than, Gro - sses! Gro - sses!

Musical score for a choral and instrumental piece, page 295. The score features multiple staves for voices and instruments. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics like *forte* are indicated. A *Tutti.* section begins in the lower staves. Lyrics are provided for the vocal parts.

Lyrics for the vocal parts:

Un - ser Mund sei voll
 Un - ser

denn der Herr hat Gro - - - ssen uns ge - than!

(forte)

Un - ser Mund sei voll La -

La - chens, un - ser Mund sei voll

Mund sei voll La -

Un - ser Mund sei voll

The musical score is written for piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The vocal part is written on a single staff with a soprano clef (C1) and the same key signature and time signature. The lyrics are in German and are repeated four times across the vocal line.

Lyrics:

La - - - - - chens, un - ser Mund sei voll La - - - - -
 La - - - - - chens, sei voll La - - - - -
 La - - - - - chens, un - ser Mund sei voll La - - - - -
 La - - - - - chens, un - ser Mund sei voll La - - - - -

The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, flowing pattern in the left hand, often using triplets and sixteenth notes. The vocal line is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets, and includes some rests.

chens, un - ser Mund sei voll La -

chens, un - ser Mund sei voll La -

chens, un - ser Mund sei voll La -

chens, un - ser Mund sei voll La -

chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh -

chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh -

chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh -

chens, und un - sre Zun - ge voll Rüh -

This musical score is for a piece titled "B.W. XXIII". It is written for piano and voice. The piano part is in the upper staves, and the vocal part is in the lower staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into four measures. The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The vocal part is marked "mens." (mensural) and consists of a simple, rhythmic line. The piano part has a repeat sign at the end of the first measure, indicating a repeat of the first measure. The vocal part has a repeat sign at the end of the first measure, indicating a repeat of the first measure. The piano part has a repeat sign at the end of the second measure, indicating a repeat of the second measure. The vocal part has a repeat sign at the end of the second measure, indicating a repeat of the second measure. The piano part has a repeat sign at the end of the third measure, indicating a repeat of the third measure. The vocal part has a repeat sign at the end of the third measure, indicating a repeat of the third measure. The piano part has a repeat sign at the end of the fourth measure, indicating a repeat of the fourth measure. The vocal part has a repeat sign at the end of the fourth measure, indicating a repeat of the fourth measure.

mens.

mens.

mens.

mens.

This musical score is for a piece identified as B.W. XXIII. It begins with a piano introduction consisting of 16 measures. The first four measures are in a common time signature (C) and feature a simple harmonic accompaniment in the right hand and a single-note melody in the left hand. The next four measures (measures 5-8) are in 3/4 time and feature a more complex piano accompaniment with rapid sixteenth-note patterns in both hands. The final eight measures (measures 9-16) return to a common time signature and feature a more complex piano accompaniment with rapid sixteenth-note patterns in both hands. The vocal melody enters in measure 5 and continues through measure 16. The score is written for a piano and a voice, with the piano part in the upper staves and the vocal part in the lower staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

This musical score is for a piece identified as B.W. XXIII. It consists of 14 staves. The first four staves are grouped by a brace on the left and contain music in treble clef. The next four staves are also grouped by a brace and contain music in treble clef, but with a key signature change to one sharp (F#) indicated by a sharp sign on the F line. The following four staves are grouped by a brace and contain music in bass clef, also with a key signature change to one sharp. The final two staves are grouped by a brace and contain music in bass clef, with a key signature change to one sharp. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The notation is typical of a classical piano or violin score.

The musical score is written for a grand piano, featuring a total of 12 staves. The first four staves are grouped by a brace on the left, indicating the right hand. The next four staves are grouped by a brace, indicating the left hand. The final four staves are grouped by a brace, indicating the right hand. The score is written in G major, with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music is composed of various note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, with a repeat sign at the beginning of the first measure. The overall structure of the piece is a single melodic line with a complex rhythmic pattern, supported by a steady bass line.

This musical score is for a piece identified as B.W. XXIII. It begins with a piano introduction consisting of 13 measures. The first four measures are marked with a 'P' (Piano) and contain a complex, flowing piano accompaniment in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. The fifth measure is marked with a 'V' (Vocal entry) and introduces a vocal melody in the right hand, which continues through the end of the piece. The piano accompaniment continues throughout, providing a harmonic and rhythmic foundation for the vocal line. The score is written on 13 staves, with the first four staves representing the piano introduction and the remaining nine staves representing the vocal and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a final cadence in the 13th measure.

ARIE.

Flauto traverso I.

Flauto traverso II.

Tenore.

Fagotto piano sempre

Organo e Continuo.

Ihr Gedan - ken und ihr Sin - nen, schwinget euch an - jetzt von



hin - nen! Ihr Ge - dan -



- ken und ihr Sin - nen, ihr Ge - dan - ken und ihr



Sin - nen, schwinget euch an - jetzt von hin - nen, stei - get schleunig him - mel -



an, und bedenkt, be - denkt, und bedenkt, was Gott ge - than, be - denkt, was Gott gethan; ihr Ge -

dan-ken und ihr Sin-nen, schwinget euch an-jetzt von hin-nen, stei-get schleunig himmel-an, und be-

denkt, be-denkt, was Gott ge-than, stei-get schleunig himmel-an, und bedenkt, was Gott ge-

than, be-denkt, be-denkt, und bedenkt, was Gott ge-than!



Er wird Mensch, und dies al - lein, dass wir Got - tes Kin - der sein; er wird Mensch,



und dies al - lein, er wird Mensch, und dies al - lein, dass wir Got - tes Kin - der



sein, er wird Mensch, und dies al - lein, dass wir Got - tes Kin - der sein, er wird Mensch, und dies al -



lein, dass wir Got - tes Kin - der sein, dass wir Got - tes Kin - der sein, wir, wir,

First system of musical notation. It features a grand staff with treble and bass clefs, and a vocal line in the middle. The key signature is one sharp (F#). The vocal line has the lyrics: "dass wir Got_tes, Got_tes Kin_der sei'n." The piano accompaniment consists of a flowing sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

Second system of musical notation. The piano accompaniment continues with the same sixteenth-note pattern in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The vocal line is not present in this system.

Third system of musical notation. The piano accompaniment continues with the same sixteenth-note pattern in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The vocal line is not present in this system.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment continues with the same sixteenth-note pattern in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The vocal line is not present in this system.

RECITATIV. (Jeremia Cap. 10, V. 6.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Organo e Continuo.

Dir, Herr, ist Nie - mand gleich! Du bist gross, und dein

Na - - me ist gross, und kannst mit der That be - wei - sen.

ARIE.

ARIE.

Oboe(d'amore)
Solo.

Alto.

Organo
e Continuo.

The image shows a musical score for a piece titled 'ARIE.' It is arranged for three parts: Oboe (d'amore) Solo, Alto, and Organ and Continuo. The music is in 3/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The Oboe part features a melodic line with trills and triplets. The Alto part is mostly rests. The Organ and Continuo part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for three parts: Treble, Bass, and a third part (likely Alto or Tenor). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody in the Treble part features several triplets. The Bass part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The third part has a more complex, syncopated melody. The score is divided into five measures, with a repeat sign at the end of the fifth measure.

Ach Herr! was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerzlich suchest?

piano
Ach Herr! was ist ein Menschenkind, dass

du sein Heil so schmerzlich suchest, ach Herr! was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerzlich

suchest? Ein Wurm, den du verfluchest, wenn Höl! und Satan um ihn



First system of the musical score. It features a treble and bass staff in G major (one sharp). The melody in the treble staff includes several triplet markings (3). The lyrics are: "sind, ein Wurm, den du verfluchest, wenn Höll und Sa - - - tan um ihn sind." The word "forte" is written above the final measure.



Second system of the musical score. The treble staff continues with triplet markings and a time signature change to 3/4. The bass staff provides a steady accompaniment.



Third system of the musical score. The treble staff has a 3/4 time signature. The lyrics are: "Doch auch dein Sohn, den Seel' und Geist aus Lie - - - be sei-nen Erben".



Fourth system of the musical score. The treble staff begins with a "piano" dynamic marking. The lyrics are: "heisst, doch auch dein Sohn, den Seel' und Geist aus Lie - - - be seinen Erben heisst, aus Lie - - -".



Fifth system of the musical score. The treble staff includes a time signature change to 3/4 and triplet markings. The lyrics are: "- be seinen Erben heisst, doch auch dein Sohn, doch auch dein Sohn,".

doch auch dein Sohn, den Seel und Geist aus Lie - be sei - nen Er - ben

heisst, doch auch sein Sohn, den Seel und Geist aus Lie - be sei - nen Er - ben heisst. *(forte)*

Dal Segno.

DUETT. (Evangelium St. Lucae Cap. 2, V. 14.)

Largo.

Soprano.

Tenore.

Organo
e Continuo.

Eh - re, Eh - re sei Gott

Eh - re, Eh - re sei Gott

in der Hö - he, Ehre sei Gott in der Hö - he, Eh - re sei
Gott in der Hö - he, in der Hö - he, Eh -

Gott in der Hö he, Eh re, Eh

re sei Gott in der Hö he, in der

Hö he, Eh re sei Gott, he, Eh-re sei Gott,

Eh

re sei Gott in der Hö he, re sei Gott in der Hö he,



First system of the musical score. It consists of three staves: a vocal staff (treble clef), a piano staff (treble clef), and a bass staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 13/8. The lyrics are: "und Frie - de, Frie - - - de, Frie - - - de, Frie - de auf".



Second system of the musical score. It consists of three staves: a vocal staff (treble clef), a piano staff (treble clef), and a bass staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 13/8. The lyrics are: "Er - - - den, und Frie - - - de auf" and "Er - - - den, und Frie - de, Frie - - -".



Third system of the musical score. It consists of three staves: a vocal staff (treble clef), a piano staff (treble clef), and a bass staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 13/8. The lyrics are: "Er - - - den, und Frie - - - de auf" and "Er - - - den, und Frie - - - de auf".



Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a vocal staff (treble clef), a piano staff (treble clef), and a bass staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 13/8. The lyrics are: "Er - - - den, und Friede auf Er - - - den," and "- de auf Er - - - den, auf Er - - - den,".



Fifth system of the musical score. It consists of three staves: a vocal staff (treble clef), a piano staff (treble clef), and a bass staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 13/8. The lyrics are: "und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len, und den Menschen ein" and "und den Menschen ein Wohl - ge - fal - - -".

Wohl - ge - fal - len, und den Menschen ein Wohl - ge - fallen, ein Wohl - ge - fal - len,
 - len, ein Wohl - ge - fal - len,
 und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - len,
 und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len,
 und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len,
 - len, ein Wohl - ge - fal - len, ein
 ein Wohl - ge - fal - len, den Men - schen ein Wohl -
 Wohl - ge - fal - len, und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - len,
 - ge - fal - len, und den Menschen ein Wohl - ge - fal - len, ein Wohl - ge - fal - len,
 len!
 len!

ARIE.

Tromba I.
 Violino I. *Oboe I. col Violino I.*
 Violino II. *Oboe II. col Violino II.*
 Viola. *Oboe da caccia colla Viola.*
 Basso.
 Organo e Continuo.

piano

Wacht auf, wacht auf! wacht auf, wacht auf! wacht auf, ihr Adern und ihr

Glie-der, ihr A - dern und ihr Glie-der, und singt der_glei-chen Freuden - lie-der, der_glei-chen Freuden -

lie - der, und singt der_glei-chen Freu - - - - - den -

lie - der, der_gleich_en Freu-den - lie - der, die un - serm Gott ge - fäl - lig

sein, un_serm Gott ge - fäl - lig sein.

Und ihr, ihr andachts-vollen Sai - ten, ihr



andachts_vol-len Sai-ten, sollt ihm ein sol-ches Lob be-rei-ten, ihr andachts_vol-len



Sai-ten, ihr an-dachts_vol-len Sai-ten, ihr an-



- dachts_vol-len Saiten, sollt ihm ein sol-ches Lob be-rei-



ten, da - bei sich Herz und Geist, Herz und Geist er - freu'n,



ihr andachtsvollen Saiten, sollt ihm ein Lob be -



rei - ten, da - bei sich Herz und Geist er - freu'n, da bei sich Herz und Geist erfreu'n.

Con Oboi.

piano

Wacht auf, wacht auf! wacht auf, wacht auf!

— wacht auf, ihr A _ dern und ihr Glieder, ihr A _ dern und ihr Glieder, und singt der gleichen Freu _ den _

lie-der, der-glei-chen Freu-den - lie-der, und singt - der-glei-chen Freu- - -

- - - - - den - lie-der, der-glei-chen Freu-den - lie-der, die un- - serm

Gott ge-fäl - - lig sein, un-serm Gott ge-fäl - - - lig sein.

Dal Segno.

CHORAL. (Melodie: „Wir Christenleut.“)**Soprano.**Tromba I., Flauto traverso I. II.,
Oboe I., Violino I. col Soprano.**Alto.**

Oboe II., Violino II. coll'Alto.

Tenore.

Oboe da caccia, Viola col Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

Tutti.

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! ge - lobt sei Gott! sin -

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! ge - lobt sei Gott! sin -

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! ge - lobt sei Gott! sin -

Al - le - lu - ja! Al - le - lu - ja! ge - lobt sei Gott! sin -

gen wir All' aus un - sers Her - zens Grun - de; denn Gott hat heut' ge -

gen wir All' aus un - sers Her - zens Grun - de; denn Gott hat heut' ge -

gen wir All' aus un - sers Her - zens Grun - de; denn Gott hat heut' ge -

gen wir All' aus un - sers Her - zens Grun - de; denn Gott hat heut' ge -

macht solch' Freud, der wir ver - ges - sen soll'n zu kei - ner Stun - de.

macht solch' Freud, der wir ver - ges - sen soll'n zu kei - ner Stun - de.

macht solch' Freud, der wir ver - ges - sen soll'n zu kei - ner Stun - de.

macht solch' Freud, der wir ver - ges - sen soll'n zu kei - ner Stun - de.