

Johann Sebastian Bach's

Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
in Leipzig.

Leipzig und Druck von Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER

DER

BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

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

AUSSCHUSS.

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

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

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

DEUTSCHES REICH & OESTERREICH.

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

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

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

	Expl.		Expl.
<i>Rostock.</i>		<i>Tübingen.</i>	
Herr Zerck, Organist	1	Die königliche Universitäts-Bibliothek	1
<i>Rüdesheim.</i>		Herr Scherzer, O., Universitäts-Musikdirector	1
Herr von Beckerath, Rud.	1	<i>Weimar.</i>	
<i>Salzburg.</i>		Herr Baron Walter von Goethe, Grossh. Kammerherr	1
Herr Esser, H., Hofkapellmeister †	1	<i>Wernigerode.</i>	
<i>Schleswig.</i>		Herr Trautermann, G., Musikdirector	1
Herr Stange, H., Organist	1	<i>Wien.</i>	
<i>Schwerin.</i>		Die Singakademie	1
Herr Dr. Mettenheimer, Medizinalrath und Gross- herzogl. Leibarzt	1	Herr Brahms, J., Tonkünstler	1
Herr Trutschel, Anton, Musikalienhandlung	1	Herr van Bruyck, C., Tonkünstler	1
<i>Sondershausen.</i>		Herrn Buchholz & Diebel, Buchhandlung	1
Die fürstliche Hofkapelle	1	Herr Dr. Gehring, Franz	1
<i>Spandau.</i>		Herr Jüllig, Franz	1
Herr Schulz, Franz, Organist	1	Herr Kiss, Akos, Privatier	1
<i>Stettin.</i>		Herr Graf Laurencin	1
Herr Prof. Dr. Calo, F. F.	1	Herr Nottebohm, Gustav, Tonkünstler	1
Herr Dohrn, C. A.	1	Herr Prof. Schenner, Wilhelm	1
Herr Flügel, G., königl. Musikdir. u. Schlossorganist	1	Herr Schmidt, R.	1
Herr Mayer, W., Apotheker	1	Herr Schreiber, Friedr., Musikalienhandlung	1
<i>Strassburg im Elsass.</i>		Frau Baronin Sima, Marie	1
Herr Stockhausen, Franz, Director am Conserv. der Musik	1	Herr Freiherr von Vesque-Püttlingen, J., k. k. Hof- und Ministerialrath	1
<i>Stuttgart.</i>		Herr Dr. Zeller, K.	1
Die königl. Hand-Bibliothek	1	<i>Wiesbaden.</i>	
Der Verein für klassische Kirchenmusik	1	Der Cäcilienverein	1
Herr Abert, J. J., Hofkapellmeister	1	Herr Bogler, C., Collaborator	1
Herr Pruckner, Dionys, Hofpianist	1	Fräulein Zina v. Mansuroff	1
Herr Zumsteeg, G. A., Musikalienhandlung	1	Herr Marpur, F., Hofkapellmeister a. D.	1
<i>Tarna Eörs.</i>		<i>Zehdenick.</i>	
Herr Baron von Orzy, F.	1	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>London.</i>	Expl.
<i>Brügge.</i>		Das britische Museum	1
Herr Hoffmann, Musikalienhandlung	1	Die Sacred Harmonic Society	1
<i>Brüssel.</i>		Herr Barrow, S.	1
Die königliche Bibliothek	1	Herr Barry, C. A.	1
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Benedict, Julius	1
Herr Gevaert, F. A.	1	Herr Dr. Bennett, W. St., Vors. d. Bachges. in London	1
Herr Guilmant	1	Herr Best, W. T.	1
Herr Graf von Hadelin Liedeckerke-Beaufort	1	Herr Cooper, G.	1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler	1	Herr Dannreuther, Ed.	1
Fräulein Reitz, Pauline	1	Herren Dulau & Co., Buchhandlung	1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung	1	Herr Ellissen, G.	1
<i>Gent.</i>		Herr Fowler, W. W.	1
Das Conservatorium der Musik	1	Herr Goldschmidt, Otto	1
<i>Mons.</i>		Herr Grove, George	1
Die Akademie der Musik	1	Frau Hamilton, Nisbet	1
DÄNEMARK.		Herr Hopkins, E. G.	1
<i>Copenhagen.</i>		Herr Hullab, J.	1
Die grosse Königliche Bibliothek	1	Herr Jervis, Vincent	1
Der Musikverein	1	Herr Jones, George David	1
Herr Barneckow	1	Herr May, E. Collett	1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector	1	Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung	1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor	1	Herr Oakeley, H. S.	1
Herr Heise, P., Organist	1	Herr Pauer, Ernst	1
Herr Graf Lerche, C. A.	2	Herr Prout, Ebenezer	1
Herr Winding, August, Tonkünstler	1	Herr Quaritch, B.	1
ENGLAND.		Frau Stirling, E.	1
(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren <i>Notello, Ewer & Co</i> , 1 Berners-Street, W. London.)		Herr Dr. Suckermann	1
<i>Bristol.</i>		Herr Werner, L.	1
Herr Ames, G. A.	1	Herr Westbrook, W. J.	1
<i>Cambridge.</i>		<i>Manchester.</i>	
Die Universitäts-Bibliothek	1	Herr Foulkes, W.	1
Herr Lunn, J. R.	1	Herr Hallé, C.	1
Herr Power, Joseph	1	Herr Hecht, Eduard	1
Herr Stanford, C. Villiers	1	<i>Oxford.</i>	
<i>Chichester.</i>		Herr Dr. Hayne, L. G.	1
Herr Goddard, E.	1	Herr Prof. Ouseley, Gore	1
<i>Dover.</i>		<i>Slough.</i>	
Herr Herbert, George	1	Herr Ouseley, F., Baronet	1
<i>Edinburgh.</i>		<i>Uppingham.</i>	
Herr Dickson, Archibald	1	Herr David, Paul	1
Die Universitäts-Bibliothek	1	<i>York.</i>	
<i>Ely Cathedral.</i>		Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim.	1
Herr Dr. Chipp	1	<i>Whittingham</i>	
<i>Eton.</i>		Herr Balfour, A. T.	1
Herr Browning	1	FRANKREICH.	
<i>Exeter.</i>		(Subscriptionen für Frankreich werden stets angenommen bei Herrn <i>J. Mabo</i> , 25 rue du Faubourg St. Honoré, Paris.)	
Herr Angel, Alfred	1	<i>Carcassonne.</i>	
Herr Hake, E.	1	Herr Charles de Rolland du Roquan	1
<i>Henley.</i>		<i>Havre.</i>	
Herr Thorne, E. H.	1	Herr Oechsner, A.	1
<i>Leeds.</i>		<i>Lyon.</i>	
Herr Atkinson, J. W.	1	Herr Rivet, Theodor	1
Herr Dr. Spark, W.	1	<i>Montpellier.</i>	
<i>Leicester.</i>		Herr Laurens, Secretair der medicinischen Facultät	1
Herr Löhr, George S. L.	1	<i>Nantes.</i>	
<i>Liverpool.</i>		Herr Crahay, L.	1
Herr Audsley, G. A.	1		

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

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

Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten.

Behnter Band.

Nº 91—100.

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

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Allgemeines.

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

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

A. Die Orgelbegleitung.

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

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

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

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

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

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

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

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

- nach welchem Grundsätze ward sie ausgeführt? und
- wer führte sie aus?

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

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

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

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

^{*)} Siehe C. v. Winterfeld's evangelischen Kirchengesang Band III Seite 380, 381, 383, 425 und anderwärts.

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

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

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

**) *dom illud agit.*

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

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

wer die Begleitung ausführte?

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

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

*) Siehe Bitter's Bachbiographie Band I, Seite 252 und 429, die Berichte alter, authentischer Urkunden.

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

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

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

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

*) Bach fand u. A. Rückpositive in Mühlhausen (siehe Spitta Band I Seite 352 unter 9); desgleichen in Köthen in der Lutherischen und Reformirten Kirche. Die Orgel in der Lutherischen Kirche hatte damals im Pedal 8 Stimmen, im Hauptmanual 10, im Rückpositiv ebenfalls 10, im Ganzen 28 klingende Stimmen mit 4 Bälgen. Der Umfang beider Manuale reichte von C bis c; der des Pedales von C—F. Die Scala fand ich überall vollständig, nur im Pedale fehlte das eingestrichene dis. (Siehe Hartmann, Geschichte der evangelisch-lutherischen St. Agnus-Kirche in Köthen. Köthen, in der Aue'schen Buchhandlung 1803.) Grösser noch war die Orgel der Reformirten Kirche. Ich berichte nach eigenem Augenschein vom Jahre 1865. «Die Orgel ist sehr alt, das Rückpositiv noch erhalten. In der Kirche ist die Fürstengruft, in der auch Fürst Leopold, Bach's treuer Freund, 1729 beigesetzt wurde. Der Chor ist der einzige in Köthen, der sich zur Aufstellung eines grösseren Sängerchores und Orchesters eignet, namentlich für Doppelchöre. Aus beiden Ursachen wird also hier die Aufführung der Trauermusik für Fürst Leopold stattgefunden haben. Die Orgel hat 2 Manuale, das untere für das Rückpositiv, das obere für das Hauptwerk. Umfang der Manuale von C—c, des Pedales von C—c, mit Auslassung des tiefen Cis.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B. Bezifferungen und harmonische Eigenthümlichkeiten.

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

*; Seite XXXIII und XXXIX.

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

Seite 74, Takt 4 in nachstehender Gestalt:

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

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

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

Seite 93, Takt 6, zwischen Oboe I. und Sopran.

Auch die merkwürdige Stelle der Oboe:

Seite 93, im sechsten zum siebenten Takte:

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

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

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

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

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

The musical score for example a) consists of two staves. The upper staff (treble clef) shows a melodic line with several notes marked with an 'x' above them, indicating they are the pedal point. The lower staff (bass clef) shows a more complex accompaniment with various chords and intervals. Below the lower staff, there are numerical figures: 6, 6, 6, 6 6 4, 6 6 4, 6, 6 4 2, 6, 6.

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

The musical score for example b) consists of two staves. The upper staff (treble clef) shows a melodic line with several notes marked with an 'x' above them, indicating they are the pedal point. The lower staff (bass clef) shows a more complex accompaniment with various chords and intervals. Below the lower staff, there are numerical figures: 6 4, 6 4, 6 4 2, 6, 6 5, 6 4, 6 6 4, 6 5.

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

The musical score for example c) consists of three staves. The top staff is labeled 'Violine I.' and shows a melodic line with several notes marked with an 'x' above them, indicating they are the undecime chords. The middle staff is labeled 'Tenor.' and shows a more complex accompaniment with various chords and intervals. The bottom staff is labeled 'Orgel.' and shows a more complex accompaniment with various chords and intervals. Below the bottom staff, there are numerical figures: 7, 7, 7, 7, 6, #.

C. Verzierungen.

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

«*Gropo*, oder *Gruppo* ist in der Musik eine Diminutions-Gattung grosser und langer Noten, und bestehet ordinairement aus vier Achteln oder Sechszehnthteilen, deren erstes und drittes in einerlei Tone, das zweite und vierte aber in verschiedenen Tönen sich befinden. Steiget die vierte Note in die Höhe, so ist's ein *Gropo ascendente*. ; steiget sie aber abwärts, so ist's ein *Gropo*

descendente, . Diese Diminution wird öfters auf der *penultima* einer Cadenz, um das *trillo* zu endigen, gebraucht.»

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

D. Schreibgebräuche.

Veranlassung zu diesem Abschnitt bieten die Cantaten:

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

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

Nr. 97, *In allen meinen Thaten*

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

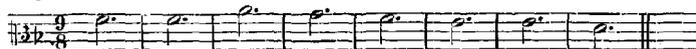
Die Gebräuche, zu deren Besprechung die dies Mal vorliegenden Originale das nothwendige, beweisführende Material liefern, sind zweifacher Art, und beziehen sich zunächst im $\frac{12}{8}$ und $\frac{9}{8}$ Takte auf die wichtige Frage der Eintheilung; sodann auf die Bedeutung des durchstrichenen oder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

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

bei Schlüssen häufig anwendet*). Ähnlichen Grund haben die Verbindungen und Übergänge aus dem $\frac{3}{4}$ in den $\frac{3}{4}$, desgleichen aus dem $\frac{12}{8}$ in den $\frac{4}{4}$ Takt. Als Bestätigung des Gesagten findet man hier den seltenen Fall, dass Bach schon durch die Taktvorzeichnung in der autographen Orgelstimme — $\text{C} \frac{12}{8}$ — auf diese Verbindung aufmerksam macht. Der Vergleich mit der Originalpartitur belehrt des Weiteren. Obwohl sich der Rhythmus der Arie grösstentheils im $\frac{12}{8}$ Takt bewegt, schreiben die Originale dennoch nur vorübergehend darin; z. B. Seite 120 im letzten Takte, Seite 121 Takt 1 und 2, sowie Seite 123 Takt 7. Den entscheidenden Spruch für Schreibart und Ausführung thun endlich «Takt 3 und 4 auf Seite 123», wo der Componist ein und dieselbe Grundstimme in doppelter Schrift verzeichnet. Die autographe Stimme notirt dem Schreibgebrauche gemäss $\frac{4}{4}$ Takt; die Originalpartitur giebt dazu die Ausführung im $\frac{12}{8}$ Takt. Figuren punktirter Achtel sind demnach im $\frac{12}{8}$ Takte, — so lange er nicht vom $\frac{4}{4}$ Takte abgelöst wird, — gewissermassen abzustumpfen und aus dem viertheiligen in den dreitheiligen Takt zu übertragen, wie dort Figura zeigt:



Ähnlich verhält es sich mit dem Cantus firmus des im $\frac{9}{8}$ Takte geschriebenen Hauptchores der Cantate 96, Seite 157. Sowohl die Originalpartitur als auch die Originalstimmen für Alt und Horn notiren durchweg:



und nur die von Bach eigenhändig geschriebene Stimme der Posaune schreibt genauer und zwar so, wie es vorliegende Partitur wiedergiebt. Alles dies bestätigend schreibt C. Ph. E. Bach in seiner Clavierschule (dritte Auflage vom Jahre 1787) auf Seite 98:

«§ 27. Seit dem häufigen Gebrauche der Triolen bei dem sogenannten schlechten oder Vier-Viertheil-Takte, ingleichen bei dem Zwei- oder Dreiviertel-Takte findet man viele Stücke, die statt dieser Takt-Arten oft bequemer mit dem Zwölf, Neun oder Sechs-Achttheil-Takte vorgezeichnet würden. Man theilt alsdann die bei Fig. XII (Tab. VI) befindlichen Noten wegen der andern Stimmen so ein, wie wir allda sehen. Hierdurch wird der Nachschlag, welcher oft unangenehm, allezeit aber schwer fällt, vermieden.»



Was nun den andern, oben erwähnten Schreibgebrauch betrifft, so ist bekannt, dass bei älteren Meistern das durchstrichene C ein *Allabreve* anzudeuten pflegt. Bach scheint darauf wenig, oder gar keinen Werth gelegt zu haben, denn seine «durchschnittenen Halbkreise» — (wie sie ur-

*) Berühmt sind die trefflich wirkenden Semiolen im Scherzo von Beethoven's *Erica*. Welch' grosser Reichthum aber auch in rhythmischer Beziehung bei Bach sich vorfindet, ist bis jetzt noch wenig beachtet worden. Um nur Weniges anzuführen: wie gewaltig und tief sind die Wirkungen in der Alt-Arie der 20^{ten} Cantate, «*O Ewigkeit, du Donnerwort*», — Jahrgang II, Seite 314, — wo $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt im krampfhaften Flehen mit einander ringen:



Ein Gegenstück, nicht minder schön, liefert Cantate 48, «*Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen*» — Jahrgang X Seite 292 — in der Tenor-Arie: «*Vergiebt mir Jesus meine Sünden*». In einem andern kirchlichen Werke — «*Unser Mund sei voll Lachens*» — das im nächsten Cantatenbände unter Nr. 110 erscheinen soll, verbindet die ergreifende, wunderbar schöne Alt-Arie «*Ach Herr, was ist ein Menschenkind, dass du sein Heil so schmerzlich suchest*» die Taktarten $\frac{3}{4}$ und $\frac{9}{8}$ in ebenfalls meisterlicher Weise.

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

Besonderes.

Cantate XCI. (Seite 3.)

Vorlagen:

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

Der Titel auf dem alten Umschlage der Originalstimmen lautet:

„*Fer. 1. Nativ. Christi*

Gelobet seistu Jesu Christ p

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

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

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

Als Wasserzeichen führt das Papier der Originalstimmen einen Halbmond.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cantate XCII. (Seite 35.)

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Dominica Septuagesim.*“

Ich hab' in Gottes Hertz und Sinn

á

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

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

Wasserzeichen: ein Halbmond.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Seite 52, Takt 7, drittes Viertel im Tenore: *ecis*, statt *eh*.

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

Seite 54, Takt 13, Bezifferung: 

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

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

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

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

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

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

Cantate XCIII. (Seite 71.)

Vorlage: Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

Der alte Umschlag trägt nachstehenden Titel:

„*Dominica 5 post Trinit.*“

Wer nur den lieben Gott lässt walten

á

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

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

Wasserzeichen: **M. A.**

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

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

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

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

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

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

Seite 73, Takt 4, 5 und 6, sowie

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

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

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

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

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

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

* Vergleiche «Allgemeines» A., Seite XIV.

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

Über die harmonischen Eigenthümlichkeiten von zwei auffallenden Stellen, die sich

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

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

Cantate XCIV. (Seite 97.)

Vorlagen:

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

a) Die Originalpartitur.

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

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

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

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

Der Titel auf dem alten Umschlage lautet:

„*Dominica 9 post Trinit.
Was frag ich nach der Welt*“

á

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cantate XCV. (Seite 131.)

Vorlage: Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

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

„*Domini: 16 post Trinit:*

Christus der ist mein Leben, sterben ist p

a

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

J. S. Bach.“

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

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

Wasserzeichen der Originalstimmen. unkenntlich.

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

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

- Seite 131 liest die Viola auf dem letzten Achtel *fis*, statt *d*. Vergleiche Seite 135, Takt 5.
 Seite 132, Takt 10. Das *e* der Viola erscheint zum *f* des Altes sehr befremdlich und bleibt fraglich.
 Seite 132, Takt 14, Violine II.: *g*, statt *fis*.
 Seite 133, Takt 4, Oboe II. (dem Klange nach): *a c «h» fis*, statt *a c a fis*.
 Seite 134, Takt 14, Viola: *c e «g» c*, statt «*a*». Vergleiche Seite 131, Takt 6.
 Seite 135, Takt 5, Oboe I. Die drei letzten Noten stehen um einen Ton zu hoch.
 Seite 135, Takt 11, Viola: *h «c» f h e*, statt «*d*».
 Seite 136, Takt 7, Viola auf dem dritten Viertel: *g d*, statt *a d*. Vergleiche Seite 131, Takt 2.
 Seite 143, Takt 7, beide Oboen auf dem zweiten Viertel: «*fis» cis d*, statt «*e*».
 Seite 143, Takt 7 in beiden Continuostimmen: *gis h «d» g*.
 Seite 146, Takt 2 und 3, Violine II. Der ganze Takt um eine Terz zu hoch. Siehe Seite 150, Takt 9 und 10.
 Seite 147, Takt 3, Viola: statt der Pause auf dem zweiten Viertel eine Wiederholung der beiden vorhergehenden Achtelnoten: *g e*.
 Seite 148, Takt 10, Viola *fis d*, statt *d d*.
 Seite 151, letzter Takt in Viola: *fis e* dreimal, statt *fis fis*.
 Seite 154, Takt 2 in Viola und Tenor letztes Viertel: *h*, statt *g*.

Cantate XCVI. (Seite 157.)

Vorlagen:

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

a) Die Originalpartitur.

Ein alter Umschlag trägt die Aufschrift:

„*Concerto | Dominica 18 post Trinit:*
Herr Christ der einge Gottes Sohn p
a
Traversiere | 2 Hautbois | 2 Violini | Viola | Canto, Alto, Tenor, Basso e Continuo
di J. S. Bach.“

Die Partitur selbst führt die innere Überschrift:

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

sowie am Schlusse das Zeichen:

„*S. D. G. Fine.*“

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

Wasserzeichen: ein Halbmond.

b) Die Originalstimmen.

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

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

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

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

Das Wasserzeichen der Originalstimmen ist ebenfalls ein Halbmond.

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

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

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

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

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

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

Seite 159, Takt 4, sowie

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

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

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

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

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

Cantate XCVII. (Seite 187.)

Vorlagen:

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

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

a) Die Originalpartitur.

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

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

„Nr. 71 (in schwarzer Dinte) ⁶/₂₀ (in rother Dinte).
(Schwarz) *In allen meinen Thaten p*

a

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

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

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

b) Die Originalstimmen.

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

„*In allen meinen Thaten*

a

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

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

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

* Siehe darüber «Allgemeines» D., Seite XXII und XXIII.

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

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

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

die vierte Grundstimme,

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

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

Seite 213, Takt 4, auf dem dritten Viertel mit 4 und $\frac{6}{4}$; im folgenden Takte auf dem letzten Achtel mit 6; in Takt 6 ebendasselbst auf dem zweiten Achtel mit 6; endlich

Seite 214, Takt 4, auf dem vierten bis sechsten Achtel mit 8 7 4 3.

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

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

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

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

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

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

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

*) Friedrich II. hatte einst, wie erzählt wird, ein Flötensolo componirt, worin der bezifferte Bass an einer Stelle die versteckte Gelegenheit bot, die Hauptstimme so zu begleiten, dass daraus ein zweistimmiger Canon entstand. Fasch errieth sofort die verschwiegene Absicht des Componisten, übertraf sie aber, indem er durch seine Begleitung den Canon wider Erwarten zu einem dreistimmigen machte. Höchlichst erstaunt und erfreut schenkte der grosse König der improvisirten, kunstreichen Variatio seines Meisters vollste Anerkennung. (Karl Friedrich Christian Fasch von Zelter. Berlin 1801, Seite 48.)

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

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

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

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

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

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

Seite 218, Takt 7, viertes Achtel *d*, beziffert mit $\overset{7}{5}$.

Seite 218, letzter Takt: 

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

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



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

Seite 230, Takt 8 und 9, Tenor: 

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

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

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

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

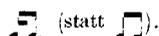
Seite 214, letzter Takt nach Partitur und älterer Stimme: 

Seite 217, Takt 6 des Recitatives. Viola: 

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

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

Seite 226, Takt 3, desgleichen

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

5) Fragliches.

Seite 195, Takt 2, desgleichen

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

Sei e 202, Takt 1, viertes Achtel in Viola *c*, statt *d*. Vergleiche Seite 194, Takt 1.
Seite 215, Takt 8, erstes Achtel in der Violine *a*, statt *as*. Siehe dagegen die Bezifferung, nach welcher das *p* vor *a* als selbstverständlich hinzugefügt worden ist.

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

Cantate XCVIII. (Seite 233.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Nachstehend der autographe Titel auf dem Umschlage der Originalpartitur:

„*Dominica 21 post Trinit.*

Was Gott thut, das ist wohlgethan

à

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

Joh: Sebast: Bach.“

Innere Überschrift:

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

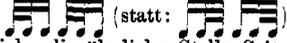
Am Schlusse — nach der Arie «*Meinen Jesum lass ich nicht*» — finden sich die üblichen Zeichen: «*Fine S. D. G.*», welche die Vollständigkeit des Werkes, trotz seines auffallenden Abschlusses, verbürgen. Auch in den meisten Stimmen findet sich ein ausdrückliches, bei Stimmen anderer Werke nicht allzu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

Die Wasserzeichen sind in Partitur wie Stimmen unklar.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Cantate XCIX. (Seite 253.)

Vorlagen:

a) die Originalpartitur der Königlichen Bibliothek zu Berlin;

b) die Originalstimmen der Thomana zu Leipzig.

a) Die Originalpartitur.

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

„*Dominica 15 post Trinit:*

Was Gott thut, das ist wohlgethan

a

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

Joh: Sebast: Bach.“

Innere Überschrift:

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

Abschluss:

„*Fine. S. D. G.*“

Wasserzeichen: ein heraldischer Adler.

b) Die Originalstimmen.

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

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

Wasserzeichen: ein heraldischer Adler.

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

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

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

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

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

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

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

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

Cantate C. (Seite 279.)

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

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

a) Die Originalpartitur.

Wir lesen auf einem besonderen Umschlage den autographen Titel:

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

a

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

J. S. Bach.“

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

„NB. Kan nicht wohl parodirt werden.

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

Innere Überschrift (wieder autograph):

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

Abschluss: «*Fine. S. D. Gl.*»

Wasserzeichen: **M A.**

b) Die von Bach eigenhändig geschriebenen Stimmen.

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

c) Die vom Componisten revidirten Stimmen seiner Copisten.

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

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

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

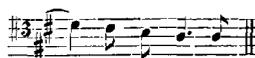
1) Ältere Lesarten der unter *b)* und *c)* verzeichneten Stimmen (die durch neuere, unverkennbar autographe Nachträge in der Originalpartitur Verbesserungen erfahren haben).

Seite 309, Takt 3 und 4.

Tenor. 

Orgel. 

4♭3 5 4 5 4 6♭ 6♭6 6 7♭

Seite 309, Takt 17, Tenor: 

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

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

Seite 309, Schluss: 

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

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

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

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

3) Fragliches.

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

Seite 307, Takt 18. Die zweite der neueren, auf hellerem, dünnerem Papier geschriebene Orgelstimme, die im Ganzen wenig Bach'sche Revision zeigt und manches Fehlerhafte enthält, beziffert hier (wie auch drei Takte später im Nachspiel) die ersten drei Achtel *cis h ais* mit dem sentimentalen Gang $\begin{matrix} 5 & 6\sharp & 6 \\ 4 & & 3 \end{matrix}$.

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

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

Seite 316, Takt 6, 7 und 8: 

7 6 5 6 6 6 4 3

Seite 316, Takt 21: 

6

Seite 318, Takt 20: 

7 7 6 3 3
5 6

Seite 328, Takt 1: 

7 # 7 6 6 4 #
5 5

Berlin, im September 1875.

Wilhelm Rust.

Cantate

Am ersten Weihnachtstage

über das Lied:

„Gelobet seist du, Jesu Christ“

von

Dr. Martin Luther.

№ 91.

Feria 1 Nativitatis Christi.

„Gelobet seist du, Jesu Christ.“

The musical score is arranged in a system of 13 staves. The top two staves are for Horn I and Horn II, both in treble clef with a common time signature (C). The third staff is for Timpani, in bass clef with a common time signature. The next three staves are for Oboe I, Oboe II, and Oboe III, all in treble clef with a common time signature and a key signature of one sharp (F#). The following two staves are for Violino I and Violino II, both in treble clef with a common time signature and a key signature of one sharp. The next staff is for Viola, in alto clef with a common time signature and a key signature of one sharp. The vocal parts consist of Soprano, Alto, Tenore, and Basso, all in bass clef with a common time signature and a key signature of one sharp. The bottom staff is for Continuo, in bass clef with a common time signature and a key signature of one sharp. The score is divided into three measures. The first measure shows the beginning of the instrumental parts. The second and third measures show the continuation of the instrumental parts, with the vocal parts remaining silent. A note in the Soprano staff in the second measure reads: (NB. Der Cantus firmus: „Gelobet seist du, Jesu Christ“ im Sopran.)

This musical score is for the fourth movement of the Op. 29, No. 4, by Johann Sebastian Bach. It is a minuet in G major, originally from the Notebook for Anna Bach. The score is arranged for piano and violin. The piano part is written in G major, 3/4 time, and consists of a single melodic line. The violin part is written in G major, 3/4 time, and consists of a single melodic line. The score is divided into four measures. The first measure contains a piano introduction with a fermata over the first two notes. The second measure contains the beginning of the minuet. The third and fourth measures contain the continuation of the minuet. The score is written on a grand staff with a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is written in G major, 3/4 time, and the violin part is written in G major, 3/4 time. The score is divided into four measures. The first measure contains a piano introduction with a fermata over the first two notes. The second measure contains the beginning of the minuet. The third and fourth measures contain the continuation of the minuet. The score is written on a grand staff with a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is written in G major, 3/4 time, and the violin part is written in G major, 3/4 time.

The musical score is organized into systems. The piano part is on the left, and the string quartet is on the right. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The string quartet part consists of four staves (violin I, violin II, viola, and cello). The music is in G major and 3/4 time. The score shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the piano and more melodic lines in the strings. There are some performance markings like '2' and 'a' above notes in the string parts.

The musical score consists of 12 staves. The top two staves are for the vocal parts (Soprano and Alto), the next two for the vocal parts (Tenor and Bass), and the remaining six staves are for the keyboard accompaniment (Right and Left hands). The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are: "Ge - lo - bet. seist du, Ge.lo.bet, ge.lo - bet, ge - Ge.lo.bet, ge.lo.bet, ge.lo - bet, ge - Ge.lo - bet seist du, Je - su Christ, ge.lo -".

Je - - su Christ!

lo - - - bet seist du, Je - - - su Christ!

lo - - - bet seist du, Je - - - su Christ!

- - - bet seist du, Je - - su Christ!

6 6

The musical score consists of 12 staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and the left hand providing a bass line. The next six staves are for the vocal parts, with lyrics in German. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a bass line and the left hand providing a bass line. The lyrics are: "dass du", "dass du Mensch ge -", "dass du Mensch ge -", "dass du Mensch ge -".

Mensch ge - bo - ren bist,
 bo - ren, Mensch ge - bo - ren, Mensch ge - boren bist,
 bo - ren, Mensch ge - boren bist,
 bo - ren bist, ge - bo - ren bist,

6 6 6 6 9 8 6 9 8 (6)

This musical score consists of 12 staves. The top two staves are treble clefs, the third is a bass clef, and the remaining seven are alto clefs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and syncopated rhythms. At the bottom of the page, there are five systems of figured bass notation, each with a number (6, 6, 6, 2, 2) and a vertical stack of numbers (4, 2, 2, 4, 3) indicating fingerings or specific notes.

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for the piano accompaniment, featuring intricate sixteenth-note patterns. The next six staves are for the vocal line, with lyrics in German. The bottom two staves are for the bass line, providing a steady accompaniment. The lyrics are: "von ei - - ner von ei.ner Jung - frau, von ei.ner Jung - frau, das ist". The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and time signatures.

Jung - frau, das ist wahr,
 das ist wahr, von ei-ner Jung - frau, das ist wahr, das ist wahr,
 wahr, von ei-ner Jung - frau, das ist wahr, das ist wahr, das ist wahr,
 von ei-ner Jung - frau, das ist wahr, das ist wahr, das ist wahr, das ist wahr,

6 7 6 (6) 6 4 6 6

A musical score for piano, consisting of 13 staves. The top two staves are treble clef, the next two are bass clef, and the remaining nine are grand staff (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into four measures. The first measure contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second measure features a dense texture with many sixteenth notes. The third and fourth measures show a more melodic and harmonic progression. At the bottom of the page, there are figured bass notations: 7, 6 4 3, 7, 6 4 3, and 7.

The musical score is arranged in 13 staves. The top two staves are vocal lines. The next six staves are piano accompaniment. The bottom three staves are additional piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines.

d'ess freu et
d'ess freu
d'ess freu
d'ess freu

The musical score consists of several staves. The top two staves are vocal lines. The third staff is a bass line. The next three staves are piano accompaniment. The bottom two staves are figured bass lines. The lyrics are: "sich der En - gel Schaar. - et sich der En - gel Schaar, - et sich der En -".

Figured bass notation at the bottom of the page: 6 5 7 # 6 6 5 6 5

The musical score consists of a grand staff with piano accompaniment and four vocal staves. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The vocal lines are in a soprano, alto, tenor, and bass range, with lyrics in German. The lyrics are: "gel Schaar, der Engel Schaar.", "der En-gel Schaar.", "gel Schaar.", and "gel Schaar." The score is divided into measures, with some measures containing rests for the vocalists.

The musical score consists of several staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and the left hand providing a steady bass line. Below these are the vocal parts, including a soprano line and a bass line. The lyrics are written below the vocal staves, with the words "Kyrie eleison" repeated across the measures. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and dynamic markings.

Ky - ri - e e - leis!

Ky - ri - e e - leis, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - leis, Ky - ri - e e -

Ky - ri - e e - leis, Ky - ri - e e - leis, Ky - ri - e e -

6
2

6

3

6
3

6
5

6
4

This musical score is a multi-voice setting of the Kyrie eleison. It features a complex arrangement of instruments and voices. The top section consists of a grand staff with two treble clefs and a bass clef. Below this are several staves for individual voices, each with a unique clef and key signature. The lyrics 'leis, Ky - ri - e - e - leis!' are written under the vocal staves. The bottom section includes a bass line and a figured bass line with numerical figures: (6/4), 6, and 6/2.

This musical score consists of 11 staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle five staves are grouped by a brace on the left. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into four measures. The first measure contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second measure continues this pattern. The third and fourth measures show a change in the rhythmic texture, with more eighth and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The bottom-most staff has a bass clef and contains a few notes with fingerings.

This musical score is arranged for piano and strings. The piano part is written in the upper staves, with the right hand playing a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes and the left hand providing a steady accompaniment. The string part is written in the lower staves, with the first violin and second violin parts playing a melodic line, and the viola, cello, and double bass parts providing harmonic support. The score is divided into four measures, with the piano part ending in a final cadence. The string part is marked with a '2' in the first measure, indicating a second ending or a specific articulation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score is written in a standard musical notation style, with clefs, notes, rests, and bar lines clearly visible.

RECITATIV und CHORAL. (Melodie: „Gebet seist du, Jesu Christ.“)

Soprano. **Continuo.**

Der Glanz der höch-sten Herr-lich-keit, das E-ben-bild von Got-tes

We-sen, hat in be-stimm-ter Zeit sich ei-nen Wohn-platz aus-er-

Choral. **Recitativ.**

le-sen. Des ew-gen Va-ters ei-nig's Kind, das ew-ge Licht von Licht ge-

Choral. **Recitativ.**

bo-ren, jetzt man in der Krip-pe findt. O Menschen, schauet

Choral.

an, was hier der Lie-be Kraft ge-than. In un-ser ar-mes Fleisch und Blut-

Recitativ. **Choral.**

(und war denn die-ses nicht ver-flucht, ver-dammt, ver-lo-ren?)— ver-kei-det sich das

Recitativ.

ew-ge Gut, so wie es ja zum Se-gen aus-er-ko-ten.

ARIE.

Oboe I.

Oboe II.

Oboe III.

Tenore.

Continuo.

piano

piano

piano

Gott, dem der Erdenkreis zu klein, den we - der Welt noch Him - mel fas - sen,

forte

forte

forte

forte

piano

piano

piano

Gott, dem der Erdenkreis zu klein, Gott, dem der Erdenkreis zu klein, den weder Welt noch Himmel fas - sen,

(piano)

forte

forte

forte

— will in der en - gen Krippe sein.

(forte)

piano
piano
piano
 Erscheinet uns dies ewge Licht, dies ew

forte
forte
forte
 ge Licht, so wird hinführo Gott uns nicht als dieses Lichtes Kinder has - sen.

piano
piano
piano
 Erscheinet uns dies ewge Licht, so wird hinführo Gott uns nicht als dieses Lichtes Kin.

forte
forte
forte
 der has - sen.

piano
piano
piano
Gott, dem der Erden-kreis zu klein, Gott, dem der Erden-kreis zu klein, den we-der

(piano)

forte
forte
forte
piano
piano
Welt noch Him-mel fas-sen, Gott, dem der Erden-kreis zu klein,

den weder Welt noch Himmel fas-sen, will in der en-gen Krippe

forte
forte
forte
sein.

(forte)

RECITATIV.

Violino I. *piano*

Violino II. *piano*

Viola. *piano*

Basso.

Continuo. *(piano)*

O Christenheit! Wohl-an, so mache dich be-reit, bei dir den Schöpfer zu empfan-gen. Der

gro-sse Got-tes-Sohn kommt als ein Gast zu dir ge-gan-gen. Ach, lass dein Herz durch

die-se Lie-be rüh-ren; er kommt zu dir, um dich vor sei-nen Thron durch die-ses Jam-

Adagio.

piano

piano

pianissimo

piano

mer-thal zu füh-ren.

ARIE.

Violino I. II.

Soprano.

Alto.

Continuo.

Die Ar - - muth, so Gott auf sich

Die Ar - - muth, so Gott auf sich

piano

nimmt, die Ar - - muth, so Gott auf sich

nimmt, die Ar - - muth, so Gott auf sich

forte *piano*

piano *piano*

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - -

nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - - -

piano wig Heil be-stimmt, den Ue-berfluss von Himmels Schä

6 4 7 5 # 5 1 3 5 6 6 7 # 2b # 4 # 6 7 #

forte tzen.

tzen. *forte*

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

piano Die Ar-muth, die Ar-muth, die Ar-muth, die Ar-muth, so Gott auf sich

6 7 # 6 7 # 6 7 # 6 7 #

die Ar-muth, die Ar-muth, so Gott auf sich

die Ar-muth, die Ar-muth, so Gott auf sich

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

Treble clef: *forte*
 Vocal 1: nimmt, die Ar - - muth, so Gott auf sich
 Vocal 2: nimmt, die Ar - - muth, so Gott auf sich
 Bass: *forte* 6 6 # 6 6 # *piano* 6 7 9 5 6 6 6 6

Treble clef: *forte* *piano* *piano*
 Vocal 1: nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - wig
 Vocal 2: nimmt, hat uns ein e - wig Heil, ein e - wig
 Bass: # (6 6) # 7 6 5 # 6 6 # 7 6 5 7 7 6

Treble clef: *forte*
 Vocal 1: Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Him - mels Schä - tzen.
 Vocal 2: - wig Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Him - mels Schä - tzen.
 Bass: *forte*
 4 3 6 7 # 6 6 # 6 # 6 # 6 6 # 6 6

Treble clef: *forte*
 Vocal 1: Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Him - mels Schä - tzen.
 Vocal 2: - wig Heil be - stimmt, den Ue - berfluss von Him - mels Schä - tzen.
 Bass: *forte*
 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Sein menschlich We - sen, sein menschlich
 Sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den

piano *piano*

6 7 (7) 6 # 6 6 6 5

We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet euch, sein menschlich We -
 En - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, den En -

piano *piano*

(2) (#) 6 # 6 # 6 5

sen ma - chet euch den En - gels -
 - gels - Herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor,

2 7 # (#) 6 # 6 # 6 7 8 6 5 6

Herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel Chor zu se -
 - euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel Chor zu se -

piano

6 # 6 7 # 6 6

tzen, euch zu der Engel Chor zu se tzen.
 tzen, zu der En-gel Chor zu se tzen.

forte

Sein mensch lich We sen ma chet
 Sein mensch lich We sen ma chet

piano

euch den En gels Herr lich
 euch den En gels Herrlich

forte *piano*

kei ten gleich; sein mensch lich We sen
 kei ten gleich; sein menschlich We

forte *piano*

piano

ma - chet euch, sein menschlich We - sen ma - chet

sen, sein menschlich We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet

piano

euch den En - gels-Herrlich - kei - ten gleich, euch zu der En -

euch, sein menschlich We - sen ma - chet euch den En -

piano

- gel Chor, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel

gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der

Chor zu se - tzen, zu der En - gel Chor zu se - tzen.

En - gel Chor zu se - tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.

Da Capo.

CHORAL. (Melodie: „Gelobet seist du, Jesu Christ.“)*

Corno I.

Corno II.

Timpani.

Soprano.
Oboe II, III, Violino I
col Soprano.

Alto.
Violino II, col' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess'

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess'

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess'

Das hat er Al - les uns ge - than, sein' gross' Lieb' zu zei - gen an; dess'

6 8 7 5 3 2 6 5 6

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank ihm dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

freu' sich al - le Chri - sten - heit, und dank ihm, dess in E - wig - keit. Ky - ri - e - leis!

6 6 6 7 6 7 6 6 6 6 6 7 6

* Vergleiche Jahrgang 16, Seite 371.

Cantate
Am Sonntage Septuagesimä
über das Lied:
„Ich hab in Gottes Herz und Sinn“
von
Paul Gerhardt.

N^o 92.

mei - nes Her - zen und Sin - nes Her - zen und Sin - nes Her - zen und Sin - nes Her - zen und

Got - tes Herz und Sinn
Herz, Got - tes Herz und Sinn
Sinn
mein Herz und
mein Herz und
Sinn
mein

6 6/5 5 6 7 7 6 6 5 6 6 5 7

Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben,

Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben,

mei - nes Her - zen und Sin - nes Her - zen und Sin - nes Her - zen und Sin - nes Her - zen und

Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben,

Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben, mein Herz und Sinn er - ge - ben,

6 6/5 # 6 (6) 5 # 6/2 (6) 5 6 8

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are for piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The bottom four staves are for vocal parts, with the top two in tenor clef and the bottom two in bass clef. The vocal parts contain the word "ben," in each measure. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and melodic lines. Below the staves, there are figured bass notations: 6 7, 6 4/2, 6 4/5, #, 6, 6/5.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment and vocal lines from the first system. It consists of eight staves. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns and melodic developments. Below the staves, there are figured bass notations: 6 2/2, 7 #, 6 4, 6 4/2, 6 5, 6 #, 6, 3 3, 7 #.

5 7♭ (5) (6) 6 7 # 6 6 5 6 7 6 6 5

was bö - se scheint, ist mein Ge -
 was bö - se scheint, ist mein Ge -
 was bö - se scheint, ist mein Ge -
 was bö - se

6 6 6 6 5 4 5 # 6 6 6 7♭ 6 (6) 6 6 8 7

winn, der

winn, was bö - se scheint, ist mein Ge - winn,

winn, was bö - se scheint, ist mein Ge - winn,

scheint, ist mein Ge - winn,

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

Tod selbst ist mein Le - ben.

der Tod selbst ist mein Le - ben, der Tod selbst

der Tod selbst ist mein Le - ben, der Tod selbst ist mein

der Tod selbst ist mein Le - ben, der Tod selbst

6 6/5 7 6 6/5 6 6/5 6 6/5 6 6/5 6

ist mein Le - - - ben.
 Leben, mein Le - - - ben.
 ist mein Le - - - ben.

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

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

Ich bin ein
 Ich bin ein Sohn dess;
 Ich
 Ich bin ein

9 8 # 5 # 7 6 5 4 # 4 5 - 7 6 5 7

Sohn dess', der den Thron
 der den Thron, der den Thron
 bin ein Sohn dess', der den Thron, den Thron, der den Thron
 Sohn dess', der den Thron, der den Thron

6 5 6 # 6 4 3 9 8 6

The first system of the musical score consists of eight staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a complex, flowing melody and the left hand providing harmonic support. Below these are four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics written underneath. The bottom two staves are for the bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

The second system of the musical score continues the composition. It features the same piano accompaniment and vocal lines as the first system. The lyrics for the vocal parts are: "des Him - mels auf - ge -", "des Him - mels auf - ge -", "des Him - mels auf - ge - zo -", and "des Him - mels auf - ge - zo -". The system concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

ob er gleich

ob er gleich

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

schlägt und Kreuz auf legt,

ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt, ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt,

schlägt und Kreuz auf legt, und Kreuz auf legt, ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt,

ob er gleich schlägt und Kreuz auf legt,

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

bleibt doch sein Herz ge - wo -

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

gen.

gen, bleibt doch sein Herz ge - wo - gen.

gen, bleibt doch sein Herz ge - wogen, ge - wo - gen.

gen, bleibt doch sein Herz ge - wo - gen.

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

RECITATIV und CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will“ in veränderter Weise.)

Basso. Continuo.

Es kann mir

piano

6 6 6 6 # 6 6

Recitativ.

feh - len nim - mer - mehr! Es müssen ehr, wie selbst der treu - e Zen - ge spricht, mit Prasseln

6 5 6 7 6 6 5

und mit grau - sem Knal - len die Ber - ge und die Hü - gel fal - len.

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

Choral.

mein Hei - land a - ber trü - get nicht, mein Va - ter muss mich lie - - - ben. Durch

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

Recitativ.

Choral.

Je - su ro - thes Blut bin ich in sei - ne Hand ge - schrieben; er schützt mich doch! Wenn er mich

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

Recitativ a tempo.

auch gleich wirft in's Meer, so lebt der Herr auf grossen Wassern noch, der hat mir selbst mein

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

Le-ben zu-ge-theilt, drum werden sie mich nicht ersäu-fen. Wenn mich die Wel-len schon er-

Choral.
 grei-fen, und ih-re Wuth mit mir zum Abgrund eilt, so will er mich nur

Recitativ.
 ü-ben, ob ich an Jo-nas wer-de den-ken, ob ich den Sinn mit Pe-trus

auf ihn wer-de len-ken. Er will mich stark im Glau-ben ma-chen, er will für mei-ne See-le

Choral. wachen und mein Ge-müth, das immer wankt und **Recitativ.** weicht, in sei-ner **Choral.** **Recitativ.** Gü't, der an Beständigkeit nichts

Choral. gleicht, ge-wöh-nen **Recitativ.** fest zu ste-hen. Mein Fuss soll fest, bis

Choral.

an der Ta-ge letz-ten Rest sich hier auf die-sen Fel-sen gründen. Halt' ich dann Stand,

Recitativ.

Choral.

Recitativ.

und las-se mich in fel-sen-fe-sten Glau-ben fin-den: weiss sei-ne Hand, die er mir

Choral.

schon vom Himmel beut, zu rechter Zeit mich wie-der zu er-hö- - - hen.

ARIE.

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

First system of musical notation. It consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a vocal line. The music is in G major and 3/4 time. The vocal line begins with the lyrics "Scht, scht! wie bricht, wie reisst, wie fällt,". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The word "piano" is written above the first two treble staves.

Second system of musical notation. It continues the piece with five staves. The vocal line continues with "seht, scht! wie bricht, wie reisst, wie fällt," and "was Got_tes star_ker Arm nicht". The piano accompaniment continues with similar rhythmic complexity. The word "piano" is written above the second treble staff.

Third system of musical notation. It continues the piece with five staves. The vocal line continues with "hält, was Got_tes star_ker Arm nicht hält, scht, scht! wie bricht, wie reisst, wie fällt, was Gottes star_ker Arm nicht". The piano accompaniment continues. The word "piano" is written above the second treble staff.

Fourth system of musical notation. It continues the piece with five staves. The vocal line continues with "hält." The piano accompaniment continues with similar rhythmic complexity. The word "forte" is written above the first two treble staves.

Seht a - ber, fest und un - be - weg -

piano

6 6 6 6 7

- lich pran - gen, was un - ser Held mit sei - ner Macht um - fan - gen, seht a - ber,

piano

7 6 5 6 4 5 7 6 6

fest und un - be - weg - lich prangen, was un - ser Held

6 6 6 5 6 6

mit seiner Macht um - fan - gen.

forte

7 7 3 7 5 6

First system of musical notation, including treble, alto, and bass staves with various musical notations and accidentals.

Second system of musical notation, including treble, alto, and bass staves. Includes the lyrics "Lasst Sa_tan wü_then, ra_sen," and the instruction "piano".

Third system of musical notation, including treble, alto, and bass staves. Includes the instruction "piano" and the lyrics "kra".

Fourth system of musical notation, including treble, alto, and bass staves. Includes the lyrics "chen, lasst Sa_tan wü_then, ra_sen,".

kra - chen, lasst Sa - tan wü - then, ra - sen,

krachen, der star - ke Gott wird uns un - ü - berwind - lich ma - chen, der star - ke Gott wird uns -

un - ü - berwindlich, un - ü - berwindlich ma - chen, der star - ke

Gott wird uns un - ü - berwindlich machen, un - ü - berwindlich ma - chen.

CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will“)

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Alto.

Continuo.

Zu - dem ist
piano

Weis - heit und Ver - stand *forte* bei ihm ohn' *piano*

al - - - le Ma - - - ssen, *forte*

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

Zeit, Ort und Stund' ist ihm be - kannt, *forte*

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

zu thun und auch zu las - sen. *forte*

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

Er weiss, wenn Freud, er weiss, wenn

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

Leid *forte* uns, *piano* sei - nen Kin - dern,

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

die - ne, *forte*

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

und was er thut, ist *(piano)*

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

al - les gut, *forte* obs *piano* noch so trau -

6 7 6 6 5 # 6 6 5 # 7 6 6 5 2 (6) 7 5

- - rig schie - - ne.

forte

Dal Segno.

RECITATIV.

Tenore. Wir wol - len nun nicht län - ger za - gen und uns mit Fleisch und

Continuo.

Blut, weil wir in Got - tes Hut, so furchtsam wie bis - her be - fra - gen. Ich den - ke dran, wie Je - sus nicht ge -

fürcht das tau - send - fa - che Lei - den. Er sah es an, als ei - ne Quelle ew - ger Freuden. Und dir, mein

Christ, wird dei - ne Angst und Qual, dein bit - ter Kreuz und Pein, um Je - su wil - len Heil und Zu - cker sein.

Adagio.

Ver - traue Got - tes Huld und mer - ke noch, was nö - thig ist: Ge - duld! Ge - duld!

ARIE.

Basso.

Continuo.

Das Brau - sen von den rau - hen
 Win - den, — das Brau - sen von den rau - hen Win - den — macht,
 dass wir vol - le Äh - ren fin - den. das Brau - sen von den rau - hen Win - den
 macht, dass wir vol - le Äh - ren fin - den. *forte*

Das Brau -

piano

- sen von den rau - hen Win - den. - - das Brau -

- sen von den rau - hen Win - den - - macht, dass wir vol - le Äh - ren

fin - den, macht, dass wir vol - le Äh - ren fin - den; das Brau -

- sen von den rau - - hen Win - den macht, dass wir vol - - le Äh - ren fin -

den.

forte

Des Kren - - zes Un - ge -

piano

stüm — schafft bei den Chri - - - - - sten Frucht, des Kreuzes Un - ge - stüm schafft bei den

Chri - sten Frucht, des Kreuzes Un - ge - stüm schafft bei den Christen Frucht, drum lasst uns Al - - - - -

- le un - ser Le - ben dem wei - sen Herr -

- scher ganz er - ge - - - - - ben. *forte*

Küsst seines Soh - nes Hand, ver - ehrt die treu - e Zucht, küsst *piano*

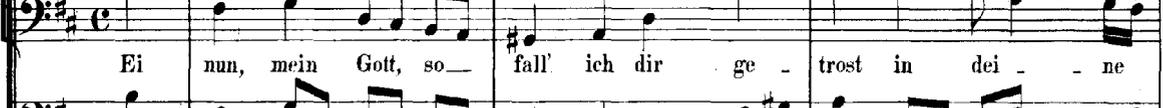
sei - nes Soh - nes Hand, ver - ehrt die treu - e Zucht. *Dal Segno.*

CHORAL und RECITATIV. (Melodie: „Was mein Gott will.“)

Soprano.  Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in

Alto.  Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in

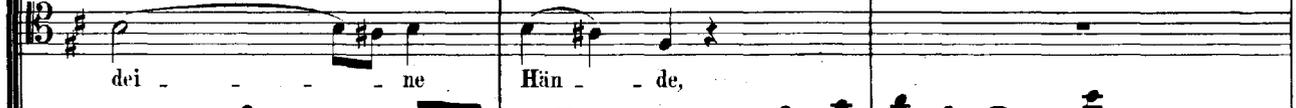
Tenore.  Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in

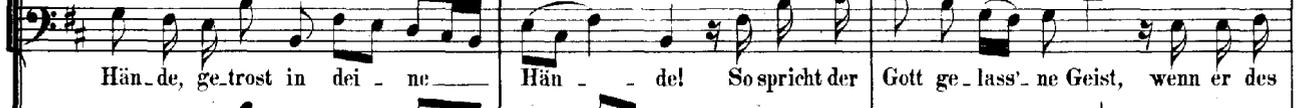
Basso.  Ei nun, mein Gott, so fall' ich dir ge - trost in dei - - ne

Continuo. 
 6 7 6 5 6 5 (6) 5 2 6 5

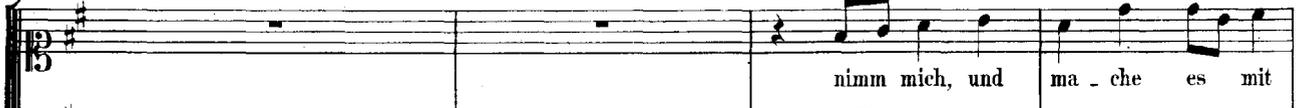
 dei - - - ne Hän - - de,

 dei - - ne Hän - - de,

 dei - - ne Hän - - de,

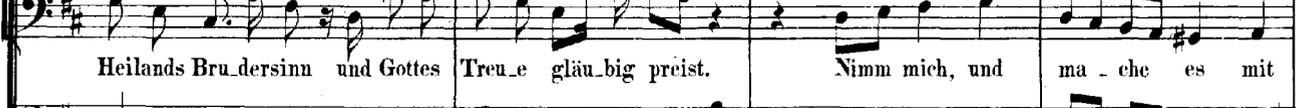
 Hän - de, ge - trost in dei - ne Hän - - del So spricht der Gott ge - lass - ne Geist, wenn er des


 6 4 3 # 6 6 # 6 6

 nimm mich, und ma - che es mit

 nimm mich, und ma - che es mit

 nimm mich, und ma - che es mit

 Heilands Bru - dersinn und Gottes Treu - e gläu - big preist. Nimm mich, und ma - che es mit


 6 5 6 5 6 4 6 7 6 6 5

mir bis an mein letz - - tes En - - de.

mir bis an mein letz - tes En - - de,

mir bis an mein letz - - tes En - de. Ich weiss gewiss, dass ich un-

mir bis an mein letz - tes En.de, bis an mein letz - tes En - de,

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

fehl_bar se_lig bin, wenn mei_ne Noth, und mein Be.ku_m_mer_niss von dir so wird ge_en_digt wer_den:

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

wie du wohl weisst, dass mei_nem Geist da_durch sein

wie du wohl weisst, dass mei_nem Geist da_durch sein

wie du wohl weisst, dass mei_nem Geist da_durch sein

wie du wohl weisst, dass mei_nem Geist da_durch sein Nutz ent -

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

Nutz ent - ste - he,
 Nutz ent - ste - he, dass schon auf die - ser Er - den, dem Sa - tan zum Ver - druss, dein Himmelreich sich
 Nutz ent - ste - he,
 ste - he,

(5) 6 7 6 # 7 # 6 6

und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr
 in mir zei - gen muss, und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in - ihr
 und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in - ihr
 und dei - ne Ehr' je mehr und mehr sich in ihr selbst er -

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

selbst er - hö - he. So kann mein Herz nach deinem Wil - len ich, o mein
 selbst er - hö - he.
 selbst er - hö - he.
 hö - he, sich in ihr selbst er - hö - he.

6 4 3 # 6 6 # 6

Je-su, se-lig stillen, und ich kann bei gedämpften Sai-ten dem Friedensfürst ein neu-es Lied be-rei-ten.

7 5 7 5 (6 6) 7 5

ARIE.
Andante.

Oboe d'amore I. *mf*

Violino I. *pizzicato*

Violino II. *pizzicato*

Viola. *pizzicato*

Soprano.

Continuo. *pizzicato*

Mei-nem Hirten bleib' ich treu, mei-nem

Hirten bleib' ich treu. Will er mir den Kreuz-Kelch fül - len, ruh' ich ganz in

sei - nem Willen, er steht mir im Lei - den bei.

Es wird

den noch, nach dem Weinen, Je-su Son - - ne wie-der scheinen, Je - su Son.ne wie-

- der schei - nen. Mei - nem Hirten bleib' ich treu!

Mei - nem Hirten bleib' ich treu, mei - nem

Hir - ten bleib ich treu! Je - su leb ich, der wird wal - ten, freu dich, Herz, du

sollst er - kal - ten, freu dich, Herz, du sollst er - kal - ten, Je - sus hat ge - nug ge -

than. A - - men, A - - - men, A - - - men; Va - ter, nimm - - mich an!

CHORAL. (Melodie: „Was mein Gott will.“)

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

Alto.
Violino II. col' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Soll ich denn auch des To - des Weg und fin - stre Stra - - sse rei - - sen,
wohl an! ich tret' auf Bahn und Steg, den mir dein' Au - - gen wei - - sen.

Du bist mein Hirt, der Al - les wird zu sol - chem En - de keh - - ren, dass
Du bist mein Hirt, der Al - les wird zu sol - chem En - de keh - - ren, dass
Du bist mein Hirt, der Al - les wird zu sol - chem En - de keh - - ren, dass
Du bist mein Hirt, der Al - les wird zu sol - chem En - de keh - - ren, dass

ich ein - mal in dei - nem Saal dich e - wig mö - - ge eh - - ren!
ich ein - mal in dei - nem Saal dich e - wig mö - - ge eh - - ren!
ich ein - mal in dei - nem Saal dich e - wig mö - - ge eh - - ren!
ich ein - mal in dei - nem Saal dich e - wig mö - - ge eh - - ren!

Canzler

Am fünften Sonntage nach Trinitatis

über das Lied

„Wer nur den lieben Gott läßt walten“

von

Georg Neumark.

N^o 93.

Dominica 5 post Trinitatis. „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“

CHOR.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

(NB. Der Cantus firmus: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ im Sopran.)

6 4 6 6

6 7 6 7 6 7

piano

Wer nur den lie - ben Gott lässt wal -

Wer nur den lie - ben Gott lässt wal -

piano

6/8 5/8 7/8 6/8 9/8 7/8 7/8 6/8

forte

forte

forte

forte

forte

Cantus firmus.

- ten. wer nur den lie - ben

- ten. wer nur den lie - ben Gott lässt

Wer nur den lie - ben Gott lässt

Wer nur den lie - ben

forte

6/8 4/3 6/8 6/8 6/8 6/8 7/8

Gott lässt wal - ten,
wal - ten,
wal - ten,
Gott lässt wal - ten.

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

piano
piano
piano
piano
piano

und hof - fet auf ihn al - le - zeit, und hof - fet auf ihn al - le - zeit, und hof - fet
und hof - fet auf ihn al - le - zeit, und hof - fet auf ihn al - le - zeit, und hof - fet

piano

7 7 7b 4b 3 4 3 2

Musical score for the first system. It includes piano accompaniment for the right and left hands and vocal lines for soprano, alto, tenor, and bass. The lyrics are: "auf ihn al-le-zeit, und hof-fet auf ihn al-le-zeit". The word "forte" is written above the piano parts.

Musical score for the second system. It continues the piano accompaniment and vocal lines. The lyrics are: "zeit, zeit, und hof-fet auf ihn al-le-zeit, al-le-zeit." The word "forte" is written above the piano parts.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a complex, flowing melody and the left hand providing a steady accompaniment. The next three staves are for the vocal line, with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is the bass line, also in one flat. The system concludes with a series of figured bass notations: 6, 6, 4, 6, 7, 6, 5, 7.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment and vocal lines. The piano part features intricate textures in both hands. The vocal line includes the lyrics "den wird er wun-der-lich er-" in the treble clef and "den wird er" in the bass clef. The word "piano" is written in italics above the vocal line in several places. The system ends with figured bass notations: 6, 4, 5, 6, 7, 6, 4, 5, 7.

forte
 forte forte
 forte
 forte
 den
 den
 hal - ten. den
 wun - der - lich er - hal - ten, den

7 3 6 6 7 6

wird er wun - der - lich er - hal - ten.
 wird er wun - der - lich er - hal -
 wird er wun - der - lich er - hal -
 wird er wun - der - lich er - hal -

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

piano

piano

piano

piano

piano

piano

ten

ten

in al - lem Kreuz und Traurig - keit, in al - lem

in al - lem Kreuz und Traurig - keit, in al - lem Kreuz und Traurig -

piano

6 7 2b 2b 7 2b

forte

forte

forte

forte

forte

forte

in al - lem

in al - lem

Kreuz und Traurig - keit, in al - lem Kreuz und Traurigkeit,

keit. in al - - - lem Kreuz und Trau - - rigkeit,

forte in - al - - - lem

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

Kreuz und Trau - rig - keit.

Kreuz und Trau - rig - keit, in al - lem Kreuz und Trau - rig - keit, Trau - rig - keit,

Kreuz und Trau - rig - keit, in al - lem Kreuz und Trau - rig - keit, Trau - rig - keit,

Kreuz und Trau - rig - keit, in al - lem Kreuz und Trau - rig - keit, al - lem Kreuz und Trau - rig - keit.

6 6 5 4 (3) 6 6 4 6 b 6 4 2

keit.

keit.

keit.

4 5 6 7 8 b 6 7 7 6 4

The first system of the musical score consists of seven staves. The top four staves are for piano accompaniment, showing intricate arpeggiated patterns in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The fifth staff is a vocal line with the word "Wer" written below it. The sixth and seventh staves are empty. Below the piano part, there are numerical figures: 3, 6/2b, 7/5b, 6/4, 5/3, 6/5, b, 5/4, 6/4, 3.

The second system continues the musical score. It features piano accompaniment on the top four staves and vocal lines on the bottom four staves. The vocal lines contain the lyrics: "Wer Gott, dem Al - ler - höchsten, traut, Gott, dem Al - - - ler -", "Gott, dem Al - ler - höchsten, traut, wer", "Wer Gott, dem Al - ler - höchsten, traut, wer", and "Wer Gott, dem Al - ler - höchsten, traut, wer". The piano accompaniment continues with similar arpeggiated textures. Below the piano part, there are numerical figures: 5, 6/4, 6/4, b, 6 5 4 3, (6 2b / 4 2), 6/4, 2, 6 5 4 3, 6 6 7b.

forte
 forte
 forte
 forte
 (forte)
 höch - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
 - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
 - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
 - sten, traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten,
 forte
 6 5 6b 6 7b 5 6 6 3

traut,
 traut, wer Gott, dem Al - ler - höch - sten, traut, dem Al - - - ler - höch - sten.
 traut, wer Gott, dem Al - - - ler - höch - sten, traut, dem Al - - - ler - höch - sten.
 traut, wer Gott, dem Al - - - ler - höch - sten, traut, dem Al - - - ler - höch - sten.
 (6/4) 7b 5 6b 6 5 3 2

piano

piano

piano

piano

piano

traut.

traut.

traut,

der hat auf

der hat auf kei - nen Sand ge -

piano

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

der hat auf kei - nen Sand ge - baut.

kei - nen Sand ge - baut.

baut.

der hat auf

der hat auf kei - nen Sand ge -

6 6 2 6 (bb) 6 5 6 4 3 6 5 6 5

Musical score for the first system. It includes piano accompaniment for the right and left hands and vocal lines. The lyrics are:

 der hat auf kei - nen

 hat auf kei - nen Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut,

 kei - nen Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand

 baut, der hat auf kei - nen

The score includes dynamic markings such as *forte* and figured bass notation at the bottom of the staves.

Musical score for the second system. It continues the piano accompaniment and vocal lines. The lyrics are:

 Sand ge - baut.

 auf kei - nen Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut.

 ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut.

 Sand ge - baut, der hat auf kei - nen Sand ge - baut.

The score includes dynamic markings such as *forte* and figured bass notation at the bottom of the staves.

RECITATIV und CHORAL.

Adagio. (Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“)

Recitativ.

Basso. Continuo.

Was hel - fen uns die schwe - ren Sor - gen? Sie drücken nur das Herz mit Centner -

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

Adagio. Recitativ.

Pein, mit tausend Angust und Schmerz. Was hilft uns un - ser Weh und Ach? Es bringt nur bitteres Un - ge -

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

Adagio. Recitativ.

mach. Was hilft es, dass wir al - - - le Mor - gen mit Seuf - zen

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

Adagio.

von dem Schlaf aufstehn, und mit be - thräntem An - ge - sicht des Nachts zu Bet - te gehn? Wir

7 5 6 b 6 4 3

Recitativ.

ma - chen un - ser Kreuz — und Leid durch ban - ge Trau - rig - keit nur grö - sser. Drum

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

Adagio.

thut ein Christ viel besser, er trägt sein Kreuz mit christ - li - cher Ge - las - sen - heit.

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

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

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

piano

piano

piano

Man halte nur ein wenig

piano

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

stille, wenn sich die Kreuzes Stunde naht, denn unsres Gottes Gnaden Wille

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

verlässt uns nie mit Rath und That.

forte

5 5 6 6 6 6 6 7 5 6

Gott, der die Aus-er-wähl-ten kennt, Gott, der sich

piano

1^{ma} 2^{da}

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

uns ein Va-ter nennt, wird endlich al-len Kum-mer wen-den, und sei-nen

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

Musical score system 1, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: Kin - dern Hül - fe sen - - den, Hül - fe sen - - - - - .

Musical score system 2, featuring piano accompaniment. The lyrics are: - - - - - .

Musical score system 3, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: - - - - - den, und sei - nen Kin - dern Hül - - fe sen - den.

ARIE (DUETT) und CHORAL.

Violino I. II.
Viola.

Soprano.

Alto.

Continuo.

piano sempre

Er kennt die rech-ten Freu- den- stun- den, er
treu- er- fun- den und Er Wenn

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

(Melodie: „Wer nur

weiss wohl, wenn es nütz-lich sei, er kennt die rech- ten Freu- den-
mer- ket kei- ne Heu- che- lei, wenn er uns nur- hat treu- er-
kennt die rech-ten Freu- den- stun- den, er weiss wohl. wenn es nütz- lich-
er uns nur hat treu- er- fun- den und mer- ket kei- ne Heu- che-

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

den lieben Gott lässt walten:“)

stun- den, er kennt die rech-ten Freu- den- stun- den, er weiss wohl,
fun- den, wenn er uns nur hat treu- er- fun- den und mer- ket
sei, er kennt die rech- ten Freu- den- stun- den, er weiss wohl, wenn es
lei, wenn er uns nur- hat treu- er- fun- den und mer- ket kei- ne

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

wenn es nütz-lich sei, er kennt die rech-ten Freu- den- stun- den, er weiss wohl,
kei- ne Heu- che- lei, wenn er uns nur hat treu- er- fun- den und mer- ket
nütz-lich sei, er weiss wohl. wenn es nütz- lich- sei, er kennt die rech-ten
Heu- che- lei, und mer- ket kei- ne Heu- che- lei, wenn er uns nur hat

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

wenn es nützlich sei, er weiss wohl, wenn es nützlich sei, er
 kei - ne Heu - che - lei, und mer - ket kei - ne Heu - che - lei, und

Freu - den - stun - den, er weiss wohl, wenn es nützlich sei, er weiss
 treu - er - fun - den und mer - ket kei - ne Heu - che - lei, und mer -

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

weiss wohl, er weiss wohl, wenn es nützlich sei. Wenn er uns nur hat
 mer - ket, und mer - ket kei - ne Heu - che -

wohl, er weiss wohl, wenn es nützlich, nützlich sei.
 ket, und mer - ket kei - ne Heu - che -

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

1^{da}
 lei: so kommt Gott, eh wir's uns ver - sehn, und läs - set uns viel Gut's ge -

lei: so kommt Gott, eh wir's uns ver - sehn, und läs - set uns viel Gut's ge -

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

— Gott, eh wir's uns ver - sehn, und läs - set uns viel Gut's ge - sehn, viel Gut's, viel Gut's ge -

sehn, viel Gut's, viel Gut's ge - sehn, und läs - set uns viel Gut's, und läs - set uns viel Gut's ge -

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

seh'n, so kommt Gott, eh wir's uns ver-seh'n, und läs-set uns viel Gut's ge-seh'n, viel Gut's ge-seh'n, so kommt

seh'n, viel Gut's ge-seh'n, so kommt

Figured bass notation: x 7b 7 6b — 6 5b 5 6 6 7b 7b 7 2 8 6b 7b 5 5b 6 6b 5b

seh'n, viel Gut's, viel Gut's ge-seh'n, und läs-set uns viel Gut's ge-seh'n, viel Gut's, viel Gut's ge-seh'n, und läs-set

— Gott, eh wir's uns ver-seh'n, und läs-set uns viel Gut's ge-seh'n, viel Gut's ge-seh'n, und läs-set

Figured bass notation: 6 6b 5 7 7 2 3 6b 6b 6 3 5b 7 4

seh'n, und lässet uns viel Gut's ge-seh'n, viel Gut's, viel Gut's ge-seh'n, viel Gut's ge-seh'n, und

uns viel Gut's, viel Gut's ge-seh'n, und läs-set uns viel Gut's, viel Gut's ge-seh'n,

Figured bass notation: 6 6b b 6 7 (6 b) 7 b 6 5 4 9 8 6 6 5 4 6 2

läs-set uns viel Gut's ge-seh'n, viel Gut's ge-seh'n, und läs-set uns viel Gut's ge-seh'n.

Figured bass notation: 6 6 4 5 6 7 6 6 6 6 7 6 6 6 4 5

RECITATIV und CHORAL.

Adagio. (Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“)

Allegro.

Tenore. Denk nicht in dei - ner Drang - sals - Hi - tze, wenn Blitz und Don - ner

Continuo.

Andante. kracht, und dir ein schwü - les *Adagio.* Wet - ter ban - ge macht, dass du von

Recitativ. Gott ver - las - sen seist. Gott bleibt auch in der grössten Noth, ja gar bis in den Tod mit sei - ner

Adagio. Gnade bei den Seinen. Du darfst nicht *Recitativ.* meinen, dass dieser Gott im Schoosse sitze, der täglich, wie der reiche

Adagio. Mann, in Lust und Freuden le - ben *Recitativ.* kann. Der sich mit ste - tem Glü - cke speist, bei lau - ter gu - ten

Ta - gen, muss oft zu - letzt, nach - dem er sich an eit - ler Lust er - götzt: „der Tod in Tö - pfen!“

Adagio. **Recitativ.**

sa-gen. Die Fol-ge-zeit ver-än-dert viel! Hat Pe-trus gleich die gan-ze Nacht mit lee-rer

Ar-beit zu-ge-bracht, und nichts ge-fan-gen: auf Je-su Wort kann er noch ei-nen Zug er-lan-gen.

Drum trau-e nur in Ar-muth, Kreuz und Pein auf dei-nes Je-su Gü-te mit

Adagio.

gläu-bi-gem Ge-mü-the. Nach Regen giebt er Sonnen-schein, und setzt Jeg-li-chem sein Ziel.

ARIE. (Mit stellenweiser Benutzung der Choral-Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“)

Oboe I.
Soprano.
Continuo.

Ich will auf den Her-ren schau'n,
piano

piano
ich will auf den Her-ren schau'n, und stets mei-nem Gott ver-trau'n,
forte

piano
ich will auf den Her-ren schau'n, und stets mei-nem Gott ver-trau'n, und stets mei-nem Gott ver-

trau'n, ich will auf den Her-ren schau'n, ich will auf den Her-ren

forte
schau'n, und stets meinem Gott ver-trau'n.

(NB. Aus der Choral-Melodie.) *piano*

Er ist der rech - te Wun - ders - mann, der die Rei - chen arm und

bloss, die Rei - chen arm und bloss, und die Ar - men reich und gross nach sei - nem

(Choral-Melodie.)

forte

Wil - - len ma - chen kann. Er ist der rech - te Wun - ders -

piano

mann, der die Rei - chen arm und bloss, und die Ar - men reich und

(Choral-Melodie.) *forte*

gross nach sei - - nem Wil - - len ma - chen kann.

CHORAL. (Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten.“)

Soprano.
Oboe I. II. Violino I.
col Soprano.

Alto.
Violino II. col'Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Sing' und bet' und geh' auf trau' des Himmels reichem Se-gen, Got-tes We-gen, reichem Se-gen, verricht' das so wird er, Dei-ne nur ge-treu, bei dir wer-den neu;

Sing' und bet' und geh' auf trau' des Himmels reichem Se-gen, Got-tes We-gen, reichem Se-gen, verricht' das so wird er, Dei-ne nur ge-treu, bei dir wer-den neu;

Sing' und bet' und geh' auf trau' des Himmels reichem Se-gen, Got-tes We-gen, reichem Se-gen, verricht' das so wird er, Dei-ne nur ge-treu, bei dir wer-den neu;

Sing' und bet' und geh' auf trau' des Himmels reichem Se-gen, Got-tes We-gen, reichem Se-gen, verricht' das so wird er, Dei-ne nur ge-treu, bei dir wer-den neu;

6 4 5 6 4 — (b) 7 6 5 6 6 4 5 4

denn wel-cher sei-ne Zu-ver-sicht auf Gott setzt, den ver-lässt er nicht.

denn wel-cher sei-ne Zu-ver-sicht auf Gott setzt, den ver-lässt er nicht.

denn wel-cher sei-ne Zu-ver-sicht auf Gott setzt, den ver-lässt er nicht.

denn wel-cher sei-ne Zu-ver-sicht auf Gott setzt, den ver-lässt er nicht.

denn wel-cher sei-ne Zu-ver-sicht auf Gott setzt, den ver-lässt er nicht.

6 7 6 7 6 5 7 6 2b 8 7 5 2b 4 (1)

Conkate

Am neunten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was frag' ich nach der Welt“

von

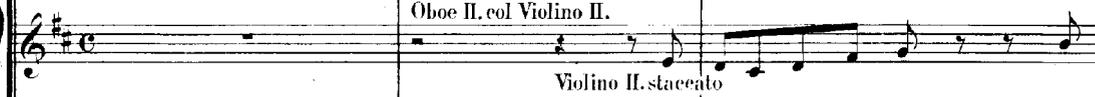
Georg Michael Pfeffekorn.

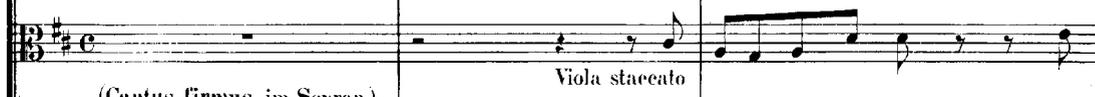
N^o 94.

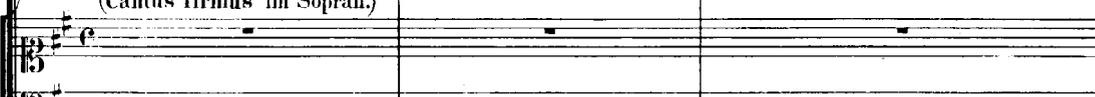
Dominica 9 post Trinitatis. „Was frag ich nach der Welt.“

Flauto traverso. 

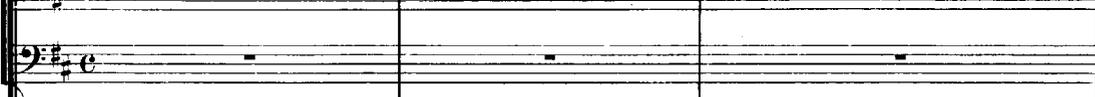
Violino I.  Oboe I.col Violino I.

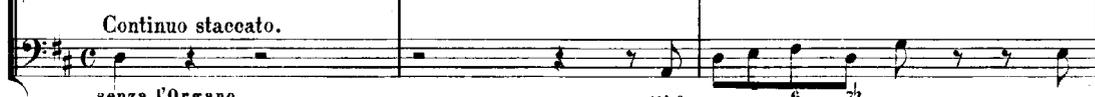
Violino II.  Oboe II.col Violino II.
Violino II. staccato

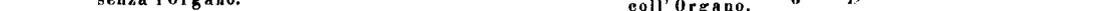
Viola.  Viola staccato

Soprano.  (Cantus firmus in Sopran.)

Alto. 

Tenore. 

Basso. 

Organo e Continuo.  Continuo staccato.
senza l'Organo. coll' Organo. 6 2b



The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano accompaniment features intricate sixteenth-note patterns in the upper staves and a more rhythmic bass line. Below the bass line, there is a line of figured bass notation: 6 7b, 6 #, 6 7 #, 6, 6 7, 6 7b.

The second system of the musical score continues with the piano accompaniment and introduces vocal lines. The piano part continues with similar rhythmic patterns. The vocal lines, starting from the fifth staff, include the lyrics: "Was frag ich nach der", "Was frag ich nach der", "Was frag ich nach der", and "Was frag ich nach der". Above the first vocal line, there is a parenthetical instruction: "(Melodie: „O Gott, du frommer Gott.“)". Below the piano part, there is a line of figured bass notation: 7 5, 6 4 3, 6 4, 6 4, 7 4 2, 6 4 2, 7 4 2.

Welt und

Welt

Welt

Welt

Welt

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

al - len ih - ren Schä - tzen,

und al - len ih - ren Schä - tzen,

und al - len ih - ren Schä - tzen,

und al - len ih - ren Schä - tzen,

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

wenn ich mich nur an dir,

7 4 2. 6 7 6 5 6

mein Je - su, kann er - gö - tzen!

mein Je - su, kann er - gö - tzen!

mein Je - su, kann er - gö - tzen!

mein Je - su, kann er - gö - tzen!

7 7 6 6 6 6 4 5 4 8 7

con Oboi

Wol - lust vor - ge - stellt,
Wol - lust vor - ge - stellt,
zur Wol - lust vor - ge - stellt,
zur Wol - lust vor - ge - stellt,

2 6 6 2 6 7 2

denn du bist mei - ne
denn du
denn du bist meine
denn du, denn

1 6 2 7 6 6 6

Ruh:
 bist mei - ne Ruh, meine Ruh:
 Ruh, denn du bist mei - ne Ruh:
 du bist mei - ne Ruh:

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

was frag - ich nach - der
 was frag - ich nach - der
 was frag - ich nach - der
 was frag - ich nach - der

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

Welt
Welt
Welt
Welt

Dal Segno.

ARIE.

Basso.

Continuo.

Die Welt ist wie ein Rauch und Schatten, wie ein Rauch und Schat-ten,
die Welt ist wie ein Rauch und

piano *forte* *piano*

Schat - - - - - ten, der bald, bald verschwindet und ver - geht, der bald ver -

schwin - - - - - det und ver - geht, weil sie nur kur - ze Zeit - - - - - be - steht, - - - - -

- - - - - nur kur - ze Zeit - - - - - be - steht. - - - - -

forte

Wenn a - ber Al - - - - - les fällt und bricht, wenn a - ber Al - - - - -

piano

- - - - - les fällt und bricht, bleibt - - - - - Je - sus mei - - - - - ne Zu - - - - - ver -

sicht, bleibt Je - sus mei - - - - - ne Zu - ver - sieht, an -

forte

dem sich mei-ne See - - - le hält, an dem - - - sich mei - ne See-le

piano

hält. - - - Da-rum, was frag ich nach der Welt, was, da-rum, was

frag ich nach der Welt, - - - was

frag ich nach der Welt, nach der Welt, was frag - - - ich nach - - - der Welt, darum, was

frag ich, was frag ich, was frag - - -

ich nach der Welt!

forte

Recitativ und Choral.

(Melodie: „O Gott, du frommer Gott“ in veränderter Weise.)

Arioso.

Oboe I.

Oboe II.

Tenore.

Organo e Continuo.

(Choral)

Die Welt sucht Ehr' und Ruhm bei hoeh'eren hab'nen Leu-

Recitativ.

ten. Ein Stolzer baut die praech'tigsten Pa-lae-ste, er sucht das hoechste Eh-ren-

amt, er kleidet sich aufs Beste in Purpur, Gold, in Sil-ber, Seid' und Sammt. Sein Na-me soll vor

al-len in je-dem Theil der Welt er-schallen. Sein Hochmuths-Thurm soll durch die Luft bis an die Wol-ken

(Arioso)

dringen, er trach-tet nur nach ho-hen Din-gen, und denkt nicht

(Choral.)

ein-mal dran, wie bald doch die-se glei-

(Recitativ.)

ten! Oft blä-set ei-ne scha-le Luft den stol-zen Leib auf ein-mal in die

Gruft, und da verschwindet al - le Pracht, wo mit der ar - me Er - den - wurm hier in der Welt so grossen Staat ge -

Org.

macht. Ach! sol - cher eit - le Tand wird weit von mir aus mei - ner Brust ver - bannt.

(Arioso.)

(Choral.)

Das a - ber, was mein

(Recitativ.)

Herz vor An - dem rüh - lich hält, was Christen wahren

Ruhm und wah-re Eh-re gie-bet, und was mein Geist, der sich der Ei-tel-keit ent

Org.

(Arioso.)

reißt, an-statt der Pracht und Hoffahrt lie-bet: ist Je-sus

(Choral.)

(Recitativ.)

nur al-lein. Und die-ser soll's auch e-wig sein. Ge-setzt, dass

(Arioso.)

mich die Welt da-rum für thö-richt hält:

(Choral.)
was frag — ich nach der Welt

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

5 6 6 6 6 7 6 6 5

ARIE.

Flauto traverso.

Alto.

Continuo.

Be.

thör - te Welt, be - thör - te Welt, be - thör -

piano

- te Welt! Auch dein Reichthum, Gut und

Geld ist Be - trug und fal - scher Schein, be - thör -

- te Welt, be - thör - te Welt, auch dein Reichthum, Gut und Geld, be - thör - te

Welt, dein Reich - thum, Gut und Geld ist Be - trug und fal - scher

Schein, dein Reich - - - thum, Gut und Geld ist Be-trug - - - und fal - scher Schein!

Allegro.

Du magst den eit-len Mammon zäh-len, ich will da-für mir Je-sum wäh -

- len, ich will da - für mir Je - sum wäh -

- len;

Adagio.

Je - sus, Je - sus soll al - lein, Je - sus,

Je - sus soll al - lein mei - ner See - le Reichthum sein, mei - ner See - le Reich - thum sein, Je -

- - sus, Je - - sus soll al - lein meiner See - le Reich - - thum sein.

Be - thör -

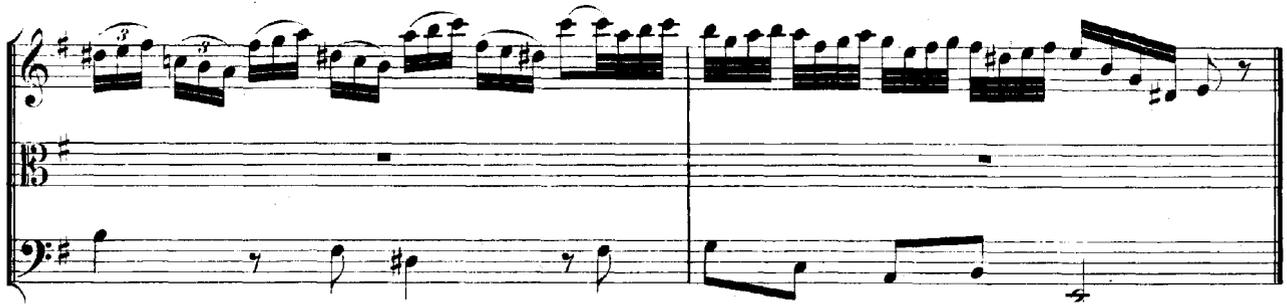
- - te Welt, be - thör - - te Welt, be - thör - - - te Welt,



be - thör - - te Welt, be - thör - - te Welt, be -



thör - - - - - te, be - thör - te Welt!



Recitativ und Choral.

(Melodie: „O Gott, du frommer Gott“ in veränderter Weise.)

Basso. Adagio. Recitativ.

Die Welt be - küm - mert sich. Was muss doch wohl der Kummer sein? O Thor - heit!

Organo e Continuo.

6 4 7 6 7 6 6 6

Adagio. Recitativ.

die - ses macht ihr Pein: im Fall sie wird ver - ach - tet. Welt, schä - me

7 6 6 6 6 6 6 6 5

die! Gott hat dich ja so sehr ge-
 lie-bet, dass er sein ein-ge-bor-nes
 Kind für dei-ne Sünd' zur grössten

Schmach um dei-ne Eh-re 'gie-bet, und
 du willst nicht um Je-su wil-len
 lei-den?! Die Trau-rig-keit der

Adagio.

Welt ist nie-mals grösser, als
 wenn man ihr mit List nach
 ih-ren Eh-ren trach-

Recitativ.

Adagio.

Recitativ.

tet. Es ist ja bes-ser: ich
 tra-ge Chri-sti Schmach, so
 lang es ihm ge-fällt. Es

ist ja nur ein Lei-den die-ser
 Zeit! Ich weiss ge-wiss, dass mich die
 E-wig-keit da-für mit

Preis und Eh-ren krö-net. Ob
 mich die Welt ver-spot-tet und ver-
 höh-net, ob sie mich gleich ver-ächt-lich

Adagio.

hält, wenn mich mein Je-sus
 ehrt: was frag ich nach der
 Welt!

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo ed Organo.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

piano

piano

piano

piano

Die Welt kam ih-re

piano

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

forte

forte

forte

Lust und Freud, das Blendwerk schmöder Ei_telkeit, nicht hoch ge_nug er_hö_hen.

forte

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

piano

piano

piano

Die Welt kann ih - re

piano

6 5 6 6 7 6 6

Lust und Freud, das Blendwerk schnöder Eitelkeit, nicht hoch genug er - hö - - - - - hen, die Welt kann ih - re

piano

6 6 6 6 6 6 5 6 6 6

(piano)

piano

piano

Lust und Freud, das Blendwerk schnöder Ei - telkeit, nicht hoch ge - nug er - hö - - - - -

7 7 7 7 7 7 6 5

piano

piano

piano

Sie wühlt nur gel-ben Koth zu fin-den, gleich ei-nem Maulwurf in den Gründen, und lässt da-für den Him-

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

forte

forte

forte

- mel ste-hen.

forte

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

piano

piano

piano

Sie wühlt nur gel-ben Koth zu finden, gleich ei-nem Maulwurf in den Gründen, und lässt da-für den Him-mel

6 7 # 6 5

ste - - - hen, und lässt da für den Him-mel ste - - - hen.

forte

forte

forte

tr.

forte

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

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 7

piano

piano

piano

piano

Die Welt kann ih-re Lust und Freud', das

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

Musical score system 1, featuring organ and vocal staves. The organ part includes sixteenth-note patterns in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. The vocal line is in a soprano register. The lyrics are: "Blendwerk schnöder Ei_telkeit, nicht hoch ge_nug er_hö - hen." The word "forte" is written above the organ and vocal staves. A star symbol (*) is placed above the first measure of the organ part.

Musical score system 2, featuring organ and vocal staves. The organ part continues with similar rhythmic patterns. The vocal line continues with the lyrics: "Die Welt kann ih_re Lust und Freud, das". The word "piano" is written above the organ and vocal staves.

Musical score system 3, featuring organ and vocal staves. The organ part continues with similar rhythmic patterns. The vocal line continues with the lyrics: "Blendwerk schnöder Ei_telkeit, nicht hoch ge_nug er_hö - hen; die Welt kann ih_re". The word "piano" is written above the organ and vocal staves. A double bar line with a cross symbol (‡) is placed above the organ part.

* Kürzung in der autographen Orgelstimme bis zum Zeichen ‡
 B. W. XXII.

Lust und Freud, das Blendwerk schnöder Eitelkeit, nicht hoch genug erhö

(piano)

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

- hen; die Welt kann ihre Lust und Freud, das Blendwerk schnöder

7 5 5 6 5

Eitelkeit, nicht hoch genug erhöhen!

7 5 6 6 6 4 3 6 6 6

Dal Segno.

ARIE.

Oboe d'amore Solo.

Soprano.

Continuo.

piano

Es halt' es mit der blinden Welt, wer

piano

nichts auf seine Seele hält, es halt' es mit der blinden Welt, wer nichts auf seine Seele hält, mir

forte

e_kelt vor der Erden, mir e_kelt vor der Er

(forte)

den.

piano

Ich will nur mei_nen Je - sum lie - ben, und mich in Buss' und Glau - ben

piano

ü - ben, so kann ich reich und se - lig wer - den, so kann ich reich und se -

forte

- lig, reich und se - lig wer - den.

(forte)

piano

Ich will nur mei_nen Je - sum

(piano)

lie-ben, und mich in Buss' und Glau-ben ü-ben, so kann ich reich und se-

- lig, se - lig, reich und se -

lig wer - den. Es

forte *(forte)* *(piano)*

halt' es mit der bli-n-den Welt, wer nichts auf sei-ne See-le hält, es halt' es mit der bli-n-den Welt, wer -

piano

nichts auf sei-ne See-le hält, mir e - kelt vor der Er - den.

CHORAL. (Melodie: „O Gott, du frommer Gott“)

<p>Soprano. Flauto traverso in ⁸² Oboe I., Violino I. coll Soprano.</p>	
<p>Alto. Oboe II., Violino II. coll Alto.</p>	
<p>Tenore. Viola coll Tenore.</p>	
<p>Basso.</p>	
<p>Organo e Continuo.</p>	

1. Was frag ich nach der Welt! im Hui muss sie ver - schwin - den, ihr
 2. Was frag ich nach der Welt! mein Je - sus ist mein Le - - ben, mein

6 6 6 6 6 6 9 8 4 3 6

An - sehn kann durch - aus den blas - sen Tod nicht bin - den. Die Gü - ter müs - sen fort, und
Schatz, mein Ei - gen - thum, dem ich mich ganz er - ge - ben, mein gan - zes Him - mel reich, und

An - sehn kann durch - aus den blas - sen Tod nicht bin - den. Die Gü - ter müs - sen fort, und
Schatz, mein Ei - gen - thum, dem ich mich ganz er - ge - ben, mein gan - zes Him - mel reich, und

An - sehn kann durch - aus den blas - sen Tod nicht bin - den. Die Gü - ter müs - sen fort, und
Schatz, mein Ei - gen - thum, dem ich mich ganz er - ge - ben, mein gan - zes Him - mel reich, und

An - sehn kann durch - aus den blas - sen Tod nicht bin - den. Die Gü - ter müs - sen fort, und
Schatz, mein Ei - gen - thum, dem ich mich ganz er - ge - ben, mein gan - zes Him - mel reich, und

7 6 7 - 6 7 6 6 7 6 5 6 5 6 7 6

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

al - le Lust ver - fällt; bleibt Je - sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge - fällt. Drum sag ich noch ein - mal: was frag ich nach der Welt!

al - le Lust ver - fällt; bleibt Je - sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge - fällt. Drum sag ich noch ein - mal: was frag ich nach der Welt!

al - le Lust ver - fällt; bleibt Je - sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge - fällt. Drum sag ich noch ein - mal: was frag ich nach der Welt!

al - le Lust ver - fällt; bleibt Je - sus nur bei mir: was frag ich nach der Welt!
was mir sonst ge - fällt. Drum sag ich noch ein - mal: was frag ich nach der Welt!

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

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

Gauler

Am hundertsten Sonntag nach Trinitatis

„Christus, der ist mein Leben“

mit Benutzung der Melodien und einzelner Verse
von vier verschiedenen Kirchenliedern.

№ 95.

Dominica 16 post Trinitatis. „Christus, der ist mein Leben.“

Corno.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

(Cantus firmus im Sopran.)

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

(Melodie: „Christus, der ist mein Leben“)

Christus, der ist mein Le - - - ben,
 Christus, der ist mein Le - - - ben,
 Christus, der ist mein Le - - - ben,
 Christus, der ist mein Le - - - ben,

6 6 6 6 7 6 6 7 6 7

piano *forte*

Ster - - - ben ist mein Ge - winn;
 Ster - - - ben ist mein Ge - winn;
 Ster - - - ben ist mein Ge - winn;
 Ster - - - ben ist mein Ge - winn;

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

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

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the vocal parts, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The next three staves are for the piano accompaniment, with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The piano part features a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal parts have a more melodic line with some rests.

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

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the vocal parts, with a treble clef and a key signature of one sharp. The next three staves are for the piano accompaniment, with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time. The piano part continues with its complex texture. The vocal parts have a melodic line with some rests. The lyrics are in German and are written below the vocal staves.

dem thu' ich mich er - ge -
dem thu' ich mich er - ge -
dem thu' ich mich er - ge -
dem thu' ich mich er - ge -

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

ben, mit Freud' fahr' ich da -
ben, mit Freud' fahr' ich da -
ben, mit Freud' fahr' ich da -
ben, mit Freud' fahr' ich da -

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

hin.
hin.
hin.
hin.

6 7 6 7 6 # 6 7 6 2 6

Mit Freu - -

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

- den, ja, ja! mit Herzens lust will ich von hinnen, von hinnen schei -

piano

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

(Recitativ.)

(a tempo.)

den. Und hiess'es heu. te noch: „du musst!“

5 7 $\frac{8}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{3}$ 6 $\frac{6}{5}$ #

(Recitativ.)

(a tempo.)

(Recitativ.)

(a tempo.)

so bin ich willig und be - reit, den ar. men Leib, die ab. ge. zehrten Glieder,

6 $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ 8 $\frac{7}{5}$ # 6 7

(Recitativ.) (a tempo.) (Recitativ.) (a tempo.)

das Kleid der Sterblichkeit, der Erde wieder in ihren Schooss zu bringen.

6 6 6 7 6

(Recitativ.) (a tempo.)

Mein Sterbelied ist schon gemacht; ach, dürft' ichs, ach, dürft' ichs heute singen!

6 6 6 6 6 6 7

Allegro.

Oboe ordinaria I.

Oboe ordinaria II.

(Melodie: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin.“)

Mit Fried' und

Mit Fried' und

Mit Fried' und

Mit Fried' und

Freud' ich fahr' da - hin nach

Got - tes Wil - len, ge -

6 6 # 5 6 3 6 5 (1) 6 6 5 6 2 5 2 6 6 2 6 6 5 6 5 6 5 2

trost ist mir mein Herz und Sinn,

6 6 6 5 9 3 6 # 6 5 9 6 6 5 6 3 2 6 6

piano *forte*

piano *forte*

piano *forte*

piano

(piano)

piano piano

sanft und stille.

(forte)

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

forte

(forte)

(forte)

Wie Gott mir ver - hei - ssen

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

hat: der
 hat: der
 hat: der
 hat: der

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

Tod ist mein Schlaf wor - den.
 Tod ist mein Schlaf wor - den.
 Tod ist mein Schlaf wor - den, der Tod ist mein Schlaf wor - den.
 Tod ist mein Schlaf wor - den, der Tod ist mein Schlaf wor - den.

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

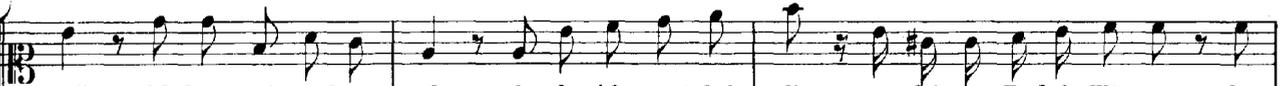
Recitativ und Choral.

(Melodie: „Valet will ich dir geben.“)

Recitativ.

Soprano.  Nun, fal - sche Welt, nun hab' ich wei - ter nichts mit dir zu thun! mein Haus ist schon be -

Continuo. 

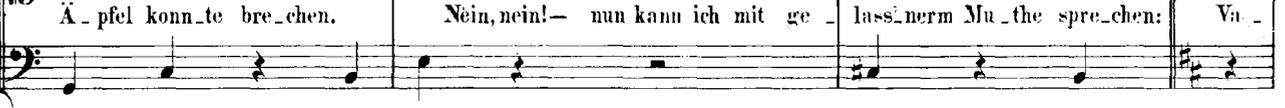
 stellt, ich kann weit sanf - ter ruhn, als da ich sonst bei dir, an dei - nes Ba - bels Flüs - sen, das



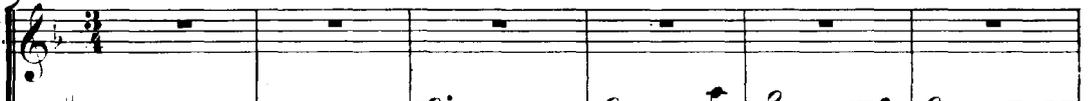
 Wöl - lust - Salz ver - schlu - cken müs - sen; wenn ich an dei - nem Lust - Re - vier nur So - dom's

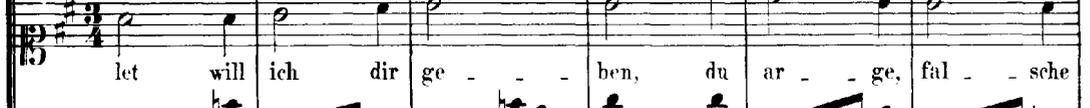


 Ä - pfel konn - te bre - chen. Nein, nein! - nun kann ich mit ge - lass - nerm Mu - the spre - chen: Va -



Choral.

Oboe d'amore III. 

Soprano.  let will ich dir ge - - - ben, du ar - - ge, fal - - sche

Continuo. 



 Welt,



dein sündlich böses Leben durch

aus mir nicht gefällt.

Im Himmel ist gut

wohnen, hinauf steht mein' Beger.

da wird Gott e - - wig loh -

6 4 2 4 2 6 6 7 6 4

nen dem, der ihm dient all - - hier.

6 5 7 # 6 6 5 7

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

RECITATIV.

Tenore. Ach! könn-te mir doch bald so wohl ge - sehn, dass ich den

Continuo. (5)

Tod, das En - de al - ler Noth, in mei - nen Glied - ern könn - te seh'n; ich woll - te ihn zu

(6 2 2 6 5 4 # #)

mei - nem Leib - ge - din - ge wäh - len, und al - le Stun - den nach ihm zäh - len.

ARIE.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore.

Continuo.

forte *piano* *più piano*

Ach, schlage doch bald, ach, schlage doch bald,

piano *più piano*

schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel' - ge Stun - de, ach, schlage doch bald, ach,

più piano

schlage doch bald, schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel' - ge

più piano

Stun - de, ach, schlage doch bald, ach, schlage doch bald, sel'ge Stunde, schlage doch bald den

pianissimo *(piano)*

pianissimo *(piano)*

al - ler - letz - ten Glo - cken - schlag, schlage doch bald den al - ler - letz - ten Glo - cken

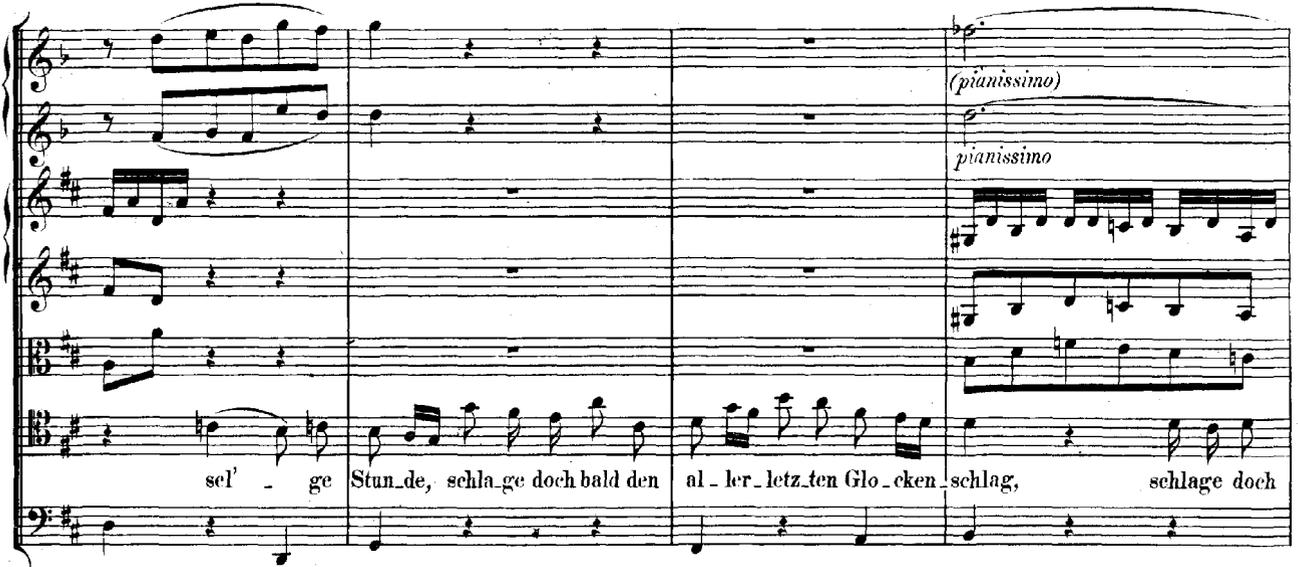
forte *forte* *forte* *forte* *forte* *piano* *forte*

schlag!

Musical score for the first system. It consists of five staves: two for piano accompaniment (treble and bass clefs) and three for the vocal line (soprano, alto, and bass clefs). The piano part features flowing sixteenth-note patterns. The vocal line includes the lyrics "Ach, schlage doch bald, ach,".

Musical score for the second system. It continues the piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes dynamic markings such as *piu piano* and *piano*. The vocal line includes the lyrics "schlage doch bald, schlage doch, schlage doch, ach, schlage doch bald, sel' - ge".

Musical score for the third system. It concludes the piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes dynamic markings such as *piu piano*. The vocal line includes the lyrics "Stun - de, ach, schlage doch bald, sel' - ge Stun - de, ach, schlage doch bald,".



sel' - ge Stun.de, schla.ge doch bald den al - ler - letz - ten Glo - cken - schlag, schla.ge doch

(pianissimo)
pianissimo



bald den al - ler - letz - ten Glo - cken - schlag!

forte
forte
forte
forte
forte



più piano *forte*

First system of musical notation, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes a treble and bass staff with a complex rhythmic accompaniment. The vocal line is in the upper treble staff. A *piano* dynamic marking is present in the second measure.

Second system of musical notation. The piano accompaniment continues with a treble and bass staff. The vocal line is in the upper treble staff. Dynamic markings include *piano* and *forte* in the vocal line, and *piano* and *(forte)* in the piano part.

Third system of musical notation, including the vocal line. The piano accompaniment is in the treble and bass staves. The vocal line is in the upper treble staff. The lyrics are: *Komm!* komm, komm, ich rei che dir die. Dynamic markings include *piano* in the piano part.

piano
(piano) *pianissimo*

Hän - de, komm, mache meiner Noth ein En - de, du längst er - seufzter, du

tr. *forte*

längster - seufz - ter Sterbenstag, du längster - seufzter Sterbens - tag.

(piano) *piano*

Komm, komm, ich reiche dir die Hän - de, komm, ma - che mei - ner Noth ein

En - de, du län - gest er - seufzter, du län - gest er - seufz - ter Ster - bens - tag, du

(pianissimo) *(piano)*
pianissimo *(piano)*
 län - gest er - seufzter Ster - bens - tag, du län - gest er - seufzter Ster - bens - tag.

*Da Capo.***RECITATIV.**

Basso. Denn ich weiss dies, und glaub' es ganz ge - wiss, dass ich aus mei - nem

Continuo.

Gra - be ganz ei - nen si - chern Zu - gang zu dem Va - ter ha - be. Mein Tod ist nur ein

Schlaf, da_durch der Leib, der hier von Sorgen ab_ge_nommen, zur Ru_he kom-men. Sucht nun ein

Hir_te sein ver_lor'_nes Schaf, wie soll_te Je_sus mich nicht wie_der

fin_den, da er mein Haupt und ich sein Gliedmass bin?! So kann ich nun mit fro_hen

Sinnen mein se_lig Auf_er_stehn auf meinen Hei_land grün_den.

CHORAL. (Melodie: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist.“ Fünfstimmig.)

Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Corno, Oboe d'amore I.II. col Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Continuo.

Weil du vom Tod er_stan_den bist, werd' ich im Grab nicht blei_ben; dein
Weil du vom Tod er_stan_den bist, werd' ich im Grab nicht blei_ben; dein
Weil du vom Tod er_stan_den bist, werd' ich im Grab nicht blei_ben; dein
Weil du vom Tod er_stan_den bist, werd' ich im Grab nicht blei_ben; dein

letz-tes Wort mein' Auf-fahrt ist, Tod's-furcht kannst du ver-trei-ben: denn wo du bist, da
 letz-tes Wort mein' Auf-fahrt ist, Tod's-furcht kannst du ver-trei-ben: denn wo du bist, da
 letz-tes Wort mein' Auf-fahrt ist, Tod's-furcht kannst du ver-trei-ben: denn wo du bist, da
 letz-tes Wort mein' Auf-fahrt ist, Tod's-furcht kannst du ver-trei-ben: denn wo du bist, da

komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu-den!
 komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu-den!
 komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu-den!
 komm' ich hin, dass ich stets bei dir leb' und bin. Drum fahr' ich hin mit Freu-den!

Canzler

Am achtzehnten Sonntag nach Trinitatis:

über das Lied:

„Herr Christ, der einig Gottes Sohn“

von

Elisabeth Creutziger.

N^o 96.

Dominica 18 post Trinitatis.

„Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn.“

Vivace.

Flauto piccolo.

Violino piccolo col Flauto piccolo.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Corno e Trombone.
coll' Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

6 5 7 5
4 3 4 2

6

6

6 6
5

6 5 9 5
4 3 4 3

6 6 6
5 4 5



Musical score system 1, featuring a grand staff with five staves. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves have a similar melodic line with some rests. The fourth and fifth staves have a more rhythmic accompaniment. Below the staves, there are fingering numbers: 6 6b 6, 5 4 3, 6, 5, 7, 5, 7, 7, 9 3, 7 5.



Musical score system 2, featuring a grand staff with five staves. The top staff continues the complex melodic line. The second and third staves have a similar melodic line with some rests. The fourth and fifth staves have a more rhythmic accompaniment. Below the staves, there are fingering numbers: 5, 6, 7, 6, 7, 6.

7 6 6 5 7 5
4 3 2 3

Herr Christ, der ein - ge
Herr

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

Got - tes - Sohn, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ,
 Christ, der ein - ge
 Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ, der
 Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr

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

der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn,
 Got - tes - Sohn,
 ein - ge Got - tes - Sohn, der ein - ge Got - tes - Sohn, der ein - ge Got - tes - Sohn,
 Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn, Herr Christ, der ein - ge Got - tes - Sohn,

5 # 5 6 6 6 6 5

Musical score for the first system. It includes piano accompaniment in the upper staves and vocal lines in the lower staves. The lyrics "Va - ters in" are visible at the end of the system. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Musical score for the second system. It continues the piano accompaniment and vocal lines. The lyrics "ters in E - wig - keit, Va - ters in" are visible across the vocal staves. The piano part continues with its intricate rhythmic texture.

E - wig - keit, in E - wig keit,
 wig - keit,
 wig - keit, Va - ters in E - wig keit,
 - wig keit, in E - wig keit,

6 7 6 (5) 6 5

6 6 6 6 5 6 5 7 5 3

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves are also treble clefs, with the second staff having a key signature of one flat and the third a common time signature. They contain more melodic lines with various note values and slurs. The fourth and fifth staves are also treble clefs, with the fourth having a common time signature and the fifth a key signature of one flat. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The seventh, eighth, and ninth staves are empty. The tenth staff is a bass clef with a key signature of one flat. Below the staves, there are several groups of numbers: $\begin{matrix} 6 & 6 & 6 \\ 5 & 4 & 5 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 & 6 & 6 \\ 5 & 4 & 5 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$, and $\begin{matrix} 5 \end{matrix}$.

The second system of the musical score consists of ten staves, similar in layout to the first system. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second and third staves are also treble clefs, with the second staff having a key signature of one flat and the third a common time signature. The fourth and fifth staves are also treble clefs, with the fourth having a common time signature and the fifth a key signature of one flat. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The seventh, eighth, and ninth staves are empty. The tenth staff is a bass clef with a key signature of one flat. Below the staves, there are several groups of numbers: $\begin{matrix} 7 \\ 7 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 8 \\ 7 \\ 5 \end{matrix}$, (3) , $\begin{matrix} 5 \\ 6 \end{matrix}$, $\begin{matrix} 7 \\ 7 \end{matrix}$, and $\begin{matrix} 6 \end{matrix}$.

Musical score system 1, measures 1-3. The system consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a complex melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third and fourth staves are treble clefs with accompaniment. The fifth staff is an alto clef with accompaniment. The sixth, seventh, and eighth staves are bass clefs, mostly containing rests. The ninth staff is a bass clef with accompaniment. The bottom staff is a bass clef with accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 2, 6, 7, 6, 6, 5, 7, 4, 3, 2.

Musical score system 2, measures 4-7. The system consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a complex melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third and fourth staves are treble clefs with accompaniment. The fifth staff is an alto clef with accompaniment. The sixth, seventh, and eighth staves are bass clefs, mostly containing rests. The ninth staff is a bass clef with accompaniment. The bottom staff is a bass clef with accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 7, 5, 4.

aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros -

aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus

aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus

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

sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros -

ent - spros - sen,

sei - nem Her - zen ent - spros - sen, ent - spros -

spros - sen, aus sei - nem Her - zen ent - spros - sen, aus seinem Her - zen ent - spros -

5 5 6 6 6 6 5 4 5

This system contains the first four measures of the piece. It includes a piano accompaniment with a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. There are three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass) with the word "sen," written below them. The piano part features various ornaments and slurs.

This system contains the next four measures of the piece. The piano accompaniment continues with similar textures. The vocal parts now have the lyrics "gleich wie ge_schrie - ben steht," written below them. The lyrics are distributed across the different vocal parts: Soprano has "gleich wie", Alto has "gleich wie ge_schrie - ben", Tenor has "gleich wie ge_schrie - ben steht," and Bass has "gleich wie ge_schrie - ben".

ge_schrie - ben steht, gleich wie ge_schrie - ben steht, ge - schrieben
 schrie - - - - - ben steht.
 steht, gleich wie ge_schrie - - - - - ben steht, gleich wie ge - schrieben
 steht, gleich wie ge - schrie - - - - - ben steht, ge - schrieben

6 7 6 (5) 6 5

steht.
 steht.
 steht.

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

The first system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves are grand staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. They contain a series of chords, some with a 't.' (trill) marking. The fourth and fifth staves are grand staves with a key signature of two flats and a common time signature, containing a series of chords. The sixth staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a series of chords. The seventh, eighth, and ninth staves are grand staves with a key signature of two flats and a common time signature, containing a series of chords. The tenth staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a series of chords. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves are grand staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. They contain a series of chords, some with a 't.' (trill) marking. The fourth and fifth staves are grand staves with a key signature of two flats and a common time signature, containing a series of chords. The sixth staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a series of chords. The seventh, eighth, and ninth staves are grand staves with a key signature of two flats and a common time signature, containing a series of chords. The tenth staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing a series of chords. The system concludes with a double bar line.

Er ist der
Er ist
Er ist der Mor - - - genster - -
Er ist der Mor - - - genster -

6 5 7 5
4b 3 2 3

6 6 5 6 (8 #)

Mor - - - genster - - ne, er ist der Mor - - - genster - - ne, er ist der
der Mor - - - gen - - - ster - -
ne, er ist der Mor-gen-ster-ne, er ist der Mor-gen-ster-ne,
ne, der Mor-gen-ster-ne, der Mor-gen-ster-

7
3

6 7 5
3

Mor - - - gen - ster - - - ne,
 ne.
 er ist der Mor - gen - ster - ne,
 ne, der Mor - gen - ster - ne,

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

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6
 5 4 5 5 5 5 5 5 5 5

seinn Glanz streckt er so fer - - ne, seinn Glanz streckt er so fer - -

seinn Glanz streckt er so fer - - ne, seinn Glanz streckt er so

seinn Glanz streckt er so fer - ne, seinn Glanz streckt er so fer - - ne, streckt er so

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

4 3 4 3 2

ne, seinn Glanz streckt er so fer - ne, seinn Glanz streckt er so fer - -

so fer - - ne

fer - - ne, seinn Glanz streckt er so fer - - ne, seinn Glanz streckt er so fer - ne, so fer -

fer - - ne, seinn Glanz streckt er so fer - - ne, seinn Glanz streckt er so fer - -

6 5 7 5 6 6 6 6 5 3

Musical score for the first system. It includes piano accompaniment on the top four staves and vocal lines on the bottom four staves. The vocal lines contain the word "ne".

6 6 6 6 6 7
5 4 5 6 5

Musical score for the second system. It includes piano accompaniment on the top four staves and vocal lines on the bottom four staves. The vocal lines contain the lyrics "vor an - dern Ster - nen klar,".

(5)

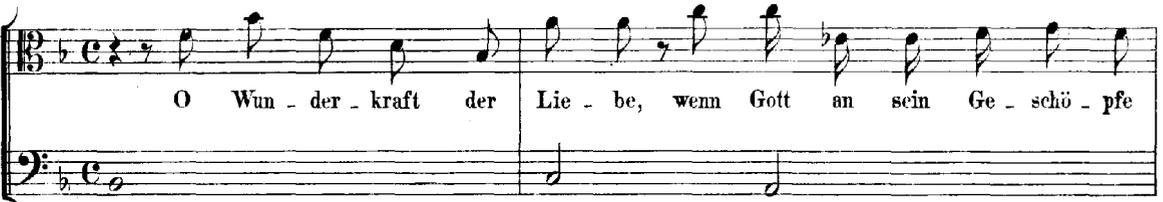
7
B.W.XXII.

7

7

7

RECITATIV.

Alto. 

O Wun - der - kraft der Lie - be, wenn Gott an sein Ge - schö - pfe

Continuo. 

den - ket, wenn sich die Herr - lich - keit, im letz - ten Theil der Zeit, zur Er - de sen - ket! O, un - be -

greif - li - che, ge - hei - me Macht! Es trägt ein aus - er - wähl - ter Leib den

grossen Got - tes - sohn. den Da - vid schon im Geist als sei - nen Herrn ver - ehr - te, da dies ge -

be - ne - dei - te Weib in un - ver - letz - ter Keusch - heit blie - be. O! rei - che Se - gens -

kraft, die sich auf uns er - gos - sen, da er den Him - mel auf -, die Höl - le zu - ge - schlossen.







piano
Ach, zie - he die See - le, ach, zie - he die See - le mit

(*piano*)

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

Sei - len der Lie - be, o Je - su, ach, zei - ge dich kräf - tig in ihr, o Je - su, ach, zei - ge dich

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

forte
kräf - tig, kräf - tig in ihr! *forte*

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

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

piano
Ach, zie - he die See - le mit

piano

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

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

6 4 7 6 5 6 5 6 5

piano
Er - leuch
piano

6 5 6 5 6 5 6 4 5 6 5 6 5 6 5

te sie, er leuch - te sie, dass sie dich gläu - big er - ken - ne, gieb,

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

dass sie mit hei - li - gen Flam - men ent - bren - ne, ach, wir - ke ein gläu - biges

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

Dür - sten nach dir, ach, wir - - ke ein gläu - - bi - ges Dür - sten nach dir!

forte

forte

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

leuch - - te sie, dass - - sie dich gläu - - big er - ken - - ne, gieb, dass - - sie mit hei - - li - gen

piano

piano Er-

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

Flam - men ent - bren -

piano

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

ne, ach, wir - - ke ein gläu - - bi - ges Dür - - sten nach dir!

6 7 6 6 7 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

ne, ach, wir - - ke ein gläu - - bi - ges Dür - - sten nach dir!

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

Da Capo dal Segno.

RECITATIV.

Soprano. *Ach, füh-re mich, o Gott, zum rech-ten We-ge, mich, der ich un-er-leuch-tet bin, der*

Continuo. *ich nach mei-nes Flei-sches Sinn so oft zu ir-ren pfl-e-ge. Je doch, gehst du nur mir zur*

Sei-ten, willst du mich nur mit dei-nen Augen lei-ten, so gehet mei-ne Bahn ge-wiss zum Himmel an.

ARIE.

Oboe I.

Oboe II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Continuo.

Bald zur Rech-ten, bald zur Lin-ken lenkt sich mein ver-irr-ter Schritt, forte

piano

forte

in Ge-fahr nicht sin - ken, lass mich ja dein weises Füh - ren, lass mich

ja dein wei - ses Füh-ren, dein wei - ses Füh-ren bis zur Himmels pfor - te spi -

ren!

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

Soprano.
Corno, Oboe III.
Violino I.
col Soprano. *)

Alto.
Violino II. coll'Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

*) Die Flöte schweigt.

Canfate

über das Lied :

„In allen meinen Thaten“

von

Dr. Paul Flemming.

№ 97.

Cantate. „In allen meinen Thaten.“

Vers 1. CHOR.
Grave.

Oboe I.

Oboe II.

Fagotti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo.

Violoncello e Violone.

(NB. Der Cantus firmus: „Nun ruhen alle Wälder“ im Sopran.)

7b 6/3 6

A musical score for piano, consisting of 12 staves. The top two staves are treble clef, the next two are bass clef, and the remaining six are grand staff (treble and bass clef). The music is in a minor key with a key signature of one flat. The score is divided into four measures. The first measure contains a complex melodic line in the upper staves and a bass line with a figured bass. The second measure continues the melodic development. The third measure features a dense, fast-moving passage in the upper staves. The fourth measure concludes the piece with a final melodic flourish. The figured bass is written in numbers below the bass line of the fourth measure.

6 5 7 7 7 7 7 6

This musical score consists of ten staves. The top four staves contain vocal or instrumental parts with various rhythmic patterns and melodic lines. The fifth and sixth staves are empty. The seventh and eighth staves contain a figured bass line with numerical figures: 7, 6, 7, 6, 4/2, 6, 6, 1, 5, 7, 6, 1. The bottom two staves contain further musical notation, likely for a keyboard accompaniment.

Vivace.

The image shows a musical score for a piece titled "Vivace." The score is written for a piano and includes several staves. The first staff is marked "1^{ma}" and the second staff is marked "2^{da}". The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score consists of 12 measures, divided into three groups of four measures each. The first group of four measures is marked with a repeat sign. The second and third groups of four measures are also marked with repeat signs. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-5) are provided for several notes in the lower staves. The piece is identified as B.W. XXII.

The musical score is arranged in 11 staves. The top six staves are for the piano, and the bottom five are for the voice. The piano part features intricate sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal part has lyrics "In al - - - len" and "In al - - -". The tempo is marked "piano".

The image shows a page of a musical score, likely for a vocal piece with piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 12 staves. The top six staves are for the piano accompaniment, and the bottom six staves are for the voice. The lyrics are in German and are written below the vocal line. The lyrics are: "mei - - - nen Tha - - - ten - - -", "- - - len mei_nen Tha - - - ten, in al - - - len", "- - - - - len mei_nen Tha - - - ten, in al - len mei_nen", and "In al - - - - - len mei_nen". There are also some numerical figures (6, 4, 6, 5, 4, 2, 5, 6) written below the piano accompaniment staves, which likely represent fingering or chord numbers. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

The image shows a page of musical notation for a piece identified as B.W. XXII. The score is arranged in a grand staff format, consisting of two systems of staves. The upper system contains five staves of piano accompaniment, each marked with the dynamic *forte*. The lower system contains three staves for a vocal line, with the lyrics "mei - nen Tha - ten" and "Tha - - - ten" written below the notes. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The vocal line is primarily composed of quarter and eighth notes. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final *forte* marking in the piano accompaniment.

piano

piano

piano

piano

piano

piano

lass' ich den Höch - - - sten

lass' ich den Höchsten

lass' ich den Höchsten ra - - -

lass' ich den Höchsten ra - - - - then,

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

piano

The image shows a musical score for a piano and voice piece. It consists of several staves. The top five staves are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The bottom three staves are for the voice, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The lyrics are in German and are written below the voice staves. The word "forte" is written below several piano staves. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

forte

forte

forte

forte

forte

forte

ra - - - - - then, - - - - -

ra - - - - - then, den Höch - - - - - sten ra - - - - - then,

- then, lass' ich den Höch - - - - - sten ra - - - - - then,

lass' ich den Höchsten ra - - - - - then, - - - - -

forte

piano

piano

piano

piano

piano

der Al - les kann und

der Al - les, Al - les

der Al - les, Al - les kann, Al - les, Al - les

der Al -

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

piano

The image shows a page of a musical score, likely for a piano and voice. It consists of several staves. The top five staves are for the piano accompaniment, with the word "forte" written below each staff. The sixth and seventh staves are for the voice, with lyrics written below them. The eighth staff is for the piano accompaniment, with the word "forte" written below it. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with the word "forte" written below the bottom staff. The lyrics are: "hat, kann, der Al - - les kann und hat, kann, der Al - - les kann und hat, - - - les, Al.les kann und hat,". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

trio

trio

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

This musical score is for a piece titled B.W. XXII. It consists of 11 staves. The top five staves are for a piano, with the first two in the treble clef and the last three in the bass clef. The bottom five staves are for a guitar, with the top two in the treble clef and the last three in the bass clef. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score is divided into four measures. The guitar part includes a chord diagram in the first measure of the bottom-most staff, showing a barre on the first fret with the following fingerings: 6 (index), 5 (middle), 6 (ring), 5 (pinky), 4 (ring), 5 (pinky).

The musical score consists of ten staves. The top five staves are for the piano accompaniment, and the bottom five are for the voice. The piano part includes dynamic markings such as *tutti e piano*, *piano*, and *(piano)*. The voice part includes German lyrics: "er muss zu al - - len Din - -", "er muss zu al - - len", "er muss zu al - - len", and "er muss zu". The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piano part features intricate textures with sixteenth and thirty-second notes, while the voice part is more melodic and lyrical.

The musical score consists of several staves. The top five staves are piano accompaniment, with the word *forte* appearing in the second, third, fourth, and fifth staves. The sixth staff is a vocal line with lyrics: "gen, ———". The seventh and eighth staves are vocal lines with lyrics: "Dingen, zu al - - len Din - - gen," and "Dingen, zu al - len Din - - - - gen," respectively. The ninth staff is a vocal line with lyrics: "al - - - len, al - len Din - - gen,". The bottom two staves are piano accompaniment, with the word *forte* appearing in the bottom staff. The bottom staff also contains figured bass notation: 4 2, 5 4 2, 6, 6 4 5 #, #, 6 4 3, 7 #, 4 2, 7 #, 6, 5, 6 5 4 2, 6.

The musical score consists of several systems. The top system includes five staves of piano accompaniment, each marked *piano*. The bottom system includes a vocal line with lyrics and four staves of piano accompaniment. The lyrics are:
 soll's an - - - ders wohl - - - ge - - -
 soll's an - ders wohl - ge - lin - - - gen, soll's an - ders
 soll's an - ders wohl - ge - lin - gen, soll's an - ders wohl -
 soll's an - ders wohl - - - - - ge -

The musical score consists of several staves. The top five staves are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The sixth staff is the vocal line, with lyrics written below it. The lyrics are: "lin - gen, wohl - ge - lin - gen, - ge - lin - gen, soll's an - ders wohl - ge - lin - gen, lin - gen, soll's an - ders wohl - ge - lin - gen, wohl ge - lin - gen." The piano accompaniment includes dynamic markings such as *forte* and *sfz*. The bottom two staves show figured bass notation for the left hand.

piano

piano

piano

piano

(piano)

piano

selbst ge - - ben Rath

selbstgeben Rath,

selbst geben Rath, und That, selbst geben Rath und selbstgeben Rath,

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

piano

The musical score consists of several staves. The top two staves are for the right hand of the piano, and the bottom two are for the left hand. The middle section contains vocal lines with lyrics. The lyrics are: "und That, selbst ge - ben Rath und That, selbst ge - ben Rath und That, That, Rath und That, selbst ge - ben Rath und That, selbst ge - ben Rath und That Rath und selbst ge - ben Rath und That, selbst ge - ben Rath". The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

forte *t* *t* *t*
forte
forte
forte *t* *t* *t*
forte
forte
 er muss zu allen Din - gen, soll's anders wohlge - lin - gen, selbst
 — Rath und That, er muss zu allen Din - gen, soll's anders wohlge - lin - gen, selbst
 That, Rath und That, er muss zu allen Din - gen, soll's anders wohlge - lin - gen, selbst
 und That, er muss zu allen Din - gen, soll's anders wohlge - lin - gen, selbst
forte

The musical score consists of piano accompaniment and three vocal parts. The piano part is written in G major and 3/4 time, featuring a prominent triplet in the right hand. The vocal parts are in the same key and time, with lyrics in German. The lyrics are: "ge - - ben Rath, selbst geben Rath und That." The word "trio" is written above the piano part in the third measure of the Trio section.

The image shows a page of musical notation for a piece identified as B.W. XXII. The score is arranged in a system of 12 staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The remaining eight staves are empty. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The word "tutti" is written in the first and second staves. At the bottom of the page, there are several numbers: 9 6 6, 9 6 6, 9 5, 6, 6, 5, 5, 5.

This musical score consists of ten staves. The top six staves contain complex musical notation, including treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The bottom four staves are a figured bass section, with the first staff containing numerical figures: 9 6, 6 4 6, 6 7, 9 7, 6 7 6. The remaining three staves in this section are empty.

Vers 2.

ARIE. Solo.

Basso.

Organo
e Continuo.

Figured bass notation for the first system: ♯ 6 4 6 6 5 4 6 6 5 4 # 2 #

Figured bass notation for the second system: 6 4 6 7 # 6 6 4 6 9 9 7 4 6 6 4 5 # 1 6 #

ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he. mein Sor - gen ist um - sonst,

Figured bass notation for the third system: 5 6 # 4 4 7 # 6 5 6 5 4 6 6 6 6 5 5 4 1 3 6 5

mein Sor - gen ist um - sonst, umsonst; nichts

Figured bass notation for the fourth system: 7 7 # 7 6 4 7 5 4 7 # 6 4 # 6 #

ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor - gen ist um - sonst, mein

Figured bass notation for the fifth system: 6 4 4 7 # 6 5 7 # 5 4 6 6 6 6 5 5 4 2 #

Sor - gen, mein Sor - gen ist um - sonst, umsonst,

Figured bass notation for the sixth system: 6 6 5 6 5 6 5 6 6 6 6 4 2

Nichts
piano

mei - Sor - gen ist um - sonst, mei Sor - gen ist um - sonst, umsonst, nichts ist es spät und

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

frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor - gen ist um -

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

sonst, umsonst. *forte* Er *piano*

6 4 7 6 4 7 6 6 5 7 7

mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne

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

Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst. *forte*

7 6 4 5 8 7 4 6 7 5 6 4 6 4

Er *piano* mag's mit mei - nen Sa - chen nach

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

* Aeltere Lesart: 6 6 4 6 4 3 6 5 6 4 2

sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne
 Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, in sei - ne Gunst; er mag's mit mei - nen
 Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne Gunst. *forte*

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

Vers 3.

RECITATIV.

Tenore. Es kann mir nichts ge - sehen, als was er hat er - se - hen, und was mir se - lig
 Organo e Continuo. ist: ich nehme's, wie er's giebet; was ihm von mir be - lie - bet, das hab ich auch erkies't.

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

Vers 4.

ARIE.
Largo. §

Violino Solo.

Tenore.

Organo
e Continuo.

The musical score is arranged in five systems, each with three staves. The top staff is for Violino Solo, the middle for Tenore, and the bottom for Organo e Continuo. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Largo' with a section symbol (§). The score includes various musical notations: trills (tr), dynamics (piano, forte), and figured bass for the organ/continuo. The figured bass consists of numbers 1-7 and flats/sharps indicating fingerings and accidentals. The Tenore part is mostly silent, with some notes appearing in the later systems. The Violino Solo part features intricate melodic lines with trills and slurs. The Organo e Continuo part provides a harmonic foundation with moving bass lines.

First system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff with a piano accompaniment, a grand staff (treble and bass clefs) with the vocal line, and a bass clef staff with a piano accompaniment. The tempo is marked *piano*. The lyrics are: "trau - e sei - ner Gna - den, die mich vor". Below the bass staff, there are fingering numbers: 5, 7, 6, 5, 4, 5, 8, 7, 4, 3.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff with a piano accompaniment, a grand staff with the vocal line, and a bass clef staff with a piano accompaniment. The tempo is marked *piano*. The lyrics are: "al - lem Schaden, vor al - lem". Below the bass staff, there are fingering numbers: 6, 5, 7, 8, 7, 4, 3, 6.

Third system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff with a piano accompaniment, a grand staff with the vocal line, and a bass clef staff with a piano accompaniment. The tempo is marked *piano*. The lyrics are: "Ü - bel schützt, ich trau - e sei - ner Gna - den, die mich vor al - lem". Below the bass staff, there are fingering numbers: 7, 6, 7, 4, 3, 6, 6, 6, 5, 4, 6, 6, 5, 4, 6.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff with a piano accompaniment, a grand staff with the vocal line, and a bass clef staff with a piano accompaniment. The tempo is marked *forte*. The lyrics are: "Scha - den, vor allem Ü - bel schützt." Below the bass staff, there are fingering numbers: 7, 6, 4, 6, 5, 4, 3, 2, 6, 5, 4, 5.

Fifth system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff with a piano accompaniment, a grand staff with the vocal line, and a bass clef staff with a piano accompaniment. The tempo is marked *piano*. Below the bass staff, there are fingering numbers: 6, 5, 4, 3, 6, 5, 4, 3, 5.

tr
(forte) piano forte piano forte

tr piano forte piano forte

Leb' ich nach sei - nen Ge -

piano so

se - tzen, so wird mich nichts ver -

le - tzen, nichts, nichts! wird mich ver - le - tzen, nichts,

nichts! nichts wird mir feh - len, nichts, nichts! wird mich ver - le - tzen, nichts

feh - len, was mir nützt. *forte*

Leb' *piano*

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

piano

ich nach sei - nen Ge - se - tzen, so wird mich nichts ver -

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

le - tzen, nichts feh - len, nichts, was mir nützt, nichts feh - len, nichts,

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

was mir nützt; leb' ich nach sei - nen Ge - se -

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

- tzen, so wird mich nichts, nichts, nichts ver - le - tzen, so wird mich nichts, nichts ver - le - tzen,

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

nichts feh - len, nichts feh - len. so

wird mich nichts ver - le - tzen. so wird mir nichts feh - len, nichts feh - len, nichts feh - len, was mir nützt.

Dal Segno.

RECITATIV.

Vers 5.

Violino I. *piano*

Violino II. *piano*

Viola. *piano*

Alto. *piano* Er wol - le mei - ner Sün - den in Gnaden mich ent - bin - den, durchstreichen mei - ne

Organo e Continuo. *piano*

forte Schuld! *piano* Er wird auf mein Verbrechen nicht stracks das Urtheil sprechen. und haben noch Geduld. *forte*

ARIE.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Solo.

Alto.

Organo e Continuo.

Organo piano sempre

6 6 7 8 7 4 5 4 5 6 7 6 6 1 7 6 6 5 7 1 6 7

6 4 2 2 7 6 6 7 7 9 7 6 7 4 2 6 6 1

piano

piano

piano

Leg' ich mich späte nie-der, er-wa-che frühe wie-der.

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

lieg' oder zie.he fort, lieg' ich oder zie.he fort. lieg'

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

piano

piano

piano

Banden; und was mir stösst zu Handen, so trö -

Fingerings: 6 6 b 8 7, 6 4 2, 5 3, 6 6, 6 6 7 8 7, 8, 7b 5 6 5

forte

forte

forte

- stet mich sein Wort, so trö - stet mich sein Wort.

forte

(*tasto solo*)

Fingerings: 9 8, 7 6, 7b 6 4, 7 4, 5 3, 6b, 6 7 6 5 4 3, 6 4 2

piano

piano

piano

In Schwach -

piano

Fingerings: 7 5, 8 7 5, 4 2, 5b, 6b 5, b, 7b 6 4 3, 6, b, piano, 7b 6 7

- heit und in Banden. und was mir stösst zu Han - den, so trö -

Fingerings: 4 3, 6 5 4 3, 6, 7 5 2, 6, 7b 6, 9 4 2, 7, 6, 6 5 4 6

stet mich sein Wort, so tröstet mich sein Wort; in Schwachheit

7 6 9 6 (tasto solo) 7 4 5 4 6 6 7 5 7 5 4 3 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9

und in Ban - den, und was mir stößt zu Hän - den, so tröstet mich sein

7 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

Wort, forte

8 6 7 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

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

Vers 7.

DUETT.

Soprano.

Basso.

Organo e Continuo.

Hat er es denn be - schlos - sen, so will ich unver - dros - sen

piano

an mein Verhäng - niss gehn, an mein Ver - häng - niss! hat er es denn be -

Hat er es denn be - schlos - sen,

schlos - sen, so will ich unver - dros - sen an mein Verhängniss gehn, an mein Ver -

so will ich unver - dros - sen an mein Ver - häng - niss

häng - gehn, an mein Ver - häng - niss, an mein Ver - häng - niss gehn, an mein Ver - häng - niss!

soll mir zu har-te fal-len, ich will ihn ü-ber-stehn, ü-ber-stehn,

ü-ber-stehn, ich, ich will ihn ü-ber-stehn.

piano Hat er es denn be-schlos-sen, so will ich unver-dros-sen an mein Verhäng-

Hat er es denn be-schlos-sen, -niss gehn, an mein Ver-häng-niss! hat er es denn be-

so will ich unver-dros-sen an mein Ver-häng-niss schlos-sen, so will ich unver-dros-sen an mein Verhängniss gehn, an mein Ver-

gehn, an mein Ver - häng - niss, an mein Ver - häng - niss gehn, an mein Ver - häng - niss!

häng -

- kein Unfall un - ter al - len soll mir zu har - te fal - len, ich will ihn ü - ber - stehn.

- niss! kein Unfall un - ter al - len soll mir zu har - te fallen, ich will ihn ü - ber - stehn.

forte

Dal Segno.

Vers 8.

ARIE.

Oboe I. *forte*

Oboe II. *forte*

Soprano.

Organo e Continuo. *forte*

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

4 3 6 5 6 6 5 6

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

piano
piano
Ihm hab ich mich er - ge - ben zu

5 3 6 6 5 4 3 6 4 3 7

ster - ben und zu le - ben, so bald er mir ge - beut, so, so

7 6 5 4 3 6 5 6 5 4

bald er mir ge - beut; ihm hab ich mich er - ge - ben zu

6 5 4 3 6 7 6 4 3 6 5

ster - ben o - der le - ben, zu ster - - - - - ben o - der

pianissimo

4 3 6 4 3 7 7 6 # 6 # 8 7

le - - - - - ben, so bald, so bald er mir ge - bent.

un poco forte *(forte)* *forte*

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

tr

6 5 7 6 7 6 5 4

tr

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

Treble clef: *piano*
 Bass clef: *piano*
 Lyrics: Es sei heut' o-der morgen, da-für lass'ich ihn sor-gen, er

Treble clef: *forte*
 Bass clef: *forte*
 Lyrics: weiss die rech-te Zeit, er weiss die rech-te Zeit.

Treble clef: *piano*
 Bass clef: *piano*
 Lyrics: Es sei heut' o-der mor-gen, da-

Bass clef: für lass'ich ihn sor-gen, er weiss die rech-te Zeit, er weiss die rech-te

Zeit; ihn lass' ich sor -

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

- gen,

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

er weiss die rech - te Zeit, da - für lass' ich ihn

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

sor - gen, es sei heut' o - der mor - gen, er weiss die rech - te Zeit.

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

Vers 9.

CHORAL. (Melodie: „Nun ruhen alle Wälder.“ Siebenstimmig.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.
Oboe I. II.
col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo
e Continuo.

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

So sei nun, See-le, dei-ne, und trau-e dem al-lei-ne, der dich er-schaf-fen

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

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

hat; es ge-he, wie es ge-he, mein Va-ter in der Hö-he weiss al-len Sa-chen Rath.

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

Canzler

Am einundzwanzigsten Sonntage nach Trinitatis:

über das Lied:

„Was Gott thut, das ist möglichen“

von

M. Samuel Rudigast.

Erste Composition.

№ 98.

Dominica 21 post Trinitatis.

„Was Gott thut, das ist wohlgethan.“

Vers 1.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.
Oboe I. col Soprano.

Alto.
Oboe II. col' Alto.

Tenore.
Taille col Tenore.

Basso.

Continuo.

(NB. Der Cantus firmus: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ im Sopran.)

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

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

6 6
4

6 4 6 7 6 4 5
4 2 2

6 6 6
4 2

Was Gott thut, das ist
wie er fängt meine

Was Gott thut, das
wie er fängt mei -

Was Gott thut, das
wie er fängt mei -

Was Gott thut, das
wie er fängt mei -

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

6 6 6 6 6
6 6

wohl - ge - than, Sa - chen an es will bleibt ge - ihm

ist wohl - ge - than, ne Sa - chen an es will bleibt ge - ihm

ist wohl - ge - than, ne Sa - chen an es will bleibt ge - ihm

ist wohl - ge - than, ne Sa - chen an es will bleibt ge - ihm

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

recht sein hal - ten Wil - stil - le; 1 ma 2 da

recht sein hal - ten Wil - stil - le; 1 ma 2 da

recht sein hal - ten Wil - stil - le; 1 ma 2 da

recht sein hal - ten Wil - stil - le; 1 ma 2 da

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

* Bei der Wiederholung die kleinen Noten.

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff is the piano right hand, featuring a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The second staff is the piano left hand, with a simpler accompaniment. The third, fourth, and fifth staves are vocal staves, all of which are currently empty. The sixth staff is the bass line, and the seventh staff contains figured bass notation: 7 4b, 8 3, 7 6 4, 6 6, 6 4 6 6 4 6, 4 2 4.

The second system of the musical score consists of seven staves. The piano accompaniment continues in the top two staves. The vocal staves (third, fourth, and fifth) now contain the lyrics "Er ist mein". The sixth staff is the bass line, and the seventh staff contains figured bass notation: 6 6 4 6, 7 6 5, 6 4 2, 6, 7 5.

Gott, der in der Noth
 Gott, der in der Noth
 Gott, der in der Noth
 Gott, der in der Noth

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

mich wohl weiss zu er -
 mich wohl weiss zu er - hal -
 mich wohl weiss zu er -
 mich wohl weiss zu er - hal -

6 6 6 6 6 6 7 9 8 6

hal- ten:
 ten:
 hal- ten:
 ten:

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

drum lass' ich
 drum lass' ich ihn nur
 drum lass' ich ihn
 drum lass' ich ihn nur

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

ihn nur wal - - - ten.

wal - - - ten, drum, drum lass' ich ihn nur

nur wal - - - ten, drum, drum lass' ich ihn nur

wal - - - ten, drum lass' ich ihn nur wal - - -

6 5 3 6 6 5 6 4 3 7 6

wal - - - ten...

wal - - - ten.

ten.

5 4 6 4 3 6

System 1 of a musical score. It consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff is an alto clef with a key signature of two flats. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats. The fourth, fifth, and sixth staves are empty. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two flats. Below the seventh staff, there are fingering numbers: 6 4, 6 5, 6 5, 7 4, 8 3, 6 4, 6 4, 3.

System 2 of a musical score. It consists of seven staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats. The second staff is an alto clef with a key signature of two flats. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats. The fourth, fifth, and sixth staves are empty. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two flats. Below the seventh staff, there are fingering numbers: 6 4, 6 4, 6 5, 7 4, 8 3, 7 6, 6 6, 6 4, 6 6, 6 4, 2.

6 7b 6 6 6 6 4 6 6 6 5
4 1 2 5 4 3

RECITATIV.

Tenore.

Ah Gott! wann wirst du mich ein-mal von mei-ner Lei-den Qual, von mei-ner Angst be-

Continuo.

frei-en? Wie lan-ge soll ich Tag und Nacht um Hül-fe schreien? Und ist kein Ret-ter da! Der Herr ist de-nen

Al-len nah, die sei-ner Macht und sei-ner Huld ver-trau-en. Drum will ich mei-ne

Zu-ver-sicht auf Gott al-lei-ne bau-en, denn er ver-lässt die Sei-nen nicht.

ARIE.

Oboe I. Solo.

Soprano.

Continuo.

Hört, ihr Au-gen, auf zu

wei-nen, hört, ihr

piano

Au-gen, auf zu wei-nen, hört auf zu wei-

nen, trag' ich doch mit Ge duld mein schwe - res

Joch, trag' ich doch mit Ge - duld,

trag' ich doch mit Ge - duld mein schweres Joch. *(forte)*

Instrumental accompaniment system.

Instrumental accompaniment system.

wei

- nen, hört, ihr Au-gen, auf zu wei - nen!

Dal Segno.

RECITATIV.

Alto.

Continuo.

Gott hat ein Herz, das des Er-barmens Ü-ber-fluss! Und wenn der Mund vor sei-nen Oh-ren

klagt, und ihm des Kreuzes Schmerz im Glauben und Ver-trau-en sagt, so bricht in ihm das Herz, dass er sich ü-ber-

uns er-bar-men muss. Er hält sein Wort; er sa-get: klo-pfet an, so wird euch auf-ge-than! Drum

lasst uns al-so fort, wenn wir in höch-sten Nö-then schweben, das Herz zu Gott al-lein er-he-ben.

ARIE.

Violino I. II.

Basso.

Continuo.



mei - nen Je - sum lass' ich nicht, bis mich erst sein Ange - - sicht wird er -

hö - - - - ren, o - der segnen; mei - nen Je - sum lass' ich

nicht, bis mich erst sein An - ge - sicht wird er - hö - - - - ren, o - der seg - -

- - - - - nen, wird er - hö - ren, o - der seg - - - - nen.

Er al - lein, er al - lein, er al - lein soll mein Schutz in Al - lem sein,

was mir Ü - - - - - bels kann be - gegnen;

er al - - lein soll mein Schutz in Al - lem sein, was mir Ü - bels kann be - geg - - - - - nen,



— was mir Ü - - - bels kann be - geg - - nen.



Mei - nen Je - sum lass' — ich nicht,



mei - nen Je - sum lass' — ich nicht,



bis mich erst sein An - ge - sicht wird er - hö - - hen, o - der



seg - nen; mei - nen Je - sum lass' — ich nicht, bis mich erst sein An - ge - -



sicht wird er - hö - - - - - hen, o - der seg - - - - - nen, wird er -



hö - hen, o - der seg - - - - - nen.



Canferre

Am fünfundzwanzigsten Sonntage nach Trinitatis

über das Lied:

„Was Gott thut, das ist nichtlyethan“

von

M. Samuel Rudiyast.

Freie Composition.

№ 99.

Dominica 15 post Trinitatis.

„Was Gott thut, das ist wohlgethan.“

Vers 1.

Flauto traverso.

Oboe d'amore.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Corno col Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

(N. Der Cantus firmus: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ im Sopran.)

7 8 7 8 6 6 7

2 5 2 3

6 6 6 6 6 6 7 7 7 7 7 7 7 7 6

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

The first system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom five staves are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Below the piano part, there are fingering numbers: 6, 6, 5, 6, 6, 7, 5, 6, 6, 5, 6.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom five staves are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The vocal line has a melodic line with some grace notes. Below the piano part, there are fingering numbers: 2, 4, 2, 6, 5, 6, 5, 6.

Was Gott thut, das ist
Was Gott thut,
Was Gott thut,
Was Gott thut,

forte

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

wohl - - - ge - than,
das ist wohl - ge - than,
das ist wohl - - ge - than,
das - - - ist wohl - ge - than,

forte *piano* *forte* *piano*

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

Musical score for the first system, featuring piano and forte markings and a 'forte' dynamic marking.

Musical score for the second system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

es bleibt ge - recht sein

es bleibt ge - recht sein

es bleibt ge - recht sein

es bleibt ge - recht sein Wil - le, es bleibt ge -

System 1 of a musical score. It consists of nine staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom seven staves are bass clefs. The music is in G major and 4/4 time. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a bass line with eighth notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes. The fifth staff has a bass line with eighth notes. The sixth staff has a bass line with eighth notes. The seventh staff has a bass line with eighth notes. The eighth staff has a bass line with eighth notes. The ninth staff has a bass line with eighth notes. Below the staves, there are fingering numbers: 6, 6, 5, 6, 6, 7, 5, 6, 6, 5, 6.

System 2 of a musical score. It consists of nine staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom seven staves are bass clefs. The music is in G major and 4/4 time. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a bass line with eighth notes. The fourth staff has a bass line with eighth notes. The fifth staff has a bass line with eighth notes. The sixth staff has a bass line with eighth notes. The seventh staff has a bass line with eighth notes. The eighth staff has a bass line with eighth notes. The ninth staff has a bass line with eighth notes. The word "piano" is written above the third staff and below the eighth staff. Below the staves, there are fingering numbers: 7, 4, 2, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 4.

wie er fängt mei - ne Sa - chen
 wie er fängt mei - ne Sa - chen
 wie er fängt mei - ne Sa - chen
 wie er fängt mei - ne Sa - chen

forte

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

an,
 an,
 an,
 an,

piano *forte* *piano* *forte*

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

will ich ihm
will ich ihm
will ich ihm
will ich ihm

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

hal - - ten stil - - - le.
hal - - - - ten stil - - - le.
hal - - ten stil - - - le.
hal - - ten stil - - - le.
Org. in 8a

piano
piano
piano
piano
piano

tr
forte

5 6 4 3

Er ist mein
Er ist mein
Er ist mein
Er ist mein

forte
forte
forte
forte

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

Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth
Gott, der in der Noth

piano *forte* *piano*

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

musical score for the first system, including vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a *forte* dynamic marking. The vocal lines contain the lyrics: "mich wohl weiss zu er - - - hal - - -".

6 52 3 9 3 9 3 5 6 5 #

musical score for the second system, including piano accompaniment and tenor parts. The piano part features dynamic markings of *piano* and *forte*. The tenor parts are labeled "ten:". The piano part includes a *tr* (trill) marking.

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

drum lass' ich
 drum lass' ich ihn nur
 drum lass' ich ihn nur
 drum lass' ich ihn nur

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

ihn nur wal - ten.
 wal - ten.
 wal - ten.
 wal - ten.

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

First system of musical notation. It consists of seven staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The music is in 2/4 time. The first staff has a melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a similar melodic line. The third staff has a piano accompaniment with chords and moving lines. The fourth staff has a bass line. The fifth, sixth, and seventh staves are empty. Dynamics markings 'piano' and 'forte' are present. Fingering numbers 7, 4, 2, 3, 5, 6, and 7 are written below the bottom staff.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It consists of seven staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom three are bass clefs. The music continues with similar melodic and accompaniment parts. Dynamics markings 'piano' and 'forte' are present. Trills are marked with 'tr' above notes in the top staff. Fingering numbers 6, 5, 6, 4, 2, 6, 5, 6, 4, 2, 6, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 5, 3, 7, 4, 2 are written below the bottom staff.

The first system of the musical score consists of eight staves. The top four staves are treble clefs, and the bottom four are bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bottom-most staff contains a sequence of numbers: 7, 3, 2, #, 6, 6, 5, 4, 6, 4, 2.

The second system of the musical score also consists of eight staves, following the same layout as the first system. The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines. The bottom-most staff contains a sequence of numbers: 7, 5, 6, 6, 6, 6, 7, 4, 2, 6, 6, 5, 4, 3.

RECITATIV.

Basso. Continuo.

Sein Wort der Wahr - heit ste - het fest und wird mich nicht be -
 trü - gen, weil es die Gläu - bi - gen nicht fal - len noch ver - der - ben lässt. Ja,
 weil es mich den Weg zum Le - ben füh - ret, so fasst mein Her - ze
 sich, und läs - set sich be - gnü - gen an Got - tes Va - ter - Treu' und
 Huld, und hat Ge - duld, wenn mich ein Un - fall rüh - ret.
 Gott kann mit sei - nen All - machts Hän - den mein Un - glück wen - - - - -
 den.

(a tempo.)

ARIE.

Flauto traverso.

Tenore.

Continuo.

The first system of musical notation shows the Flauto traverso part with a complex, fast-moving melodic line. The Tenore part is a whole rest. The Continuo part is marked *piano* and features a simple, rhythmic accompaniment.

The second system continues the instrumental parts. The Flauto traverso part remains highly active with sixteenth-note patterns. The Tenore part remains a whole rest. The Continuo part continues its accompaniment.

The third system introduces the vocal line. The lyrics are: "Er_schütt're dich nur nicht, ver_zag_te See_ _ _ le,". The Flauto traverso part continues its melodic line, and the Continuo part provides accompaniment.

The fourth system continues the vocal line. The lyrics are: "er_schütt're dich nur nicht,". The Flauto traverso part continues its melodic line, and the Continuo part provides accompaniment.

The fifth system continues the vocal line. The lyrics are: "ver_zag_te See_ _ _ le, wenn dir der Kreu_zes_Kelch so bit_ _ _ ter schmeckt, er_". The Flauto traverso part continues its melodic line, and the Continuo part provides accompaniment.

schüttre dich nur nicht, verzag - - te Seele, wenn dir der Kreuzes - Kelch

so bit - ter schmeckt, wenn dir der Kreuzes - Kelch so bit - ter

schmeckt.

Er - schütt - re dich nur nicht! Er - schütt - re

dich nur nicht! Er - schütt - re dich nur nicht,

ver-zag - te See - le, wenn dir _____ der Kreu - zes - Kelch so bit - ter

schmeckt, _____ wenn dir _____ der Kreu - zes - Kelch so bit - ter schmeckt.

Gott ist dein wei - ser Arzt und Wunder - mann, Gott ist dein

wei-ser Arzt und Wun-der-mann, so dir kein tödt-lich Gift ein-schen-

- ken kann, so dir kein tödt-

- lich Gift ein-schen-ken kann,

ob-gleich die Sü-ssig-keit ver-bor-gen

steckt, ob-gleich die Sü-ssig-keit ver-bor-

gen steckt, obgleich die Süßigkeit verbor-gen steckt.

Da Capo.

RECITATIV.

Alto. Continuo.

Nun, der von Ewigkeit geschlossene Bund bleibt meines Glaubens Grund. Er spricht mit

Zuversicht in Tod und Leben: Gott ist mein Licht, ihm will ich mich ergeben. Und haben alle Tage gleich ihre eigene

(6 5)
(4 3)

Plage, doch auf das überstandene Leid, wenn man genug geweiht, kommt endlich die Erlösungs-

(a tempo.)

zeit, da Gottes treuer Sinn erschienet.

ARIE. (Duet.)

Flauto traverso.

Oboe d'amore.

Soprano.

Alto.

Continuo.

Wenn des Kreuzes Bit - ter -

Wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Fleisches Schwachheit

kei - ten mit des Flei - sches Schwachheit strei - ten,

strei - ten,

wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Flei - sches Schwachheit strei -

wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Flei - sches Schwachheit

- ten, wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Flei - sches Schwachheit

streiten, wenn des Kreuzes Bit - ter - kei - ten mit des Flei - sches Schwachheit strei -

strei -

- ten, ist es

- ten, ist es

dennoch wohlge - than, dennoch wohlge - than.

dennoch wohlge - than, dennoch wohlge - than.

Wer das Kreuz durch fal_schen Wahn sich für un - er - träg_lich
 Wer das Kreuz durch fal_schen

schätzt, für un - er - träg_lich, für un - er - träg_lich! wer das Kreuz durch fal_schen
 Wahn sich für un - er - träg_lich schätzt, für un - er - träg_lich, für un - er -

Wahn sich für un - er - träg_lich schätzt, für un - er - träg_lich schä - tzet, für un - er - träg_lich
 träg_lich! wer das Kreuz durch falschen Wahn sich für un - er - träg_lich schätzt, für un - er - träg_lich

schä_tzet, wird auch künft_ig nicht er - gö -
 schä_tzet, wird auch künft_ig nicht er - gö -

- - - tzet, künft^{ig} nicht er_gö_tzet, wird auch künft^{ig} nicht er_gö_tzet, wird auch
 - - - tzet, künft^{ig} nicht er_gö_tzet, wird auch künft^{ig} nicht er_gö_tzet, wird auch

künft^{ig} nicht er_gö - - -
 künft^{ig} nicht er_gö - - -

- tzet, nicht er_gö - tzet, wird auch künft^{ig} nicht er_gö - - - tzet, nicht er_gö -
 - tzet, nicht er_gö - tzet, wird auch künft^{ig} nicht er_gö - - - tzet, nicht er_gö -

tzet.
 tzet.

Vers 6.

CHORAL. (Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan.“)

Soprano.
Flauto traverso in 8^a,
Oboe d'amore, Corno, Violino I.
col Soprano.

Alto.
Violino II. col' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Continuo.

Was Gott thut, das ist wohl - ge - than, da - bei will ich ver - blei - ben;
es mag mich auf die rau - he Bahn Noth, Tod und E - lend trei - ben.

7
4
2

so wird Gott mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten: drum lass' ich ihn nur wal - ten.

Cantate

über das Lied:

„Was Gott thut, das ist nicht gethan“

von

M. Samuel Rudigast.

Dritte Composition.

N^o 100.

Cantate.

„Was Gott thut, das ist wohlgethan.“

Vers 1.
Vivace.

Corno I.

Corno II.

Timpani.

Flauto traverso.

Oboe d'amore.

Violino I.

Violino II.

Viola.

(NB. Der Cantus firmus: „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ im Sopran.)

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

7 5
4 3
2

7 8
4 5
2 3

6

6 7 (6)

This musical score is for a piece titled "B.W. XVII". It consists of a piano accompaniment and a guitar part. The piano part is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The guitar part is written in a single bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and trills. The guitar part includes a series of numbers (6, 5, 4, 2, 6, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7) positioned below the staff, which are figured bass notation for the guitar. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

B.W. XVII.

The image shows a musical score for a piece titled "B.W. XXII". The score is written for piano and guitar. It consists of several staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a melody and the left hand providing accompaniment. The bottom two staves are for the guitar, with the right hand playing a melody and the left hand providing accompaniment. The score is in the key of D major and 3/4 time. The piece is marked with a "tr" (tremolo) effect in the final measure. The score is divided into five measures. The first measure contains a piano introduction. The second measure contains a piano introduction. The third measure contains a piano introduction. The fourth measure contains a piano introduction. The fifth measure contains a piano introduction. The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef for the piano right hand and a bass clef for the piano left hand and guitar. The guitar part is written in a standard notation style, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

B.W. XXII.

The musical score consists of 12 staves. The first three staves (treble, alto, and bass clefs) form the upper system. The next six staves (two treble and four bass clefs) form the lower system. The piece begins with a *tr.* (trill) on the first staff. The first system contains the first two measures. The second system contains the next two measures, with a *piano* marking appearing in the second measure of the first staff. The third system contains the final two measures, with another *piano* marking in the second measure of the first staff. The score concludes with a final bass clef staff containing a melodic line. At the bottom of the page, there are two sets of fingering numbers: $\begin{matrix} 6 & 6 \\ 4 & 5 \end{matrix}$ and $\begin{matrix} 6 & 6 & 5 \\ 4 & 4 & 3 \end{matrix}$.

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

Was Gott thut, das ist wohlge - than, was Gott thut, was Gott thut,

6 7 6 6 8 7 6 6 5 #

forte *piano* *forte* *piano*

was Gott thut, das ist wohlge - than, er ist mein Licht, mein Le - - ben,

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

- er ist mein Licht, mein Le - - ben, er ist mein

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

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

Licht, mein Le - - ben, er; er ist mein Le - - ben, er ist mein Licht, mein Le -

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

The musical score consists of ten staves. The first six staves are for the piano accompaniment, and the last four are for the voice. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent sixteenth-note figure in the right hand. Dynamics markings include *forte* and *piano*. The voice part is in a lower register and features the lyrics: "wohl - ge - than, das ist wohl - ge - than,". The score concludes with a *forte* marking and a final bass line with fingerings: 6, 8, 7, 7, 8, 4, 5, 3, 5, 6, 7, 3, 4, 5.

A musical score for guitar, consisting of 11 staves. The top two staves are treble clef, the next two are bass clef, and the remaining seven are bass clef. The score is divided into four measures. The fifth staff has a *forte* marking. The bottom staff contains a bass line with fingerings: 6 4 2, 5, 6 4 2, 5, 6 4 2, 6 5, 6 4 2, 7 5, 6 4, 6 5, 6 4 3.

es bleibt ge - recht sein
 es bleibt ge - recht
 es bleibt ge - recht sein
 es bleibt ge - recht sein Wil - le, es bleibt ge -

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

The musical score consists of ten staves. The top four staves are for the piano accompaniment, featuring intricate patterns of eighth and sixteenth notes, including a trill in the third staff. The bottom four staves are for the voice, with lyrics in German. The lyrics are: "Wil - - - le; sein Wil - - - le; Wil - - - le; recht sein Wil - - - le;". The score includes dynamic markings such as *piano* and *forte*, and a trill marking *tr*. The bottom of the page contains the number 5, a key signature of two sharps (F# and C#), and the number 6.

This musical score is for a piece in G major, BWV XXI, originally from the Notebook for Anna Bach. It is presented in a guitar arrangement. The score consists of 14 staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a complex, rhythmic melody and the left hand providing a steady accompaniment. The next four staves are for the guitar, with the top two staves in treble clef and the bottom two in bass clef. The guitar part features a melodic line in the upper register and a bass line in the lower register. The bottom-most staff contains a sequence of guitar fingering numbers: 6, 7 (6), 6 5, 6 4 2, 6, 6 5, 6 4 2, 6, 7 7, 7 7, 7 7, 7 3, 7 4 2.

The image displays a musical score for a piece identified as B.W. XXII. The score is arranged in a system of ten staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle six staves are mostly empty, with some staves containing a sharp sign (#) or a flat sign (b). The music consists of several measures, each containing various rhythmic patterns and melodic lines. At the bottom of the page, there is a figured bass line with the following figures: 7 5 3, 6, 6, 5 6, 6 4 2, 5, 6 4 2.

tr

piano

piano

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

The image shows a page of musical notation for piano and voice. It consists of ten staves. The top three staves are for the piano's right hand, the next three for the left hand, and the bottom two for the voice. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano accompaniment features intricate rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The vocal line includes the word "wie" in the fourth measure. At the bottom of the page, there are some numerical markings: 6/4, 7, 6/4, 5/3, and 4/2.

The musical score consists of several staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a complex rhythmic pattern and the left hand providing harmonic support. The middle section contains three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) with German lyrics. The lyrics are: "er fängt mei - - - ne Sa - - - chen an, wie er fängt mei - ne Sa - - chen an, wie er fängt mei - ne Sa - - chen an, wie er fängt mei - ne Sa - chen an,". The bottom staff is the piano accompaniment for the vocal lines, with dynamic markings like *forte* and *piano*. At the very bottom, there are fingering numbers for the left hand: 6, 6, 6, 6, 7, 6, 8, 7, 7, 8.

The musical score consists of 12 staves. The top three staves (treble, alto, and bass clefs) contain the main melodic and harmonic lines. The fourth staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), containing a complex, rapid sixteenth-note pattern. The fifth staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb), containing a melodic line with dynamic markings: *forte*, *piano*, and *forte*. The sixth staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), containing a melodic line. The seventh staff is an alto clef staff with a key signature of one sharp (F#). The eighth, ninth, and tenth staves are bass clef staves with a key signature of one sharp (F#), mostly containing rests. The eleventh staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#), containing a melodic line. The twelfth staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#), containing a melodic line. At the bottom of the page, there are two sets of fingering numbers: $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ and $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{matrix}$.

The image shows a musical score for guitar, likely a piece by Beethoven. It consists of several staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The middle two staves are also treble clef. The bottom-most staff is a bass line with a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The word "will" is written under the vocal lines in the final measure of the piece. Below the bass line, there are guitar fingering numbers: 5, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 7, 6, 5, 6, 5, 6, 5.

The musical score consists of several staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a complex melodic line and the left hand providing a rhythmic bass line. The middle section contains three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) with German lyrics. The lyrics are: "ich ihm hal - ten stil - le." and "ich ihm hal - ten stil - le, ihm hal - ten stil - le." The bottom staff is a bass line for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "piano" and "tr".

This musical score consists of ten staves. The top two staves are grand staves (treble and bass clefs) and are mostly empty. The third staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 5/8 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The fourth staff is a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 5/8 time signature, containing a more complex melodic line with many sixteenth notes. The fifth staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 5/8 time signature, containing a melodic line with eighth notes. The sixth staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 5/8 time signature, containing a simple bass line with quarter notes. The seventh, eighth, and ninth staves are grand staves (treble and bass clefs) and are mostly empty. The tenth staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 5/8 time signature, containing a simple bass line with quarter notes. A dynamic marking of *piano* is placed above the first note of the tenth staff. A small number '4' is located at the bottom right of the page.

The musical score consists of a grand staff with piano accompaniment and four vocal staves. The piano part features intricate textures, including sixteenth-note patterns and dynamic markings such as *forte* and *piano*. The vocal parts are in a homophonic setting, with lyrics in German. The lyrics are: "Er ist mein Gott, der".

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

The musical score consists of several staves. The top two staves are for the piano accompaniment. The middle two staves are for the vocal line, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "in der Noth mich wohl weiss", "der in der Noth mich wohl weiss zu er-", "der in der Noth mich wohl weiss zu er-". The score includes dynamic markings such as *piano* and *forte*. The bottom of the page features a series of numbers and symbols: 6, (3), 6, 7, 5, 4, 3, 7, 8, 6, 5b, 5, 7, 8, 7, 6.

zu er - hal - ten:
hal - ten:
hal - ten:
hal - ten:

piano *forte*

tr

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

The image shows a page of musical notation for a piano piece. It consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, the middle two are bass clefs, and the bottom six are bass clefs. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into four measures. The first measure contains a melodic line in the upper staves and a bass line. The second measure continues the melodic line and includes the dynamic marking *piano*. The third measure features a more active melodic line with the dynamic marking *forte*. The fourth measure concludes the phrase with a long note. At the bottom of the page, there is a sequence of numbers: 6 7 4 2 5 6 5 6 3 6.

drum lass' ich

drum lass' ich ihn nur

drum lass' ich ihn nur

drum lass' ich ihn nur

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

The image shows a page of musical notation for piano and voice. It consists of 12 staves. The top two staves are for the piano, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The next four staves are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The bottom four staves are for the voice, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The lyrics are: "ihn nur wal- ten." The music is in G major and 3/4 time. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The voice part has a simple melody with a long note on "wal-" and a shorter note on "ten." Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Musical score for B.W. XXII, page 303. The score consists of 11 staves. The top two staves are grand staff notation. The next four staves are for the right hand, with dynamic markings *piano* and *forte*. The bottom three staves are for the left hand, with fingering numbers: 7, 5, 9, 6, 5, 7, 4, 3, 2, 5, 3, 6, 7.

A musical score for a piece identified as B.W. XXII. The score is written for a grand piano and includes a variety of musical notations. It features a treble and bass clef system at the top, followed by a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into four measures. The first measure contains a complex melodic line in the right hand and a simple bass line. The second measure continues the melodic development. The third measure features a prominent trill in the right hand, marked with a 'tr' and a fermata. The fourth measure concludes the phrase with another trill. Dynamics are indicated as 'piano' and 'forte'. The bottom of the page contains a series of numbers: 6, 7, 6/5, 6/4/2, 6, 6/5, 6/4/2, 6, 7, 7, 7, 7.

7 7 7 7 7 7 6 6 5 6

The image displays a musical score for a piece identified as B.W. XXII. The score is arranged in a system of ten staves. The top two staves are treble clefs, the next three are bass clefs, and the bottom four are bass clefs. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a trill in the first measure of the top staff. The bottom-most staff contains a bass line with figured bass notation, consisting of numbers 6, 4, 2, 5, 6, 4, 2, 7, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 7, 5, 6, 4, 6, 5, 6, 6, 5, 3, 4, 3.

Vers 2.

DUETT.

Alto. Tenore. Organo e Continuo.

Was Gott thut, das ist wohl

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

ist wohl-ge-than, ist wohl-ge-than, wohl-ge-than, was Gott thut, das ist wohl-ge-ge-than, das ist wohl-ge-than, wohl-ge-than, was Gott thut, das ist

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

than, ist wohl-ge-than, er wird mich nicht be-trü-gen, nicht be-trü-wohl-ge-than, ist wohl-ge-than, er wird mich nicht be-trü-

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

gen, nicht be-trü-gen, er, er wird mich gen, nicht be-trü-gen, er, er wird mich nicht be-

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

nicht be-trü-gen; trü-gen, forte

6 6 6 5 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

er füh - - - ret mich auf rech - ter Bahn,
 er füh - - - ret mich auf rechter Bahn,
piano

er füh-ret mich auf rech - - - ter Bahn,
 auf rech-ter Bahn,
 auf rech-ter Bahn,

- er füh-ret mich auf rechter Bahn, auf rech - - - ter Bahn, so, so, so, so lass' ich
 - er füh-ret mich auf rech-ter Bahn, auf rech - ter Bahn, so, so, so,
 so, so lass' ich

mich be - gnü - - - gen, mich be - gnü - gen, so lass' ich mich be - gnü - gen,
 so lass' ich mich be - gnü - - - gen, so lass' ich mich be - gnü - gen, mich be -

lass' ich mich be - gnü - - - gen, so lass' ich mich be - gnü - - - gen an
 gnü - - - gen, mich be - gnü - gen, so lass' ich mich be - gnü - gen

sei - - - ner Huld und hab Ge - - duld, und hab Ge - - duld, Ge - duld, Ge - duld, Ge -
 an sei - - - ner Huld und hab Ge - duld, Ge - duld, Ge - duld, Ge - duld, Ge -

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

duld, und hab Ge - duld, und hab Ge - duld. Er wird mein Un - glück wen - den, mein
 duld, Ge - duld, und hab Ge - duld. Er wird mein Un - glück wen - den, mein Un - glück

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

Un - glück wird er wen - den, es steht in sei - nen Hän - den, es steht -
 wird er wen - den, es steht in sei - nen Hän - den, es steht in sei - nen

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

- in seinen Hän - - - den, es steht in seinen Hän - den, es steht in sei - nen
 Hän - den, es steht in seinen Hän - den, es steht in sei - nen Hän -

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

Hän - - - den, es steht in sei - nen Hän - den.
 - - den, es steht in sei - nen Hän - den.

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

Vers 3.

Flauto traverso. Solo.

Soprano.

Organo e Violoncello.

piano sempre (Violone tacet.)

6 6 # 6 6 5 6 7 6

7 6 # 4 6 7 6 6 6 6 4

2 5 5 2 3 5 5 2

6 7 6 6 6 5 5 7 6 6 5

5 5 2 3 5 5 5 5 5 5

7 6 6 7 6 6 # 6 7 # 6 6

5 5 2 2 2 2 2 2 2 2

Was

Gott thut, das ist wohl - - ge - than, was Gott thut, das ist wohl - - - - ge -

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

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

than, ist wohl, - - - wohl - ge - than, was Gott thut.

Fingerings: 5 6 7 6 7 6 # 4 6 5 7 6 5 6 4 3

das ist wohl - ge - than, was Gott thut, - - - das ist wohl - ge -

Fingerings: 6 5 7 # 6 5 4 2 6 5 7 5 6 4 2 6 4 3 6 5 7 6 5 6 #

than, was Gott thut, das ist - - - wohlge - than, was Gott thut, das ist - - - wohl - ge - than, er -

Fingerings: 7 6 5 6 5 5 6 7 6 5 6 6 6 6 5 6 5

wird mich wohl be - den - - - ken; er, - - - als mein Arzt und

Fingerings: 6 5 4 8 3 6 7 5 4

Wun - - der-Mann, er, - - - als mein Arzt und Wun - der-Mann, wird

Fingerings: 6 5 7 # 2 6 # 6 2 6 7 6 4 2 6 5 7 # # 7 5

mir nicht Gift ein schen - - ken für Ar - - - ze - - nei, nicht

Gift für Ar - - - ze - - nei, nicht Gift, er,

- als mein Arzt und Wun - der - Mann, wird mir nicht Gift ein -

schen - ken für Ar - ze - nei.

Gott

ist ge - treu, Gott ist ge - treu, ge - treu,

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

ge - - treu, ge - - treu, drum will ich auf ihn

2 6 6 5 7 5 6 7 6 5b

bau - - - en, Gott ist ge - treu, ge -

9 8 6 5 6 4 2

treu, drum will ich auf ihn bau - en, und

6 9 8 5 6 6 5 5b 7b 6 7 9 8

sei - ner Gna - de trau - en, drum will ich auf

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

ihm bau - en, und sei - - - ner Gna - - - de trau - - -

en, und sei - ner Gna - - - de trau - en.

Dal Segno.

Vers 4.

Violino I. *forte*

Violino II. *forte*

Viola. *forte*

Basso. *forte*

Organo e Continuo. *forte*

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

Was Gott thut, das ist wohlge - than, was Gott thut, was Gott thut,

6 7 6 6 8 7 6 6 5 #

forte *piano* *forte* *piano*

was Gott thut, das ist wohlge - than, er ist mein Licht, mein Le - - ben,

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

-er ist mein Licht, mein Le - - ben, er ist mein

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

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

Licht, mein Le - - ben, er; er ist mein Le - - ben, er ist mein Licht, mein Le -

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

First system of musical notation. It consists of four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the voice (treble and bass clefs). The piano part features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth and thirty-second notes. The voice part has lyrics: "ben, der mir nichts Bö - ses gön - nen". Dynamic markings include *forte* and *piano*. Below the staves, there are figured bass notations: 6 1/2, 6, 6, 7 6, 6, 6 5/4, 3, 6, 7, 6 5, 7 6, 6 6 5, 4 7.

Second system of musical notation. It consists of four staves: two for the piano and two for the voice. The piano part continues with its intricate rhythmic texture. The voice part has lyrics: "kann, nichts Bö - ses, nichts Bö - ses, der mir nichts Bö - ses gön - nen". Dynamic markings include *forte* and *piano*. Below the staves, there are figured bass notations: 6, 6 5/7, 6, 6 5/b, #, #, #, 6, 6 5, 7 6, 6 6 #, 7.

Third system of musical notation. It consists of four staves: two for the piano and two for the voice. The piano part maintains its rhythmic complexity. The voice part has lyrics: "kann, ich will mich ihm er - ge - ben, ich will mich ihm er - ge -". Dynamic markings include *forte* and *piano*. Below the staves, there are figured bass notations: 6, 6 4/2, 6, 6 6/5, 7, 7, 6, 5, 2, 6, 6 5, 7.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves: two for the piano and two for the voice. The piano part continues with its rhythmic texture. The voice part has lyrics: "- ben, ich will mich ihm er - ge - ben, ich will mich ihm er -". Dynamic markings include *forte* and *piano*. Below the staves, there are figured bass notations: #, 6, #, 7, 6 7, 6 #, 6 6/5, 6 5/4, 6, #, #.

System 1: Musical score for piano and voice. The piano part consists of three staves (treble, alto, and bass clefs). The voice part is in the bass clef. Dynamics include *forte* and *piano*. The lyrics are: "ge - ben, ich will mich ihm er - ge - ben".

System 2: Musical score for piano and voice. Dynamics include *piano* and *forte*. The lyrics are: "in Freud' und Leid! ich will mich ihm er - ge -".

System 3: Musical score for piano and voice. Dynamics include *forte*. The lyrics are: "- ben in Freud, in Freud und Leid!".

System 4: Musical score for piano and voice. Dynamics include *piano*, *forte*, and *(piano)*. The lyrics are: "Es kommt die Zeit, es kommt die Zeit,".

Treble: *forte* *piano*
 Bass: *forte* *piano*
 Bass clef: es kommt die Zeit, da öf-fent-lich er-schei-net, wie treu-

Treble: *forte* *piano*
 Bass: *forte* *piano*
 Bass clef: lich, wie treu-lich er-es mei-net, es

Treble: *forte* *piano* (*forte*)
 Bass: *forte* *piano* *forte*
 Bass clef: kommt die Zeit, da öf-fent-lich er-schei-

Treble: *piano* (*piano*) (*forte*)
 Bass: *piano* *tr* *piano* *tr*
 Bass clef: -net, wie treu-lich er-es mei-net, wie treu-lich er-es mei-net.

Un poc' allegro.

Oboe d'amore.

Alto.

Organo
e Violoncello.

Violone.

First system of the musical score. It includes staves for Oboe d'amore, Alto, Organ and Cello, and Viola. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 12/8. The music is in a moderate tempo, marked 'Un poc' allegro'. The Organ and Cello part includes figured bass notation.

Second system of the musical score, continuing the instrumental parts. It features the Organ and Cello with figured bass and the Viola. The notation continues with various rhythmic patterns and accidentals.

Third system of the musical score, introducing vocal lines. The vocal parts enter with the lyrics: "Was Gott thut, das ist wohl-ge-than!". The Organ and Cello part continues with figured bass. Dynamic markings include *piano* and *forte*.

Fourth system of the musical score, continuing the vocal and instrumental parts. The vocal lines repeat the lyrics: "was Gott thut, das ist". The Organ and Cello part continues with figured bass. Dynamic markings include *piano*.

wohl - - ge - than! - - Muss ich den Kelch, den Kelch gleich schmecken, muss ich den Kelch, den

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

Kelch gleich schmecken, der bit - - ter ist - - nach mei - - nem Wahn, - - der bit - - ter ist - -

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

- nach mei - - nem Wahn, lass' ich mich doch nicht, doch nicht schre - - - - - eken, lass'

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

ich mich doch nicht schre - - - - - eken, mich doch nicht schre - eken,

forte *forte*

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

piano

weil doch zu letzt ich werd' er götzt mit sü ssem Trost, mit

sü ssem Trost im Her zen, weil doch zu letzt ich werd' er götzt mit sü ssem Trost, mit sü ssem

forte

Trost, mit sü ssem Trost im Her zen; da wei chen al le

piano

le Schmer zen, da wei chen al le Schmerzen, al le

First system of a musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Schmer - - - zen, da wei - chen, da wei - chen. da". The piano part includes a treble clef staff with notes and a bass clef staff with figured bass notation.

Second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "weichen al - le Schmer - - - zen, da weichen al - le Schmer - zen, al - le Schmerzen. —". The piano accompaniment continues with figured bass notation. A *forte* dynamic marking is present at the end of the system.

Third system of the musical score. The piano accompaniment continues with a *forte* dynamic marking at the beginning. The system contains no vocal lyrics.

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues with no vocal lyrics.

CHORAL. (Melodie: „Was Gott thut, das ist wohlgethan.“)

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

- Corno I.** (Horn I): Treble clef, common time. Features a melodic line with a trill (tr) in the second measure.
- Corno II.** (Horn II): Treble clef, common time. Features a melodic line with a trill (tr) in the second measure.
- Timpani.** (Timpani): Bass clef, common time. Features a rhythmic pattern of quarter notes.
- Flauto traverso.** (Flute): Treble clef, common time. Features a melodic line with a trill (tr) in the second measure.
- Oboe d'amore.** (Oboe): Treble clef, common time. Features a melodic line with a trill (tr) in the second measure.
- Violino I.** (Violin I): Treble clef, common time. Features a melodic line with a trill (tr) in the second measure.
- Violino II.** (Violin II): Treble clef, common time. Features a melodic line with a trill (tr) in the second measure.
- Viola.** (Viola): Bass clef, common time. Features a melodic line with a trill (tr) in the second measure.
- Soprano.** (Soprano): Bass clef, common time. Features a whole rest in all measures.
- Alto.** (Alto): Bass clef, common time. Features a whole rest in all measures.
- Tenore.** (Tenor): Bass clef, common time. Features a whole rest in all measures.
- Basso.** (Bass): Bass clef, common time. Features a whole rest in all measures.
- Organo e Continuo.** (Organ and Continuo): Bass clef, common time. Features a melodic line with a trill (tr) in the second measure.

At the bottom right of the score, there are the numbers: 6 6 4 3 2 5 4 2

The image shows a page of a musical score, likely for a hymn. It features a grand staff with piano accompaniment and four vocal staves. The piano part includes a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The vocal parts are arranged in four staves, each with a different clef (soprano, alto, tenor, and bass). The lyrics are written below the vocal staves. The score is divided into four measures. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts enter in the second measure and continue through the fourth measure. The lyrics are: "Was Gott thut, das ist wohl - gethan, es mag mich auf die rau - he Bahn".

1^{ma}

da - bei will ich ver - blei - - - ben;
Noth, Tod und E - lend' trei - - -

da - bei will ich ver - blei - - - ben;
Noth, Tod und E - lend' trei - - -

da - bei will ich ver - blei - - - ben;
Noth, Tod und E - lend' trei - - -

da - bei will ich ver - blei - - - ben;
Noth, Tod und E - lend' trei - - -

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

*) Bei der Wiederholung *cis*.

2da

The musical score is divided into two main sections. The upper section, marked '2da', consists of ten staves of instrumental music. The first two staves are treble clef, and the remaining eight are bass clef. The lower section consists of five staves of vocal music. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the lyrics 'ben, so wird Gott'. The fifth staff is a bass line with figured bass notation.

(1)

(2)

6 5 6 6 4 3 2 5 1 # 6 5 4 3^b 2 6 5

mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - - - ten:

mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - - men hal - - - ten:

mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - - - ten:

mich ganz vä - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - - - ten:

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

The musical score consists of 13 staves. The top seven staves are for piano accompaniment, featuring various textures including arpeggiated chords and rhythmic patterns. The bottom six staves are for vocal parts, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "drum lass' ich ihn nur wal...". The score is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. At the bottom of the page, there are fingering numbers for the piano part: 2 # 6 5, 2 # 6 6 5 6, 6 5 6 5 6 5.

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The first two staves of the grand staff feature dense, rapid sixteenth-note passages. The third staff in the grand staff has a more rhythmic, dotted-note pattern. Below the grand staff, there are four individual staves, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Each of these four staves contains a melodic line with rhythmic patterns similar to the third staff of the grand staff. The fifth system contains four staves, each with a bass clef and the word "ten." written below the staff, indicating a tenor part. The sixth system contains a single bass clef staff with a melodic line. The score is marked with various dynamics and articulations, including accents and slurs.

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

The image displays a musical score for a piece titled "B.W. XVII". The score is arranged in a grand staff format, consisting of 13 staves. The top two staves are treble clefs, the third is a bass clef, and the remaining nine staves are for various instruments, likely strings, as indicated by the 'f' (forte) dynamic marking and the complex rhythmic patterns. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line is present at the end of the first measure. The score concludes with a final cadence in the bottom staff.

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

Anhang.

I.

Zur Cantate N^o 91.

„Gelobet seist du, Jesu Christ.“

II.

Zur Cantate N^o 97.

„In allen meinen Thaten.“

ANHANG I.

Siehe das Vorwort zur Cantate N^o 91:
„Gelobet seist du, Jesu Christ“.

Ältere Lesart des Mittelsatzes in dem Duette:
„Die Armuth, so Gott auf sich nimmt“.
Seite 26.

Seite 29, Takt 1 ff.

Violino I. II.

Soprano.
Sein menschlich We - sen, sein menschlich

Alto.
Sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den

Continuo.

6 2 2 2 6 6 6 6

5 5 4 5 4 5

We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet euch den En - gels - Herr -

Engels - Herr - lich - kei - ten gleich, den En -

7 7 6 6 6 6 5 7

5 5 4 5 4 5 4 5

- lich - kei - ten gleich, den En - gels -

- gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel

7 9 6 9 2 4 8 6 5 6

5 5 4 5 4 5 4 5

Herr-lich-kei-ten gleich, euch zu der En- - - gel Chor, zu der En- - - gel Chor zu se-
 Chor, euch zu der En- - - gel Chor, zu der En- - - gel Chor zu se-

5 6 6 6 6

Seite 30.

- tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.
 - tzen, zu der En-gel Chor zu se - tzen.

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

Sein mensch - - lich We-sen ma - - chet euch den En -
 Sein mensch - - lich We - sen ma - - chet euch den

forte

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

- gels - Herr - lich kei - - ten gleich, sein mensch - lich We - sen
 En - - gels Herrlich kei - - ten gleich, sein menschlich We -

piano *piano*

9 6 6 5 6 6 5 6 6 6 6 7 b 5 2

Seite 31.

ma - chet euch den En - gels - Herr - lich - kei - ten
 - sen, sein menschlich We - sen, sein mensch - lich We - sen ma - chet

b 6 6# 6# 6 b 7b 7b # b H

gleich, den En - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En -
 euch den En - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, den En -

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

- gel Chor, euch zu der En - gel Chor, zu der En - gel
 - gels - Herr - lich - kei - ten gleich, euch zu der En - gel Chor, zu der

9 8 6 7 6 6 6 6 6 6 7b

Chor zu se - tzen, zu der En - gel Chor zu se - tzen.
 En - gel Chor zu se - tzen, euch zu der Engel Chor zu se - tzen.

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

Da Capo.

ANHANG II.

Siehe das Vorwort zur Cantate N^o 97:
„In allen meinen Thaten“.

a. Ältere Bezifferung und Lesart der Bass-Arie:
„Nichts ist es spat und frühe“.
Seite 210.

ARIE. Solo.

Basso.

Organo e Continuo.

ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor - gen ist un - sonst, —

mein Sor - - gen ist — un - sonst, umsonst; nichts

ist es spat und frü - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor - gen ist un - sonst, — mein

Sor - - - - - gen, mein Sor - gen ist um - sonst, umsonst.

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

mein Sor - - gen ist um - sonst, mein Sor - - gen ist um - sonst, umsonst, nicht -

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

ist es spat und frü - - he um al - le mei - ne Mü - he, mein Sor -

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

- gen ist um - sonst, umsonst.

forte

5 5 6 5 6 6 6 7 6

Er mag's mit mei - nen Sa - - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich

piano

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

stell's in sei - - ne Gunst, ich stell's in sei - ne Gunst, ich stell's

6 7 7 6 6 5 7 6 6

in sei - ne Gunst. *forte* Er *piano*

7 2 4 6 5
5 7 4 4

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

mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's

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

— in sei - ne Gunst, ich stell's — in sei - ne Gunst, in sei - ne Gunst; er

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

mag's mit mei - nen Sa - chen nach sei - nem Wil - len ma - chen, ich stell's in sei - ne

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

Gunst. *forte*

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

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

b. Noten-Text und Bezifferung
der älteren und neueren Orgelstimme zur Alt-Arie:
„Leg' ich mich späte nieder.“
Seite 218.

Ältere Orgelstimme.

Neuere Orgelstimme.

piano sempre

The image displays a musical score for two organ voices, labeled 'Ältere Orgelstimme' (Older Organ Voice) and 'Neuere Orgelstimme' (Newer Organ Voice). The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo/mood is indicated as 'piano sempre'. The notation includes standard musical notation (notes, rests, beams) and extensive figured bass notation (numbers 1-7 and accidentals) placed below the notes. The score is organized into six systems, each consisting of two staves. The first system includes the labels 'Ältere Orgelstimme.' and 'Neuere Orgelstimme.' and the instruction 'piano sempre'. The music consists of a series of chords and melodic lines, with the figured bass providing harmonic support for the organist. The notation is dense, with many notes beamed together and various ornaments or grace notes indicated by small symbols.

