

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG

VON

HERMANN KRETZSCHMAR

SECHSUNDFÜNFZIGSTER BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1917



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES GEH. REGIERUNGSRATES
PROFESSOR DR. HERMANN KRETZSCHMAR

BAND LVI

JOH. CHRIST. FRIEDR. BACH
DIE KINDHEIT JESU – DIE AUFERWECKUNG LAZARUS



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1917

JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH

DIE KINDHEIT JESU (1773)

DIE AUFERWECKUNG LAZARUS
(1773)

HERAUSGEGEBEN

VON

GEORG SCHÜNEMANN



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1917

Einleitung.

Zum ersten Male gelangen im vorliegenden Bande zwei Oratorien von Johann Christoph Friedrich Bach zum Druck: »Die Kindheit Jesu« und »Die Auferweckung Lazarus«¹⁾. Bach hatte selbst einmal die Absicht, mit »Sing-Stücken mit Herderischem Text« vor das große Publikum zu treten²⁾, allein die Sammlung der Subskribenten bereitete ihm bei allen Werken so große Mühe, daß er nur für seine Solokantaten und kleineren Arbeiten Verleger fand³⁾. So blieben denn die überarbeiteten Handschriften der Oratorien liegen, und die Mitwelt lernte in Bach mehr den Schöpfer neuer Haus- und Kammermusikliteratur kennen als den Musiker, der durch Herders Einwirkung neue Anregungen vermitteln und an seinem Teile am Ausbau des Idyllen- und Chororatoriums und des großen deutschen Musikdramas mitzuarbeiten suchte.

Leben und Werke Friedrich Bachs sind im Bach-Jahrbuch behandelt und die hier im Neudruck gegebenen Oratorien Bachs und Herders dort ausführlich besprochen worden⁴⁾. Herder konnte in Bückeburg seinen lange gehegten Plan, der Kirchenmusik literarisch wertvolle Dichtungen zuzuführen und in enger Zusammenarbeit mit dem Musiker stilistisch geschlossene Werke zu entwerfen, in großem Umfang verwirklichen. Die Anregungen, die seine ersten Kantatendichtungen gegeben hatten, und die Möglichkeit, in ständiger Fühlung mit der Hofkapelle des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe und deren Leiter Friedrich Bach zu arbeiten, führten zunächst zu kleinen Oratorien-Schöpfungen, dann zu einem großem Chororatorium »Der Fremdling auf Golgatha«, zu Kantaten-Dichtungen und schließlich zum Musikdrama »Brutus«. Stets wurde Friedrich Bach zur Beratung herangezogen und ihm die Ausführung der Musik übertragen. Ihre erste gemeinschaftliche Arbeit war das Oratorium »Die Kindheit Jesu«, das Herder ein »biblisches Oratorium« nennt, während Bach »ein biblisches Gemählde« schreibt. Die Dichtung sandte Herder am 25. Dezember 1772 seiner Braut Caroline Flachsland als Weihnachtsgabe, während die Gräfin Maria, die Gattin des Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe, eine Abschrift erhielt. Am 11. Februar 1773 wurde die »himmlische Musik von Bach«, wie die Gräfin schreibt, am Bückeburger Hofe aufgeführt, ohne daß sich Herder nannte. Erst auf Bitten der Gräfin hin bekannte er sich dem Grafen gegenüber als den Schöpfer dieses Werkes »der Liebe und Andacht«, das Graf Wilhelm einem »Gemählde von Raphael« gleichgestellt hatte⁵⁾.

Herders Vorbilder, Klopstock, Gerstenberg und Ramler, leuchten aus der affektreichen, musikalisch-dankbaren Sprache und aus der stillen Versenkung in lyrische Betrachtungen heraus. Die »allgemein menschliche Rührung« ist's, die Herder zum Ziel seiner Dichtung nimmt, und die Empfindung ist das leitende Band, das alles durchdringt und die drei Teile des einsätzigen Oratoriums: die Weihnachtsnacht, Maria an der Krippe und die Verheißung Simeons zusammenschließt. Äußerlich

¹⁾ Herder hält stets an dieser falschen Genetivbildung fest. — Als erster hat im Jahre 1890 Hermann Kretzschmar im »Führer durch den Konzertsaal« II, 2, S. 33/34 die beiden Oratorien eingehend behandelt.

²⁾ Fr. v. Eschstruth, Musicalische Bibliothek, 1784, S. 45.

³⁾ Die Sorge um eine ausreichende Zahl von Subskribenten zieht sich wie ein roter Faden durch seinen Briefwechsel mit Im. Breitkopf.

⁴⁾ Bach-Jahrbuch 1914, S. 45—165, Johann Christoph Friedrich Bach.

⁵⁾ Die Nachweise und weiteren Ausführungen sind im Bach-Jahrbuch 1914 (a. a. O.) gegeben. Hier sollen nur die Hauptmomente der Entstehung und die Eigenart der Werke noch einmal kurz charakterisiert werden.

ist diese Dreiteilung durch den chorischen Abschluß des einzelnen Bildes gekennzeichnet, während die Teile in sich stets von einem führenden Gedanken beherrscht werden. In der Weihnachtsnacht bildet das mähliche Näherkommen der Himmelsmusik, das Herder genau vorgeschrieben hat, den Zusammenhalt; in der Idylle: Maria an der Krippe rahmen zwei Hirtenszenen, das Gespräch der Hirten und der Hirtenchor, das Bild ein, wie Maria »frohwehmütig« ihrem Knaben und König ein Schlummerlied singt, und im Schlußteil ist es Simeons Scheidegesang, der die Weissagung einschließt und zum Schlußchor führt. Nicht auf die genaue Umschreibung der Situation, die durch den Anschluß an das Bibelwort schon gewährleistet ist, kommt es Herder an, sondern auf einen Mitklang der Empfindungen bei der Geburt und Darstellung Christi. Der Grundriß, wie ihn Herder in der Theorie aufstellt, ist auch hier befolgt: die Rezitative bieten die Begebenheit, die Arien die Empfindungen und Gespräche des Herzens, Chor und Choral verbreitern sie zum Ausdruck der Gesamtheit, zum Bekenntnis der gesamten Christenheit.

Vor Übertreibungen im Ausdruck, wie sie in Herders ersten Kantaten begegnen, hält sich Herder in der »Kindheit Jesu« zurück, doch gibt es auch hier noch genug Satzverkürzungen und Ausrufe, wie »Ihr Brüder sind wir? wähen? hören? sahn? Ein Engel! welch ein Glanz! sein himmlisch Angesicht!«, die sich zum Teil aus der Situation, aus dem blendenden Glanz der Himmelserscheinung erklären, ihre eigentliche Bedeutung aber erst aus Herders Ringen nach einem neuen musikalisch dichterischen Ausdruck erhalten. Herder will der Musik entgegenkommen, die Dichtung soll nur einen Teil des Ganzen bilden, sie soll vorzeichnen, »ebouchieren«, gleichsam »die sonst unbestimmten Empfindungen der Musik« bestimmen. Sie soll nur sein, »was die Unterschrift am Gemälde oder Bildsäule ist, Erklärung, Leitung des Stroms der Musik durch dazwischen gestreute Worte.« »Das Abgebrochene, dem Lesen nach Einzelne«, das Herder später bis zum »Brutus« hin immer mehr ausbaute, muß »nicht gelesen, es soll gehört werden«. Die Worte müssen von der Musik aufgesogen werden, so daß ein einziger Gesamteindruck aus ihrer Vereinigung entsteht. Deshalb schreibt Herder auch Richtlinien für den Musiker vor, so beim Nahen der Himmelsmusik oder beim Akkompagnato Simeons, das »weissagend, stark, abgebrochen, prächtig« klingen soll.

Bach war mit diesen Grundansichten, die bis zu den Herderschen »Hieroglyphen« beim »Brutus« führten, vollständig vertraut und ging auf alle Anregungen ein. Das vorgeschriebene Näherkommen der Himmelsmusik stützte er durch mähliche Steigerung des Orchesterklangs, durch Transposition des gleichen Satzes von *C* über *G* nach *D* hinaus und das »Weissagende«, »Abgebrochene« und »Prächtige« des Akkompagnato suchte er durch scharfe dynamische Kontraste, punktierte Rhythmen und Unterbrechung der melodischen Linie auszudrücken. Auch in dem »frohwehmütigen« Wiegenliede Mariä, das den Mittelpunkt des ganzen Werkes bildet, bemühte er sich, über dem Wortgedanken affektreiche Ausschmückungen zu entwerfen und dabei doch das Ganze in das Bild des Schlummerliedes zu kleiden, wenn ihm auch die Arie nicht so geglückt ist, wie sie Herder vorschwebte. Eigener und freier bewegt er sich im Rezitativ, das er gern zum Arioso führt, um dann einen Chorsatz anzuschließen, so vor dem Hirtenchor oder im ersten Teil beim Chor der Heerscharen. Der anheimelnde, volkstümliche Ton, der aus dieser »himmlischen Musik« herausklingt und der auch in dem schlichten Hirtenlied wiederkehrt, erinnert an das Weihnachtsoratorium seines Vaters, das an vielen Stellen durchzuklingen scheint: ja, den Choral »Und nun! in Fried' und Freude wall' ich ganz von hinnen« entnimmt er einem Werke des Vaters, der Kantate »Erfreute Zeit im neuen Bunde«¹⁾. Der Choral, der nur geringfügige Änderungen aufweist und in seiner strengen, bachischen Haltung nach dem Vorangegangenen doppelt wirkt, schließt eine Akkompagnato-Szene ein und führt gleich zum Schlußgesang, wodurch der Schlußteil musikalisch und dichterisch eng zusammengefaßt wird.

¹⁾ Seb. Bachs Werke XX 1, S. 76, Kantate Nr. 83.

Unter den erhaltenen Oratorien Bachs ist »die Kindheit Jesu« das anmutigste und seine geschlossenste, glücklichste Schöpfung. Die formale und künstlerische Rundung, die dem poesievollen Werk noch heute seine Wirkung sichert, hat es denn auch weiter bekannt gemacht, als seine übrigen Oratorien¹⁾.

Noch im gleichen Jahre 1773 vollendete Bach am 24. März die Musik zu Herders biblischem Gemälde »die Auferweckung Lazarus«. Es ist ein Gelegenheitswerk, das Herder für die Gräfin Maria schrieb, als ihr Zwillingsbruder Graf Ferdinand Johann Benjamin gestorben war. Bis in Einzelheiten hinein stützt sich diese »geistliche Galanterie«, wie Herder die Dichtung nennt, auf Vorfälle am Bückeburger Hof und Äußerungen der Gräfin. Herder vergleicht die Gräfin mit Maria und ihren Bruder mit Lazarus, um von dem Gleichnis aus über die Auferstehung vom Tode in mächtigen Worten zu predigen. Nur zwei Bilder hält er fest: das der weinenden und klagenden Maria am Grabe Lazari und die Auferweckungsszene. Alles andere ist Bekenntnis und festes Vertrauen auf die Auferstehung vom Tode. Zu Beginn gliedert Herder die Klageszene durch eingeschobene Rezitative ähnlich wie in der »Kindheit Jesu« und läßt die Stimmung breit in einer Arie Marias und dem anschließenden Choral ausschwingen. Dann aber müssen wenige Worte genügen, um Jesu Erscheinen und Eingreifen zu erklären. Terzett, Chor und Choral schließen sich an, allein gestützt durch den Gedanken an die Auferstehung, bis ganz unvermittelt die Auferweckungsszene einsetzt, bei der Zuschauer die Situation erklären. Auch das folgende Duett des Auferstandenen mit Maria ist kaum motiviert. Man fühlt, daß es Herder nicht auf das Einzelbild ankommt, sondern allein auf den Auferstehungsgedanken, der in breiter Form ausgeführt auch den letzten (dritten) Teil ausfüllt. Das Ganze ist somit nur zum kleinen Teil oratorisch gestaltet, es ist mehr eine Auferstehungskantate, die sich auf der Szene der klagenden Maria und der Auferweckung aufbaut. So stark bricht das Empfinden, das Herder stets in den Mittelpunkt seiner Oratorien und Kantaten stellt, durch, daß das Einzelbild ganz in den Hintergrund gerät und der Schlußgesang nur noch die Überschrift »Solo« erhält. Die Personen scheinen vergessen, ihr Wort ist »allgemeiner Gesang«, an alle menschlichen Herzen gerichtet²⁾.

Bach befolgt auch hier alle Vorschriften Herders, er stützt die »Hieroglyphen«, wie sie auch in diesem biblischen Gemälde stehen (z. B. an der Stelle »Blüht, sprach ich, Blumen um ihn her, Trost mir! — blühen nicht mehr«) durch eine reiche, auf alle Affekte liebevoll eingehende Musik und schafft auch bei dieser Arbeit Partien von unvergänglicher Eindruckskraft. Dazu gehört in erster Reihe die Klageszene mit ihren dumpf und klagend hinfließenden schweren Akzenten, die Bach frei in wechselndem Arioso- und Accompagnatostil behandelt. Weniger spricht die Dacapoarie Marias an, wie Bach überhaupt in den Arien mehr bekannte Muster nachbildet als frei gestaltet. Auch das Terzett bringt Dacapoform, wodurch der Sinn der Worte, die Verheißung einer leiblichen Auferstehung, wieder in Frage gestellt wird³⁾. Diesen schwächeren Partien stehen die an Sebastian Bachs Choralkunst erstarkten Choräle gegenüber, die den einzelnen Teilen inneren Halt und äußeren Zusammenhang geben. Besonders schön leitet der Choral »Auferstehung Gottes du wirst sein« zu den wuchtigen Chören »Der Tod verschlungen in Sieg« und »In der Auferstehung Gottes«, um schließlich nach der dritten Strophe im Durschluß zu dem Schlußsolo »Meine Seele sterbe« zu führen, einem Hauptstück der Kunst Herders und Bachs.

Die Chöre sind im Charakter der Emanuel Bachschen Oratorienchöre gehalten, oft mit laufenden Achtelgängen im Baß und stets in einfacher, eindringlicher Deklamation. Auch die Form der Fuge wird im Chor »Christus ist Auferstehung und Leben« herangezogen, um vor der Auferweckungsszene

¹⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch 1914, S. 75 und den Revisionsbericht.

²⁾ Herders Werke (Suphan) XVI, S. 265.

³⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch a. a. O. S. 81.

noch einen vollen Ausklang der angeschlagenen hoffnungsfreudigen Stimmung zu erzielen. Die Auf-erweckung hat Bach mit allen Mitteln malerisch gestaltet; er wendet zwar nur die Ausdrucksmomente an, die seine Vorgänger in solchen Situationen bevorzugten, wirkt aber doch anschaulich und packend durch die treffende Verwendung der auf- und abeilenden Tonleitern und die schroffe Gegenüberstellung von Forte und Piano. Auch die »klagenden Zwischenakzente der Musik«, die Herder genau vorgeschrieben hat, hat er ganz im Sinne des Dichters ausgeführt¹⁾. Trotzdem: wie die Dichtung, so ist auch die Musik nicht so einheitlich gestaltet wie die Komposition der »Kindheit Jesu«. Wo aber Herders dichterische Kraft in die Tiefe geht, wo sein Empfinden unmittelbar durchbricht, wie in der Klageszene, in den Chorälen, Chören und im Schlußteil, da wächst auch Bachs Musik und zeigt eine Kraft innerer Mitteilung, die noch heute zu wirken vermag.

Das eigentlich neue Moment, das beide Oratorien bieten, liegt in Herders Versuch, Dichtungen zu entwerfen, die der Musik entgegenkommen, die die unbestimmten musikalischen Affekte bestimmen und erläutern sollen. Dieser von Herder ersehnte Zusammenklang von Wort und musikalischem Affekt ist von Bach getroffen worden, hat aber nicht zu dem erhofften Eindruck geführt, da die Musik nicht einer Erläuterung, wohl aber eines festen Grundes bedarf, auf dem sie sich verankern kann. Entwicklungsreicher ist Herders Gedanke, die Teile durch leitende Ideen, durch Choral- und Chorstrophen oder durch Wiederholung einzelner Sätze fest zusammenzuschließen. Beide Werke, die sich der großen Zahl der Idyllen-Oratorien anreihen²⁾, zeigen aber auch in der Verbindung des Chorals mit dem Grundgedanken der Dichtung den Zusammenhang mit der Kunst Sebastian Bachs, ja der Schluß des großen Oratoriums »Der Fremdling auf Golgatha«, zu dem die Musik Bachs leider verlorengegangen ist, läßt kaum einen Zweifel darüber, daß Herder das »Weihnachtsoratorium« und die »Matthäus-Passion« zum wenigsten ihrer Anlage nach aus J. Gottfr. Mühels oder Friedrich Bachs Mitteilungen gekannt hat.

¹⁾ Vgl. Bach-Jahrbuch a. a. O. S. 82.

²⁾ Vgl. Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums, V. Abschnitt, 2. Kapitel.

Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Christoph Friedrich Bach¹⁾.

I. Dramatische Werke.

Brutus. Ein Drama zur Musik von Joh. Gottfr. v. Herder.

Der Textdruck vom Jahre 1774 hat die Angabe: »In Musik gesetzt von dem Concertmeister Bach zu Bückeburg«. Die erste Aufführung des Dramas mit der Musik Bachs fand am 27. Februar 1774 statt. Neudruck des Textes in H. W. XXVIII, S. 52 f. Vgl. ebd. S. 11 f. und 551 f.

Die Partitur Bachs ist verloren gegangen.

Philoktetes. Szenen mit Gesang (1774).

Die Musik Friedrich Bachs zu der »Oper Philoktet« erwähnt Hartknoch in einem Briefe an Herder vom Jahre 1775 (»Von und an Herder« II, S. 76). Neudruck des Textes in H. W. XXVIII, S. 69 f. Vgl. ebd. S. 555.

Die Partitur Bachs ist verloren gegangen.

Mosis Mutter und ihre Tochter (1788). Ein Duodrama von S. C. Stille, in Musik gesetzt von J. C. F. Bach a 2 Sopr., 2 Cor., 2 Fl., 2 V., Va. e Basso.

Textbeginn: »Grausam, schrecklich kontest du gebiethen wilder König, das zu tödten, was Natur so fest ans Mutter Herze band.« (Mit szenischen Bemerkungen, wie »die Schwester geht mit dem Kinde weg«, »die Schwester kommt zurück« usf.)

Musikbeginn:



In B. B. (Ms. St. 269) vorhanden: Viol. 1, Corno 2, Fl. 1 2, Basso, außerdem Contra Violone zu der Arie »Fließet hin ihr meine Thränen«. St. autograph.

Bach schreibt an Breitkopf am 19. Februar 1788: »Ich habe kürzlich nach einem ganz neuen Text ein Duodrama gesetzt, welches hier vielen Beifall erhalten. Es heißt Jochebeth und Mirjam, oder Mosis Mutter und Ihre Tochter. Es ist die Geschichte vom Moses, wie er ins Wasser gelegt wird. Ich habe solches auch schon im Clavier-Auszuge zurecht gemacht.« — Bachs Briefwechsel mit Breitkopf wird an anderer Stelle veröffentlicht werden.

II. Oratorien, Kantaten und Chöre.

Der Tod Jesu. Cantate von C. W. Ramler (1769).

Autograph in B. Wagener (Quelle: Eitner I, 269).

Die Kindheit Jesu (1773). Ein biblisches Gemälde a Sopr., A., T., B., 2 Cor., 2 Fl., 2 V., Va. e Cont.

Dichtung von Herder. Neudruck des Textes H. W. XXVIII, S. 28 f.

Musikbeginn:



Autograph: B. B. (P. 376) Part.

Eine Kopie, die verschiedene Varianten und Korrekturen bringt, befindet sich in der Fürstlich Stollbergischen Bibliothek zu Wernigerode (Ue 774^m). In London (British Museum) liegt eine dritte, wahrscheinlich von Wilhelm Bach angefertigte Handschrift (Catalogue of Manuscript Music 1906, I, S. 377). Vgl. den Revisionsbericht.

Die Auferweckung Lazarus (1773). Oratorium von Herder a 4 voci, Sopr., A., T., B., V. 1 2, Fl. 1 2, Va. e Cont. Neudruck der Dichtung in H. W. XXVIII, S. 34 f.

Musikbeginn:



Autograph: B. B. (P. 375) Part. Am Schluß: 24 Mart. 1773.

Der Fremdling auf Golgatha (1776). Ein Oratorium von Herder. In Musik gesetzt von J. C. F. Bach.

Die Musik Bachs wird von der Gräfin Maria in Bückeburg erwähnt (Bach-Jahrbuch 1914, S. 87). Textabdruck: H. W. XXVIII, S. 84 f. Vgl. ebd. S. 555 f.

Die Partitur Bachs ist verloren gegangen.

Die Hirten bey der Krippe Jesu (1785). Dichtung von Ramler.

Partitur verloren gegangen.

In den Briefen Bachs an Breitkopf (vgl. Bach-Jahrbuch 1914, S. 154, Nr. 51) finden sich verschiedene Hinweise auf das Werk. Am 15. März 1784 schreibt Bach: »Kürzlich bin ich in einem Wochenblatte, welches die Buchhandl. der Gelehrten besorget, der Kirchenbothe, aufgefordert, meine Hirten bey der Krippe von Herrn Ramler herauszugeben; wenn diese Herrn zugleich praenumeration besorgen wollen, und ich die Kosten zusammen bekomme, so erhalten Dieselben sogleich wieder Arbeit von mir.« Am 6. April 1784 heißt es: »Wollen mich auch Dieselben benachrichtigen, was der Bogen a 1000 St.

¹⁾ Die in Brüssel liegenden handschriftlichen Werke mußten nach Eitner (Quellen-Lexikon) zitiert werden, da die Handschriften vor dem Kriegsausbruch des Jahres 1914 nicht mehr zu erhalten waren.

Singepartitur zu drucken kostet, indem ich fest entschlossen in dieser Art einige original Stücke drucken zu lassen und sollen Ramlers Hirten bey der Krippe den Anfang machen. Bereits im Winter des Jahres beginnt er die Reinschrift der Partitur, die »gegen Sommer« auf den Wink parat liegen soll (Brief vom 24. Dez. 1784). Am 29. Januar 1785 war die Partitur »schon längst fertig«, doch fanden sich trotz der Bemühungen Bachs und Breitkopfs nur 5 Praenumeranten für das Werk, so daß die Drucklegung unterbleiben mußte.

Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. Text von Ramler.

Von neuerer Hand ist in den Stimmen der Berliner Bibliothek eingetragen: Christoph Bach in Bückeburg.

Textbeginn: »Gott! Gott! Du wirst seine Seele nicht in der Hölle laßen.«

Musikbeginn:



In B. B. (Ms. St. 268) vorhanden: Viol. 1, Soprano (mit unterlegtem Baß), Ob. 1 2, Corn. 1 2, Fl. 1 2.

Pfingstkantate (1773).

Beginn: »Herr, wie lange willst du unser also vergessen« (Chor). Dichtung von Herder, Neudruck in H. W. XXVIII, S. 45 f. Eine Handschrift Herders enthält musikalische Notizen von Fr. Bach (ebd. S. 554).

Die Partitur Bachs ist verloren gegangen.

Michaels Sieg (Der Streit des Guten und Bösen in der Welt). Eine Kirchenkantate (1775).

Dichtung von Herder. Neudruck des Textes in H. W. XXVIII, S. 79 f.

Musikbeginn:



In B. B. (Ms. St. 265) autographe Stimmen mit dem auf dem Einschlag gegebenen Titel: Michael. Quart. stück von J. C. F. Bach. NB. Herderscher Text 71. No. 27. Vorhandene Stimmen: Canto, Cant.-Ripieno, A., T., Ten.-Rip., B., Basso-Rip., Viol. 1 2 (jede zweimal, davon je eine St. Kopie), Va., Vcl. (zweimal, davon eine St. Kopie), Ob. 1 2, Tromba 1 2 3, Timp., Organo (diese Stimme dreimal in verschiedenen Transpositionen vorhanden).

Michaelis-Kantate.

Dichtung von Herder, Text bisher nicht gedruckt.

Textbeginn: »Wenn Christus seine Kirche schützt.«

Musikbeginn:



In B. B. (Ms. St. 266) autographe Stimmen mit dem auf dem Einschlag gegebenen Titel: »Michaelis Quartalstück $\frac{7}{8}$ $\frac{8}{4}$. In diesem Stücke ist das BaBacomp. von C. P. E. Bach No. 25. Von J. C. F. B. & C. P. E. B.« (Johann Christ. Friedrich Bach und Carl Philipp Emanuel Bach). Siehe Bach-Jahrbuch 1914, S. 90.

Vorhandene Stimmen: Cant., A., T., B. (alle St. zweimal), V. 1 2 (zweimal), Va., Vcl. (zweimal), Organo (dreimal in verschiedenen Transpositionen), Ob. 1 2, Trompete 1 2 3, Pauken.

Himmelfahrt-Musik. Eine Kantate (1776).

Der Text ist von Herder. Dichtung ungedruckt.

Textbeginn: »Groß und Mächtig, Stark und Prächtigt.«

Musikbeginn:



Autograph: B. B. (P. 377) Part. Am Schluß: d. 10. Juli 1776. Titel (innen): Cantate auf die Himmelfahrt Christi a Sopr., A., T., B., V. 1 2, Va. e Cont. di G. C. F. Bach 1776.

Kantate nach der Geburt Georg Wilhelms, Erbgrafen zu Schaumburg Lippe (1785).

In Musik gesetzt und in hiesiger Stadtkirche aufgeführt von J. C. F. Bach, Bückeburg den 6. Februar 1785.

Textbeginn: »Singet dem Herrn ein neues Lied.« Gedrucktes Textbuch in der Bückeburger Hofbibliothek in »Sammlung sämtlicher Gedichte, welche zur Freundsbezeugung über die Hohe Geburt des Erbgrafen Georg Wilhelm . . . gesungen und überreicht worden sind, auf Verlangen vieler Liebhaber veranstaltet von Joh. Friedr. Althans, Hofbuchdrucker, Bückeburg 1785. Eine fragmentarische Stimme (Alt, Chorale) in B. B. (Ms. St. 267) erhalten. Die übrigen Stimmen sind verloren gegangen.

Geburtstags-Kantate (1787).

Dichtung von G. D. Stille.

Textbeginn: »Gott wird deinen Fuß nicht gleiten lassen.«

Musikbeginn:

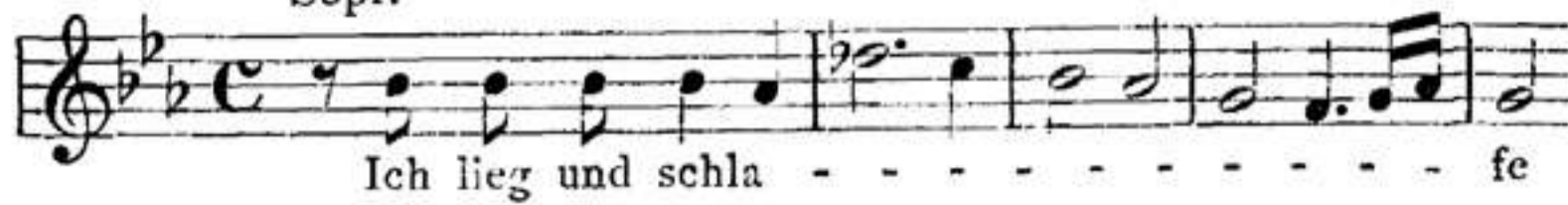


Autograph: B. B. (P. 378) Part. Titel: Am Hohen Geburths Tage unserer Gnädigsten Landes Mutter 1787 den 8. Jun. Cantata a 2 Cor., 2 Ob., 2 Fl., 2 V., Va., Sopr., A., T., B. e Cont. di Gio. Christ. Fed. Bach. Beigeheftet Textbuch: Cantate auf die Geburtsfeyer der Durchlauchtigsten Fürstin Juliane Wilhelmine Luise, verwitwete Fürstin zu Schaumburg-Lippe . . . von G. D. Stille. Komponirt und am 8 Jun. aufgeführt von J. C. F. Bach. Bückeburg 1787, gedruckt von Johann Friedr. Althans.

Autographe Stimmen: B. B. (Ms. St. 267) Titel: Cantata al Giorno natale etc. Vorhanden: V. 1 2, Va., Cont., Ob. 1 2, Fl. 1 2, Cor. 1 2, Sopr., A., T., B.

Motetto a C., A., T., B. »Ich lieg und schlafe« (1780).

Musikbeginn:
Moderato.
Sopr.



Autograph: B. B. (P. 379) Part. am Ende: 1780.

Motetto a 4 Voci Sopra la Cantilena »Wachet auf ruft uns die Stimme.«

Musikbeginn:
Moderato.
Sopr.



Autograph: B. B. (P. 379) Part.

»Dem Erlöser.« Geistliches Lied für 4 Singstimmen (S., A., T., B.).

Text von Balthasar Münter.
Musikbeginn:
Sopr.



Autograph: B. B. (P. 379) Part.

Weynachtslied. Geistl. Lied für 4 Singstimmen (S., A., T., B.).

Text von Gellert: »Auf schicke dich recht feierlich.«
Musikbeginn:



Autograph: B. B. (P. 379) Part.

Dancklied. Geistl. Lied für 4 Singstimmen (S., A., T., B.).

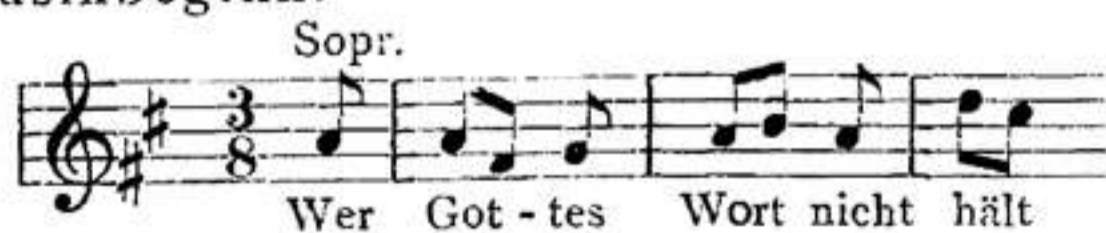
Text von Gellert: »Du bists, dem Ruhm und Ehre gebieret.«
Musikbeginn:



Autograph: B. B. (P. 379) Part.

Der thätige Glaube. Geistl. Lied für 4 Singstimmen (S., A., T., B.).

Text von Gellert: »Wer Gottes Wort nicht hält.«
Musikbeginn:



Autograph: B. B. (P. 379) Part.

Unsre Auferstehung durch die Auferstehung Jesu. Geistl. Lied für 4 Singst. (S., A., T., B.).

Text von Balthasar Münter: »Er ist erstanden, Jesus Christ.«
Musikbeginn:



Ms. unbekannt. Neudruck in J. D. Sanders »Die Heilige Cäcilia« (I, S. 24).

III. Solokantaten, Arien und Lieder.

Pygmalion. Eine Kantate für Baß oder Alt-Solo, 2 V., Va., Baß.

Dichtung von Ramler.
Textbeginn: »Abgöttin meiner Seele!«
Musikbeginn:



B. B. (P. 380) Part. Ms. — B. B. (Ms. St. 284) Stimmen (V. 1 2, Va., B., Basso-Solo).

Die Amerikanerin (1776). Ein lyrisches Gemälde vom Herrn von Gerstenberg, in Musik gesetzt von Joh. Christ. Friedr. Bach, Riga, bey Johann Friedrich Hartknoch 1776. Partitur-Druck (V. 1 2, Va., Cont., Sopr. Solo).

Textbeginn: »Saide komm! mein Wunsch, mein Lied!«
Musikbeginn:



Exemplare in B. B., Bibl. Königsberg, Musikbibl. Bückeburg und anderen Bibliotheken (vgl. Eitner).

Der Klavierauszug erschien auch in Fr. Bachs »Musikalische Nebenstunden« (Rinteln, bei Ant. Bösendahl 1787, zweites Heft) B. B.

Ms. St. in B. B. (Ms. St. 552. Sopr., V. 1 2, Va., B., Fl. 1 2, Ob. 1 2); in Bückeburg (Musikbibl. XII, 4) autographe Stimmen (Solo, V. 1 2, Va., B.).

Ino. Eine Kantate von Herrn Ramler in Berlin, in Musik gesetzt von J. C. F. Bach (1786).

Textbeginn: »Wohin? wo soll ich hin?«
Musikbeginn:



B. B. (P. 381) Autograph (Part.), Titel: Ino, Cantata a Voce Soprano con Stromenti (V. 1 2, Va., Cont.).

Gedruckter Klavierauszug: Ino. Eine Kantate vom Herrn Professor Rammler, in Musik gesetzt und im Klavierauszuge herausgegeben von Joh. Christ. Friedrich Bach. Dresden u. Leipzig, in Kommission bey Joh. Gottl. Immanuel Breitkopf 1786. Exemplar in B. B.

Cassandra. Cantate per Contra Alto, 2. Viol., Alto e Violonc. obl. e Cembalo.

Autograph: B. Wagener (Quelle: Eitner I, 269).

L'Inciampo. Solokantate für Sopr. u. Cont. von G. C. F. Bach.

Textbeginn: »Orgoglioso fumicello.«

Musikbeginn:

Aria. *Andante.*

Sopr. 6

Autograph: Part. in B. B. (P. 329 [Arie, Recit., Arie]).

Arie »O wir bringen gerne dir«.

Musikbeginn (wie im Original notiert):

Autograph: B. B. (P. 383). Aus der Sammlung von Handschriften berühmter Komponisten des Aloys Fuchs in Wien. 1839.

Aria »Luci amate« für Sopr. und Orchester.

Textbeginn: »Luci amate ah non piangete.«

Musikbeginn:

Autograph: B. B. (P. 379) Part. (V. 1 2, Va., B., Sopr., Fl., Ob. unisonierend).

- D. Balthasar Münters, Pastors an der deutschen Petri-
kirche zu Kopenhagen, Erste Sammlung Geistlicher
Lieder. Mit Melodien von verschiedenen Singkompo-
nisten. Leipzig, in der Dykischen Buchhandlung 1773
(gedr. bei B. C. Breitkopf u. Sohn).

Von Friedrich Bach stammen 5 Lieder in dieser Samm-
lung, und zwar: »Sollt ich betrübt von ferne stehn?« (Nr. 1),
»Gott unser Gott« (Nr. 2), »Dir versöhnt in deinem Sohne
(Nr. 9), »Ach wird denn dein Erlöser« (Nr. 11), »Jesus
kommt« (Nr. 20).

- D. Balthasar Münters, Pastors an der deutschen Petri-
kirche zu Kopenhagen, Zweyte Sammlung Geist-
licher Lieder. Mit Melodien von Johann Chri-
stian (!) Friedrich Bach, Hochreichsgräflich-Bücke-
burgischen Concertmeister. Leipzig, in der Dykischen
Buchhandlung 1774 (gedr. bei B. C. Breitkopf u. Sohn).

Enthält 50 geistl. Lieder von Fr. Bach. B. B., Bibl.
Königsberg, Lübeck und andere Bibl. (vgl. Eitner).

Lied »Ein dunkler Feind« (Lessing).

Andante.

In Em. Bachs »Mus. Vielerley« 1770, S. 12.

Lied »Die Gespenster« (Lessing). »O Jüngling sey so
ruchloß nicht.«

Andante.
Der Alte.

In Em. Bachs »Mus. Vielerley« 1770, S. 21.

Lied »Die Zeit« (Chr. Felix Weiße). »Wenn mich bejahrte
Spröden quälen.«

Allegretto.

In Em. Bachs »Mus. Vielerley« 1770, S. 79.

Lied »Der Sieg über sich selbst« (Chr. Felix Weiße).
»Hört zu! ich will die Weisheit singen.«

Andante.

In Em. Bachs »Mus. Vielerley« 1770, S. 88.

Lied »Der Nachbarin Climene« (Lessing).

Siciliana.

In Em. Bachs »Mus. Vielerley« 1770, S. 116.

Lied »Ich bin ein deutsches Mädchen« (Klopstock).

Allegretto.

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« I, S. 5.

Lied »Dralyrum larum höre mich«.

Allegretto.

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« I, S. 13.

Arie »Holde Mädchen eure Lieder« (Antoinette de Breiten-
bauch a Minden). — Bachs Autorschaft ist fraglich.

Andante.
Eine Stimme.

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« I, S. 20.
Ausgeführte Klavierbegleitung, den Schluß singt der Chor.

Unter den Subskribenten der Sammlung ist »Herr Cammerpräsi-
dent von Breitenbauch« in Minden genannt. Seine Tochter oder
Gattin wird die Verfasserin des Textes sein.

Lied »Der Kranke«. »Mir Armen, den des Fiebers Kraft.«

Larghetto.

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« I, S. 25.

Lied »Gewiß der ist belachenswerth«.

Allegretto. *tr*

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« I, S. 32 f.

Arie »Du schwörst mir, mein Damon hier«.

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« I, S. 38 ff.

Arie »Als Gellert starb«.

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« I, S. 41.

Trinklied im May (Hölty). »Bekränzet die Tonnen.«

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« II, S. 68.

Lied »Rheinweinlob« (Hölty). »Ein Leben, wie im Paradies.«

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« II, S. 75.

Lied »Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher« (Claudius).

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« II, S. 79.

Lied »Unser süßester Beruf ist das Glück der Liebe« (F. W. Gotter).

In Friedr. Bachs »Musikal. Nebenstunden« II, S. 82.

IV. Klaviermusik (Sonaten und Konzerte), Orgelmusik.**Sechs leichte Sonaten fürs Klavier oder Pianoforte, Ihro Hochfürstl. Durchl. Juliane, Regierenden Fürstin zu Schaumburg-Lippe . . . gewidmet.**

Leipzig, im Verlage der Buchhandlung der Gelehrten 1785.

Exemplare in B. B., Bückeberg (zwei Exemplare, darunter ein Geschenkband) und anderen Bibliotheken (vgl. Eitner I, S. 270).

Drey leichte Sonaten fürs Klavier oder Piano Forte.

Rinteln 1789, Anton Henrich Bösendahl, Universitätsbuchdrucker.

Exemplare in B. B. und Bückeberg.

Sonata per il Cembalo solo ô vero Piano Forte (F dur).

Autograph: Bückeberg (Musikbibl. XXIII, 18) 3 Sätze.

Sonate (für Klavier F dur).

In Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 58. 3 Sätze.

Sonate (für Klavier C dur).

In Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 164. 3 Sätze.

Sonata (für Klavier C dur).

In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« I, S. 14 f. 3 Sätze.

Sonata (für Klavier G dur).

In Friedr. Bachs »Musikal. Nebenstunden« II, S. 84 f. 3 Sätze.

Romanza con XII Variazioni per il Piano-Forte.

Autograph: Bückeberg (Musikbibl. XXIII, 4).

Allegretto con XVIII Variazioni (für Klavier).

Autograph in B. B. (P. 329). Neudruck durch Hugo Riemann (Edition Steingraber).

Menuet zum Tanz.

In Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 12. Handschriftlich in Kgl. Bibl. Dresden »Musikal. mancherley« (Da. 61).

Menuet (für Klavier).

In Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 115.

Zwo abwechselnde Menuetten zum Tanz.

In Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 198.

Alla Polacca (für Klavier).



In Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 201.

Alla Polacca (für Klavier).



In Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 21.

Kleine Klavierstücke.

In B. B. (P. 672) Ms.:

Polonoise.
S. 55.

Menuetto.
S. 56.

Polonoise.
S. 58.

Menuetto.
S. 60.

Menuetto.
S. 61.

Kleine Klavierstücke.

In Friedr. Bachs »Musikal. Nebenstunden« 1787, Heft I, II.

Heft I:	Heft I:
S. 1, Allegro (C dur).	S. 35, Angloise (F dur).
S. 2, Menuet (C dur).	S. 35, Menuet (C dur).
S. 2 f., Andante (G dur).	S. 36, Marche (G dur).
S. 4, Marche (G dur).	S. 36 f., Menuet (D dur).
S. 6, Allegretto (F dur).	S. 39, Allegro (G dur).
S. 7, Menuet (altern. F dur).	S. 40, Menuet (G dur).
S. 8, Polonoise (F dur).	S. 42 f., Allegro (B dur).
S. 9, Allegretto (D dur).	S. 43, Villanella (D dur).
S. 10, Marche (D dur).	S. 44, Angloise (D dur).
S. 11, Schwaebisch (D dur 3/8).	Heft II:
S. 12, Menuet (D dur).	S. 67, Marche (G dur).
S. 21, Angloise (G dur).	S. 69, Villanella (B dur).
S. 23, Villanella (C dur).	S. 70, Angloise (B dur).
S. 24, Scherzo Allegro (C dur 2/4).	S. 70 f., Presto (G moll).
S. 26, Allegro Moderato (G dur).	S. 72, Allegro (Es dur).
S. 27, Menuet (G dur).	S. 73, Adagio (C moll).
S. 28, Polonoise (G dur).	S. 74, Marche (Es dur).
S. 28 f., Marche (G dur).	S. 76, Menuet (Es dur).
S. 30, Angloise (G dur).	S. 77, Polonoise (Es dur).
S. 30 f., Allegro (F dur).	S. 78, Angloise (Es dur).
S. 31, Schwaebisch (F dur 6/8).	S. 80, Marche (Es dur).
S. 33, Menuet (F dur).	S. 81, Menuet altern. (Es dur).
S. 34, Allegro (D moll).	S. 83, Allegro (E moll).

Sonate pour le Clavecin a quatre mains (1786).



B. B. (P. 329) Ms. (Autogr.), 2 Sätze. In Bückeburg (Musikbibl. XXIII, 8) dieselbe Sonate autograph, 1786 datiert. Neuauflage durch Hugo Riemann im Steingraber-Verlag.

Sonate a quatre mains sur un Clavecin ou Piano-Forte (1791).



Autograph in Bückeburg (Musikbibl. XXIII, 11), 3 Sätze, datiert 1791.

Concerto per il Cembalo Solo (E dur) con Viol. 1 2, Va., et B.



B. B. (Ms. St. 274) autogr. Stimmen (V. 1 2, Va., Contin., Cembalo), 3 Sätze.

Concerto per il Cembalo o Forte Piano obbligato (D dur) accompagn. da 2 Cor., 2 Ob. (ad lib.), V. 1 2 e B.



B. B. (Ms. St. 272) autogr. Stimmen (Cembalo Concertato, Corno 1 2, Ob. 1 2, V. 1 2, Basso), 3 Sätze.

Concerto per il Cembalo (A dur) accompagn. da 2 Fl., 2 Cor., 2 V., Va., B.



Autogr. St.: Bückeburg (Musikbibl. XXIII, 20), 3 Sätze.

Concerto per il Cembalo concertato (F dur) accompagn. da 2 Cor., 2 Fl., 2 V., Va. e B. (1787).



B. B. (Ms. St. 275) autogr. Stimmen (V. 1 2, Va., B., Cor. 1 2, Fl. 1 2, Cemb.), datiert 27. Febr. 1787.

Concerto per il Cembalo o Piano Forte concertato et Oboe concertato (Es dur) accompagn. da 2 Cor., 2 Fl., 2 V., Va., B. (1791).



Autogr. St.: Bückeburg (Musikbibl. XXIII, 21), datiert 15. Juli 1791, 3 Sätze.

Concerto grosso per il Cembalo o Piano Forte (Es dur) accompagn. da 2 Cor. e 2 Ob. oblig., 2 V., Va. e B. (1792).



B. B. (Ms. St. 273) autogr. Stimmen (Cor. 1 2, Ob. 1 2, V. 1 2, Va., B., Cembalo concertato), 3 Sätze, datiert den 18. Sept. 1792.

Concerto für Klavier mit Streichquartett (C moll). — Bachs Autorschaft ist fraglich (vgl. Bach-Jahrbuch 1914, S. 127).



B. B. (Ms. St. 270) vorhanden: Clavicembalo, V. 1 2, Va., Basso, 3 Sätze.

Concerto für Klavier mit Streichquartett (G dur). — Bachs Autorschaft ist fraglich (vgl. Bach-Jahrbuch 1914, S. 128).



B. B. (Ms. St. 276) vorhanden: Cembalo, Viol. 1 2, Va., B., 3 Sätze.

Fughette (für Orgel).



Ms. in B. B. (P. 291) überschrieben: »Hanß Christoph Friedrich Bach in Bückeberg. Diese Fugette hat der Bückeberger Bach in dem Stammbuche eines seiner Freunde eingeschrieben«.

Fuge (C moll). — Bachs Autorschaft ist fraglich.



In Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 172 (vgl. die Kritik in Hillers Musikalische Nachrichten und Anmerkungen 1770, 47. Stück, S. 402: »Die wohlgearbeitete Fuge S. 172 ist vermuthlich auch von ihm [vom Hrn. Bach in Bückeberg], denn hier fehlt der Name«).

V. Kammermusik.

Sonata per il Cembalo oblig. et Violino (G dur).



Autogr. Stimmen: Bückeberg (Musikbibl. XXIII, 19), 2 Sätze (Allegro, Tempo di Minuetto).

Sonata per il Cembalo e Violino (G dur).



In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« II, S. 59 f., 2 Sätze.

Sonata per il Cembalo ó Piano Forte et Violoncello obligato (A dur, 1789).



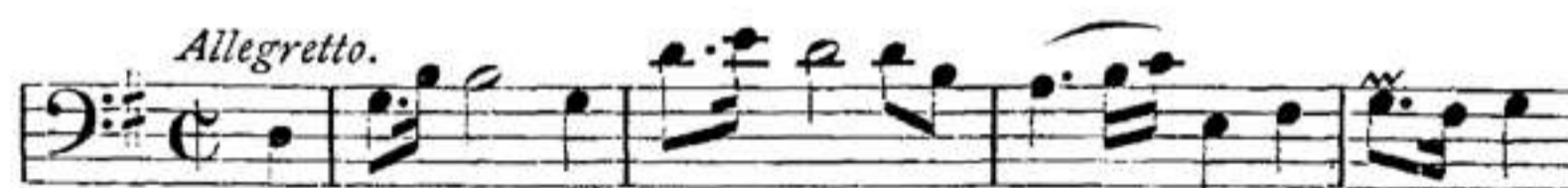
Autogr. Stimmen: Bückeberg (Musikbibl. XXIII, 9), 3 Sätze, 1789 datiert. Neuausgabe von Joh. Smith (Collection Litolf).

Violoncell-Solo (Sonate für Cello und Klavier).



In Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 118, 3 Sätze (Larghetto, Allegro, Tempo di Minuetto), Cello mit B. C.

Sonata a Violoncello Solo col Basso (G dur).



Autograph: B. B. (P. 382) 2 Sätze.

Sonate für Cello mit Baß.

B. B. (Ms. St. 283); wird in B. B. vermißt.

Sonata per il Cembalo concertato accomp. da Flauto Trav. o Violino e Violoncello (D dur).



B. B. (Ms. St. 282) autogr. Stimmen, 3 Sätze. Dieselbe Sonate in Bückeberg (Musikbibl. XXIII, 3). Titel: Son. per il Cembalo ó Piano Forte e Flauto Traverso, gleichfalls autogr. Stimmen.

Trio fürs Klavier mit einer Violine oder Flöte (Es dur).



B. B. (Ms. St. 553) Ms., 3 Sätze. Dasselbe Trio in Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 179.

Sonata per il Flauto, Violino e Basso (1763).



In Em. Bachs »Musikal. Vielerley« 1770, S. 40. 3 Sätze. Part. (3 Systeme: Fl., Violino o Cembalo, B. C.). Dieselbe Sonate in Bibl. Leipzig in Ms. (1763, d. 6. Septb. bezeichnet). Eine »Sonate per il Flauto, Violino e Basso« auch in der Bibl. Wagener (nach Eitner I, 270).

Sonata II per il Cembalo ó Piano Forte, Violino e Viola (G dur).



B. B. (Ms. St. 280) autogr. Stimmen, 3 Sätze. Dieselbe Sonate in Bückeberg (Musikbibl. XXIII, 5), Titel: Sonata per il Cemb. ó Piano Forte (wie oben), gleichfalls autogr. Stimmen.

Sonata III per il Cembalo ó Piano Forte, Violino e Viola (A dur).



B. B. (Ms. St. 279) autogr. Stimmen (Cemb. o Pfte., V., Va.), 3 Sätze.

Sonata V per il Cembalo ó Piano Forte, Flauto et Violino
(Cdur).



B. B. (Ms. St. 281) autogr. Stimmen, 3 Sätze.

6 Quartetti a Flauto trav., V., Viola, Basso (ded. Wilhelm I. di Schaumburg. Hamburg, Christ. Bock).

Bibl. Wagener, Brüсс. Cons. (Quelle: Eitner).

Sestetto per il Piano Forte, 2 Cor., Oboe, Violino e Vcl.
(Cdur).



B. B. (Ms. St. 277) autogr. Stimmen (Cembalo oblig., V., Ob., 2 Cor., Vcl. oblig., Va.; letztere geht mit dem Cello in allen Sätzen mit), 3 Sätze (Allegro, Larghetto, Rondo).

Settetto a 2 Cor., Oboe, 2 Clarinetti, 2 Fagotti (Es dur), 1794.



Musikbibl. Bückeurg (XIII, 18) autogr. Stimmen, 3 Sätze (Larghetto—Allegro, Minuetto, Rondo Allegretto), datiert 1794.

Trio ex Bdur Viol. Primo, Viol. Secundo et Basso
E. F. P. Bach (!) di Bückeurg. — Bachs Autorschaft ist fraglich.



B. B. (Ms. St. 554) Ms., 3 Sätze.

VI. Symphonien.

Sinfonia a 2 Cor., 2 Fl., 2 V., Va. e B. (Cdur), 1770.



B. B. (Ms. St. 278) autogr. Stimmen, datiert 1770, 3 Sätze (Allegro di molto, Andante, Allegro assai).

Sinfonia a 6 (Cor. 1 2, V. 1 2, Va., Cont.), D dur.



Autogr. St.: Bückeurg (Musikbibl. XIII, 12), 3 Sätze.

Sinfonia a 6 (V. 1 2, Va., B., 2 Cor.), G dur.



Autogr. St.: Bückeurg (Musikbibl. XIII, 10), 3 Sätze.

Sinfonia a 6 (2 Cor. da Caccia, V. 1 2, Va., B.), D dur.



Autogr. St.: Bückeurg (Musikbibl. XIII, 11), 3 Sätze.

N. II Sinfonia a X part. obl. (2 Cor., 2 Ob., 2 Fag., 2 V., Va., B.), 1792.



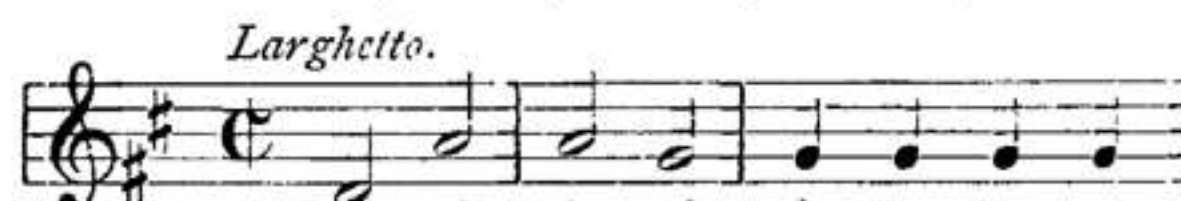
Autogr. St.: Bückeurg (Musikbibl. XIII, 1), 4 Sätze (Allegro assai, Romanza, Minuetto, Rondo Scherzando), 1792 datiert.

N. III Sinfonia a 10 part. obl. (2 Cor., 2 Ob., 2 Fag., 2 V., Va., B.), 1792.



Autogr. St. Bückeurg (Musikbibl. XIII, 20), 4 Sätze (Largo—Allegro, Romanza Andante, Minuetto, Rondo Allegretto), 1792 datiert.

N. IV Sinfonia a 8 (2 Cor., 2 Ob., 2 Viol., Va., B.), 1793.



Autogr. St.: Bückeurg (Musikbibl. XIII, 14), 4 Sätze (Larghetto—Allegro, Romanza Andantino, Minuetto, Rondo Allegretto), datiert: m. Febr. 1793.

Sinfonia a 8 (Cor. 1 2, Ob. 1 2, V. 1 2, Va., B.), 1793.



Autogr. St.: Bückeurg (Musikbibl. XIII, 19), 4 Sätze (Largo sost.—Allegro di molto, Romanza Andante, Minuetto Allegretto, Allegretto Scherzo Rondo), datiert: 25 April 1793.

Sinfonia a 8 (2 Cor. e 2 Ob. obl., 2 V., Va., B.), 1793.



Autogr. St.: Bückeurg (Musikbibl. XIII, 17), 4 Sätze (Largo—Allegro, Romanza Andantino, Minuetto, Rondo Allegretto), datiert: m. maj. 1793.

Grande Sinfonie a 8 (pour 2 Cors, 2 Hautb., 2 V., Alto e Basse), 1794.



Autogr. St.: Bückeurg (Musikbibl. XIII, 9), 4 Sätze (Adagio—Allegro, Andantino Romanza, Minuetto, Rondo Allegretto), datiert: Mart. 1794.

Sinfonia a 8 part. obl. (Cor. 1 2, Ob. 1 2, V. 1 2, Va., B.), 1794.



Autogr. St.: Bückeurg (Musikbibl. XIII, 13), 4 Sätze (Allegro assai, Romanza Andante, Minuetto, Rondo Musette), datiert: Jul. 1794.

Sinfonia a 8 part. obl. (Cor. 1 2, Ob. 1 2, V. 1 2, Va., B.), 1794.



Autogr. St.: Bückeberg (Musikbibl. XIII, 16), 4 Sätze (Largo—Allegro, Romanza Andantino, Minuetto, Rondo Scherzo), datiert: 1794.

Sinfonia a 8 (Cor. 1 2, Ob. 1 2, V. 1 2, Va., B.), 1794.



Autogr. St.: Bückeberg (Musikbibl. XIII, 21), 4 Sätze (Largo—Allegro assai, Romanza Andantino, Minuetto, Rondo Allegro non tanto), datiert: 1794.

Symphonie (für 2 Cor., Flauto, Fagotto, Clarinetti 1 2, V. 1 2, Va., B.), Bdur. 1794.



Autogr. Part. in B. B. (P. 379), ebd. (Ms. St. 551 vollst. Stimmen, Titel: **Sinfonia a X part. obl.** Due Violini, Viola et Basso, Due Corni, Due Clarinetti, Flauto et Fagotto. Composta di G. C. F. Bach 1794 Sept.

Autogr. St. in Bückeberg (Musikbibl. XIII, 15), Titel Sinfonia a 10 part. obl., datiert 1794 Agosto, 4 Sätze (Largo—Allegro, Andante con moto, Minuetto, Allegro Rondo).

VII. Varia.

Musikalische Nebenstunden (herausgegeben von Friedrich Bach, Rinteln, gedruckt bey Anton Bösendahl 1787).

2 Hefte. B. B. (Titelblatt fehlt in Heft 1, in Heft 2 beschädigt, doch ist Druckort und Jahr — 1787 — erhalten. Eitner I, 270 hat 1787—88.) Vgl. Bach-Jahrbuch 1914, S. 161 Nr. 203. Die Hefte bringen Klavierstücke, 2 Klaviersonaten, 1 Geigensonate, weltliche Lieder und den Klavierauszug der »Amerikanerin«. Außerdem ist eine Arie »Seyd begrüßt« von William Bach eingefügt.

In Ms. B. Wagener (nach Eitner I, 285): Sonaten, Variationen, Sinfonien usw. von Bach, Cramer in Gotha und C. F. Bach in Bückeberg. Schließlich stehen noch Sonaten-Beiträge Bachs in J. G. Im. Breitkopfs »Musikal. Pot-Pourri«, Leipzig, Dresden u. Budissin (s. a.).

G. Sch.

Revisionsbericht.

A. Die Kindheit Jesu.

Als Vorlagen wurden das in der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrte Autograph¹⁾ und eine bisher unbekannte Handschrift der Fürstlich-Stolberg'schen Bibliothek zu Wernigerode benutzt. Das Autograph (Sign. P. 376) stammt aus Pölchau Besitz. Pölchau wird es in dem Nachlaß Friedrich Bachs vorgefunden und zusammen mit der ›Auferweckung Lazarus‹ erworben haben²⁾. Man könnte annehmen, daß Friedrich Bach die Handschriften seinem Bruder Emanuel, von dem er zuweilen Kompositionen erhielt³⁾, gesandt habe, und daß Pölchau die Partituren später in Hamburg mit Em. Bachs'chen Werken zugleich erstandt, dem steht aber das ›Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach‹ (Hamburg 1790) gegenüber, das unter den größeren Werken Friedrich Bachs nur die Kirchenkantaten ›Wie wird uns werden?‹ und ›Wenn Christus seine Kirche schützt‹ nennt⁴⁾. Das Autograph wird deshalb in Bückeburg geblieben und von dort aus an Pölchau abgegeben worden sein.

Bachs Handschrift der ›Kindheit Jesu‹ zählt 30 Blätter in qu. 4°, die, in festem Umschlag gebunden, auf der ersten Seite die im vorliegenden Neudruck gegebene Überschrift bringt. Außerdem sind hinter Bachs Namen und am oberen Rande des Blattes die Bemerkungen zugefügt: (von seiner eigenen Hand) und ›der Text ist von Herder‹. Diese Zusätze rühren ebenso wie die Angabe: ›Von G. C. F. Bach, Capellmeister in Bückeburg‹ von Pölchau her. Überschrift und Personen-Verzeichnis sind von Bach geschrieben.

Bachs Handschrift ist klar und deutlich, wird aber durch gelegentliche Verbesserungen und Skizzierung neuer Gedanken wiederholt unübersichtlich. Man erkennt, daß Bach das Werk in späterer Zeit überarbeitete. So werden Korrekturen eingefügt, es werden neue Entwürfe eingetragen und auch Änderungen in einer einzigen Stimme vorgenommen, ohne die übrigen Stimmen zu berücksichtigen. Z. B. heißt es auf S. 20 des Autographs:

Violinen

Singstimme (korrigiert)

B. C.

und auf S. 21:

Lippe

Mein Al - les was ich ha - be

Diese nachträglich eingefügten Korrekturen, über die der Revisionsbericht Auskunft gibt, konnten für den Neudruck nicht berücksichtigt werden, da sonst stärkere Eingriffe in das Original nötig gewesen wären. Es ist daher die ursprüngliche Fassung, die auch von der Wernigeroder Handschrift beibehalten wird, wieder hergestellt worden. Wie eine Notiz in F. v. Eschstruths ›Musikalischer Bibliothek‹ (1784, S. 45) angibt, wollte Fr. Bach ›einige Sing-Stücke mit Herderischem Text‹ herausgeben; auf diese beabsichtigte Drucklegung werden die Korrekturen im Autograph zurückgehen.

1) Nach dieser Vorlage hat zuerst H. Kretschmar 1890 in seinem ›Führer usw.‹ (II 2) eingehend über die beiden Oratorien Bach-Herders berichtet.

2) So steht z. B. in dem Sammelband P. 226 der Berliner Bibliothek die Bemerkung: ›Dieses Sebastian-Bachsche Trio (A dur, Ges.-Ausg. IX, S. 43 f.) habe ich in dem Nachlaß des Capellmeisters Bach in Bückeburg gefunden, aber ohne die dazu gehörige Violinstimme. Pölchau.‹

3) Vgl. Bach-Jahrbuch 1914, S. 90. Das Autograph von Em. Bachs ›Auferstehung und Himmelfahrt Jesu‹ (B. B., P. 336) enthält den von Friedrich Bach geschriebenen Zusatz: ›Zum Geschenk von meinem lieben Bruder erhalten.‹

4) Beide Kantaten sind in autographen Stimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin vorhanden (Ms. St. 265, 266). Herders Text steht in Bd. 28 der großen Herder-Ausgabe (Suphan).

Daß eine Abschrift des Bachschen Oratoriums nach Wernigerode gekommen ist, erklärt sich aus den nahen Beziehungen, die zwischen dem Bückeburger und Wernigeroder Grafenhaus bestanden¹⁾. Graf Wilhelm, die Gräfin Maria und auch Herder kamen in Pirmont wiederholt mit dem Wernigeroder Grafen Heinrich Ernst zusammen, dessen Liedersammlung »Geistliche Gesänge« auf Herder starken Eindruck gemacht hatte. Die Gespräche werden sich mit Vorliebe auf geistlichem Gebiet bewegt haben, und da Herder im Juli 1774, als Dichtung und Komposition der »Kindheit Jesu« kaum ein Jahr zurücklagen, zum ersten Male dem Grafen Heinrich Ernst persönlich gegenübertrat, mag die Rede bald auf Herders eigene Arbeiten auf dem Gebiet der Kirchenmusik gekommen sein. Ebenso kann aber auch die Gräfin Maria, die dem Wernigeroder Kreis besonders nahestand, den Grafen Ernst auf Herders Dichtung mit der Bachschen Musik hingewiesen haben. Jedenfalls hat Graf Heinrich Ernst den Auftrag gegeben, eine Abschrift von der Partitur der »Kindheit Jesu« anzufertigen. Diese Kopie ist in der Fürstlich Stolberg'schen Bibliothek erhalten geblieben (Sign.: Ue 774^m), eine Handschrift in Folio mit der Überschrift: »Die Kindheit Jesu. Ein biblisches Gemälde zur Musik von J. C. F. Bach à Soprano, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, Viola et Continuo.«

Dem Kopisten hat die erste Fassung der Musik vorgelegen, aber er hat die Handschrift nicht Note für Note übertragen, sondern hier und da geändert und vereinfacht. Es kommen Varianten in der Baßführung vor, Änderungen in der Dynamik und Phrasierung und auch größere Korrekturen. Hörner und Flöten sind ganz fortgefallen, nur das Streichquartett mit dem Continuo stellt die Begleitung. Ferner ist die Partie des »zweiten Hirten«, die Bach für Tenor geschrieben hat, für Alt umgesetzt, wodurch stellenweise Abweichungen vom Autograph bedingt sind. Auch die Vortragsangaben sind wiederholt geändert. Aus allen diesen Korrekturen geht hervor, daß der Kopist — jedenfalls ein Wernigeroder Musiker — bei seiner Arbeit selbständig vorgegangen ist. Er nahm von vornherein auf die Wernigeroder Hofmusik Rücksicht und suchte dabei in Vortragsfragen seinen eigenen Geschmack durchzusetzen.

Eine dritte Handschrift der »Kindheit Jesu« liegt nach dem »Catalogue of Manuscript Music in the British Museum« (London 1906, Vol. I, S. 377) in London. Die Angabe des Katalogs, die Musik stamme von »Wilhelm Friedrich Ernst Bach«, ist falsch²⁾. Ebenso mag die Behauptung, die Handschrift sei »Autograph«, auf einen Irrtum zurückgehen. Es wird sich um eine Abschrift handeln, die Wilhelm Bach (der Sohn Friedrichs) angefertigt hat. Die Handschrift habe ich nicht einsehen können.

1. Autograph.

S. 1. Herder nennt die Dichtung »Ein Oratorium 1772« (Suph. Bd. 28, S. 28. Auf diese Ausgabe beziehen sich die folgenden Anmerkungen).

S. 1, Syst. 1. Herder schreibt: »Freude, die seyn wird aller Welt!«

S. 1, Syst. 3. Bei Herder: (Himmlische Musik, von fern, ohne Worte) »Ehre, Ehre sei Gott in der Höhe — Friede da-nieden! — und den Menschen Heil!«

S. 2, Syst. 3. Bei Herder: **Recit. A.** Ihr Brüder . . .

S. 2, Syst. 4. Herder schreibt: »und welche Stimm'«.

S. 3, Syst. 3. Bei Herder: »B. Naht der Himmel?« . . .

S. 4, Syst. 1. Bei Herder: »Himmlische Musik zum dritten, am stärksten«.


S. 3, Syst. 4, Takt 1. Im Autograph steht unter der Sechzehntelfigur: unis. *f*, so daß die letzte Note die Forte-bezeichnung erhält. Offenbar gehört das *f* zur ganzen Unisonofigur, ebenso S. 1, Takt 4.

S. 4, Syst. 2. Recit. bei Herder wieder mit »A« bezeichnet. A und B sind bei Bach erster und zweiter Hirte.

S. 4, Syst. 2. Bei Herder: »so lange gehoffet«.


S. 4, Syst. 3. Herder schreibt bei der Stelle »soll alle Heiden« vor: »(Arioso)«. Die Wiederholung der Worte »Seelige Welt« im letzten System fehlt bei Herder.

S. 5, Syst. 1. In Corn. 1 2, Fl. 1 2 ist der erste Takt im Autograph leer geblieben, ebenso in den Chorstimmen.

S. 6, Syst. 1, Takt 2. Die auf das erste Viertel fallende Harmonie lautete ursprünglich . Nachträglich wurde


das Auflösungszeichen in Tenor und Viola ausradiert, doch ist die Änderung der angegebenen B. C.-Signatur: 5/4 vergessen worden.

S. 6, Syst. 1, Takt 9. Der Chorbaß ist im Autograph (erstes Viertel) nach *fis* geführt, wodurch Oktaven-Fortschreitungen zwischen Alt und Baß entstehen. Dies Versehen ist durch die Führung des Basses nach *d* verbessert worden, die übrigens auch die Kopie Wernigerode vorschreibt.

S. 7, Syst. 1, Takt 7. Das zweite Horn hat im Autograph . Nur die untere, allerdings undeutlich geschriebene Notenreihe (a) kann Geltung haben.

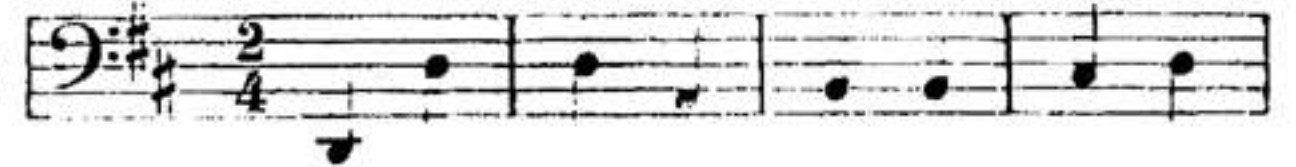
1) Vgl. die aufschlußreiche Studie von Ed. Jacobs »Herder und das Haus Stolberg-Wernigerode« in der Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte in der Provinz Sachsen. 1904, S. 116f.

2) Im Katalog heißt es: Paper; late 18th cent. Oblong. folio. The MS also contains a sacred Cantata. »Die Kindheit Jesu. Ein biblisches Gemälde«; the words by Herder, the music by W. [ilhelm Friedrich Ernst] Bach. Autograph. Written for solo voices (an Angel, Mary, two Shepherds, and Simeon), and a Chorus of Shepherds, with accompaniments for horns, flutes, oboes, bassoons and strings, in score.

S. 8, Syst. 1, Takt 2 hat das Autograph  in den Bässen.

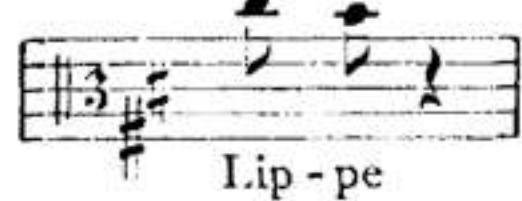
S. 10, Syst. 1. Herder schreibt: »wir erliegen auf Erden«.

S. 10, Syst. 4, Takt 1 f. Der B. C. ist nachträglich in dieser Form geändert:



Die Bratsche ist im vierten Takt korrigiert , während die erste Fassung gestrichen ist. Trotzdem wird die Korrektur von B. C. und Viola in den Parallelstellen nicht beibehalten. Auch die Kopie Wernigerode hat die ursprüngliche Fassung.

S. 10f. Im Autograph stehen an einigen Stellen über der Partitur folgende Zeichen: \nearrow (S. 10, 4. System, Takt 9), \nwarrow (S. 12, Syst. 1, Takt 8), \swarrow (S. 12, Syst. 3, Takt 1), \searrow und \swarrow (über und unter der Partitur auf S. 15, Syst. 3, Takt 2). Beim ersten Zeichen ist von Bach »blaß.« zugeschrieben, offenbar sollen an diesen Stellen die Bläser einsetzen. Wie sich die Partitur unter Berücksichtigung dieser Bläserstellen gestalten wird, läßt sich aus der Instrumentierung der übrigen Bachschen Arien und Chöre ersehen, es wird sich an den genannten Stellen um ein Unisonieren oder Oktavieren der Flöten und um eine Baßverstärkung durch Fagotte handeln. Die Zeichen \circ (S. 12, Syst. 1 über dem Taktstrich zwischen dem 9. und 10. Takt) und \ominus (S. 15, Syst. 3 über Takt 6) können gleichfalls mit Instrumentierungsmerkzeichen zusammenhängen; als Angaben für eventuell einzuführende Sprünge sind sie jedenfalls nicht anzusehen. Alle Zeichen scheinen auf eine spätere Durchsicht des Autographs zurückzugehen, die zu einer völligen Überarbeitung der Handschrift führen sollte.

S. 12, Syst. 3, Takt 10 ist die Singstimme nachträglich verbessert in: . Die übrigen Stimmen sind

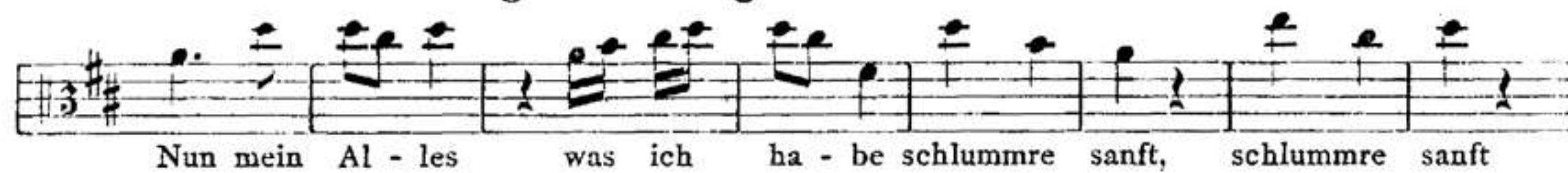
nicht entsprechend geändert, so daß das Partiturbild auch hier die Rekonstruktion der ersten Fassung fordert.

S. 13, Syst. 3, Takt 2f. Die Singstimme ist nachträglich durch eine schwer lesbare Korrektur geändert. Die erste Fassung der Gesangspartie stimmt mit der Violine I vom 2. bis zum 7. Takt überein. Takt 7 hat im Baß fälschlich *a*.

S. 13, Syst. 3, Takt 9 f. Die Violine I ist notiert: . Auch hier ist die erste Fassung (die untere

Notenreihe) beibehalten. Eine Teilung der ersten Violinen kann nicht angenommen werden.

S. 14, Syst. 1, Takt 1 f. Die zweite Fassung der Gesangstimme lautet:



Die erste Fassung ist im Autograph gestrichen, doch sind die begleitenden Stimmen nicht entsprechend korrigiert. Die auch in der Kopie Wernigerode stehende ursprüngliche Fassung ist in unsrer Ausgabe wiederhergestellt worden.

S. 14, Syst. 1, Takt 9 ist der Baß, der ursprünglich  lautete, in  geändert. Die Begleitstimmen sind nicht demgemäß verändert.

S. 17, Syst. 2, Takt 2. Eine spätere Korrektur hat Singstimme und Baß so geführt:



Die erste Fassung, die im Autograph gestrichen, aber noch deutlich zu erkennen ist, wird auch von der Kopie Wernigerode gegeben. Sie ist in der Neuausgabe beibehalten, da Bachs nachträgliche Änderung die übrigen Stimmen nicht berücksichtigt.

S. 17, Syst. 4. Herder schreibt: auf Vater Davids Thron«.

S. 18, Syst. 3. Bei Herder: »auch ewgen Vaters Sohn«.

S. 18, Syst. 4. Bei Herder: »im Schlummer mich hörend«.

S. 18, Syst. 4, Takt 3. Im Autograph ist der Baß fälschlich $\frac{6}{5}$ signiert.



S. 19, Syst. 1, Takt 3. Das Autograph signiert das erste Achtel fälschlich $6\frac{1}{2}$.

S. 19, Syst. 2. Herder schreibt: »(Hirtenmusik bricht ein)« und »Wir liegen da, in Himmelspracht«.

S. 19, Syst. 3. Der Text von »freut euch Hirten« bis »Freude« nur bei Herder in Anführungszeichen.

S. 21, Syst. 3. Bei Herder vorgeschrieben: (Accompagn.).

S. 22, Syst. 1, Takt 1/2. Die in V. 1 2 und B. C. vorgezeichneten Stärkegrade sind hier auch in die Viola-Stimme eingezeichnet.

- S. 23, Syst. 1. Herder schreibt: »wall' ich nun von hinnen«.
- S. 25, Syst. 3. Herder schreibt: »Seh dich! wies mein Gott mir sprach«.
- S. 26, Syst. 1. Herder schreibt vor: »Schluß-Chöre«.
- S. 27, Syst. 2, Takt 5f. Die Figur , wie sie Takt 5 und im weiteren Verlauf des Chors vorkommt, ist im Autograph nicht immer deutlich phrasiert. Daß die Phrasierung so:  gemeint ist, geht aus Stellen, wie sie der Sopran auf S. 33, Takt 3 bringt, hervor.
- S. 28, Syst. 1. Herder bezeichnet die Strophen »Dessen Preis«, »Den Maria«, »Und mit Engelsterbeblicken« mit 1. 2. 3. und schreibt vor bei Strophe 1 und 3 »(voll)«, bei Strophe 2 »(getheilt)«.
- S. 30, Syst. 1f. Herder schreibt: »Jesu nimm dies Opfer an«.
- S. 32, Syst. 1, Takt 4. In Violine 2 und Alt fehlt im Autograph \sharp vor der Note *c*.
- S. 33, Syst. 1, Takt 2/3 ist in System 2 und 3 der Partitur (Cor. 2 und Flauto 1) nachträglich geschrieben:



Die Änderung bezieht sich offenbar auf Flöten (oberes System) und Violinen.

- S. 35, Syst. 2, Takt 5. In System 2 und 3 der Partitur (Corno 2 und Flauto 1) ist nachträglich eingefügt:



Auch hier handelt es sich um die Skizze zu einer Umarbeitung.

- S. 36, Syst. 1, Takt 1 fehlt \sim über \bar{a} in der zweiten Violine.
- S. 36, Syst. 2, Takt 5f. und S. 37, Syst. 1, Takt 1/2 sind am Schluß der Partitur noch einmal genau aufgeschrieben, um über die Textunterlage keinen Zweifel zu lassen.
- S. 37, Syst. 1, Takt 1. Bei der am Schluß der Partitur notierten Wiederholung fehlt der Vorschlag *g* vor *fis* in der Singstimme.
- S. 37, Syst. 1, Takt 3—5. Auch hier hat Bach später Änderungen in die Partitur eingefügt. Solostimme und Baß sehen in der zweiten Fassung so aus:




Die erste Fassung, die im Neudruck gegeben wird, ist im Autograph bis auf zwei gestrichene Noten (Baß *H-c*, S. 37, Syst. 1, Takt 5) neben der Korrektur stehen geblieben.


- S. 37, Syst. 2. Herder schreibt: »mit Vaterblicken konnt er dich ans Herze drücken«.
- S. 38, Syst. 2, Takt 4/5 lautet in zweiter Fassung, die Skizze geblieben ist:


Von der ersten Fassung sind nur die Baßnoten *gis* (Takt 4, zweites Viertel) und *fis* (Takt 5, zweites Viertel) gestrichen, aber die Signaturen $\frac{6}{5}$ geblieben. Im Neudruck ist die erste, auch von der Wernigeroder Kopie gebrachte Fassung wiederhergestellt.

2. Die Handschrift Wernigerode (W).

Der Charakter einer Abschrift geht aus dem Duktus der Schrift hervor, auch aus den Schreibfehlern und der Sorglosigkeit, mit der der Continuo unter die Noten gesetzt ist, so daß die zusammengehörigen Notenwerte nicht immer genau untereinander stehen. Über die bezeichnendsten Abweichungen vom Autograph ist bereits gesprochen worden. Im einzelnen sind folgende Varianten festzustellen¹⁾:

S. 1, Syst. 1, Takt 1. W hat als Überschrift: »der Engel«. Der B. C. lautet: 


S. 1, Syst. 2, Takt 1. Der B. C. lautet: 

S. 1, Syst. 2, Takt 2 ist beziffert: 


S. 1, Syst. 2, Takt 3. Das letzte Achtel im B. C. ist mit 6 bezeichnet (Sextakkord auf e).

S. 1, Syst. 2, Takt 4 fehlt der Vorschlag vor »liegt« in der Singstimme. Die Bezeichnung »senza Cembalo« steht bereits in Takt 4 vor dem Instrumentalsatz.

S. 1, Syst. 3. Die Vorschrift: »Himmlische Musik« usw. fehlt.

S. 2, Syst. 2, Takt 6. Viol. I ist notiert: 


S. 2, Syst. 3, Takt 1 hat als Vorschrift *pp*.

S. 2, Syst. 4, Takt 2/3. Der B. C. ist geführt: 

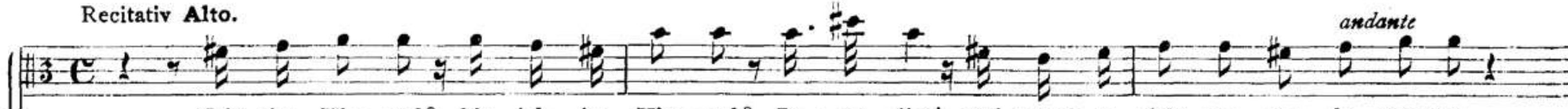
S. 3, Syst. 1, Takt 1 f. Die Überschrift »Himmlische Musik« usw. fehlt, auch S. 4 und 5 fehlen die Überschriften des Autographs.

S. 3, Syst. 2, Takt 1 fehlt die *tr*-Bezeichnung in der Bratsche.


S. 3, Syst. 2, Takt 5. In Bratsche und Baß ist die Note *d* (1. und 2. Viertel) an den vorhergehenden Takt gebunden.

S. 3, Syst. 2, Takt 7. Der Baß lautet: 

S. 3, Syst. 3, Takt 1 f. Das Rezitativ lautet:

Rezitativ Alto. 

Naht der Him-mel? bin ich im Him-mel? Pa-ra-dies! und sprach er nicht uns gro-ße Freuden





Ent-setzt euch nicht! ge-boh-ren



S. 4, Syst. 1, Takt 6. Das dritte Viertel ist im B. C. mit $\frac{7}{2}$ signiert, ebenso Takt 8.

S. 4, Syst. 1, Takt 9. Auf *fis* steht in der Bratsche ein Triller.

S. 4, Syst. 2, Takt 1 f. Das Rezitativ ist in der Singstimme so geändert:


Rec. Basso. 

Ach in mei-nen Oh-ren ist Ju-bel und Wei-ßa-gung

S. 4, Syst. 2, Takt 4. Das dritte Viertel des B. C. ist mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet.

1) Abweichungen in der Phrasierung und Vortragsangabe und genauere Baßsignaturen, die wiederholt vorkommen, sind nur berücksichtigt worden, wenn sie wichtigere Fälle betreffen.

S. 4, Syst. 3, Takt 1. Die Singstimme hat vor *fis* den Vorschlag *g*, im B. C. fehlt auf dem siebenten Achtel (*H*) die Signatur.

S. 4, Syst. 3, Takt 2 und 3 lautet der B. C.: 


S. 4, Syst. 4, Takt 2 f. Die Partie des zweiten Hirten ist für Altstimme gesetzt.

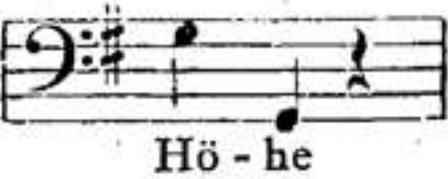
S. 4, Syst. 4, Takt 4 f. ist so geändert:




S. 5, Syst. 1, Takt 1 fehlt der Einsatz der Violinen und Bratsche auf dem 2. und 3. Viertel. Das Orchester beginnt erst mit dem Chor. Es sind nur Streicher und Cembalo im Orchester tätig. Die Überschrift »Voller Chor« usw. fehlt.


S. 5, Syst. 1, Takt 2 ist »*f*« vorgezeichnet.


S. 5, Syst. 1, Takt 2/3 lautet im Baß: . Der B. C. ist  bezeichnet.

S. 5, Syst. 1, Takt 6 lautet im Baß: 

S. 5, Syst. 1, Takt 7 ist im B. C. signiert: $\frac{6}{4} \frac{7}{2}$, Syst. 2, Takt 1: $\frac{6}{4} \frac{7}{2}$.

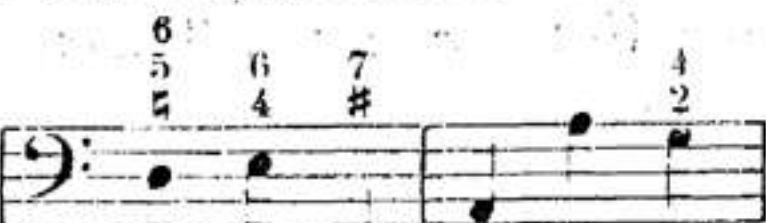
S. 5, Syst. 2, Takt 2. Violine 1 und Viola ohne »*tr*«-Bezeichnung notiert. Der B. C. hat: 


S. 5, Syst. 2, Takt 3/4 lautet im B. C.: 


S. 5, Syst. 2, Takt 8 heißt im B. C.: 

S. 5, Syst. 2, Takt 9. Violine 2 pausiert im ersten Viertel.


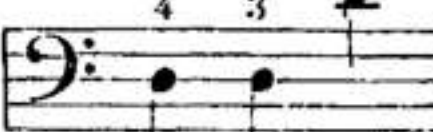
S. 6, Syst. 1, Takt 2. Die Viola hat *f* als erstes Viertel, ebenso der Tenor. Hier ist die ursprüngliche Notierung Bachs (*h-d-f*) beibehalten (vgl. S. XIX des Revisionsberichts).

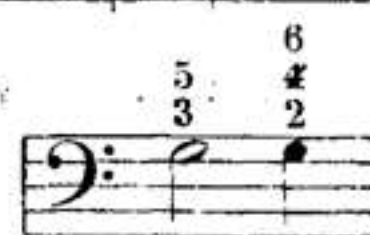
S. 6, Syst. 1, Takt 4/5 lautet der B. C.: 


S. 6, Syst. 1, Takt 8. Die Violine 1 hat: 


S. 6, Syst. 1, Takt 9. Der Baß lautet: 

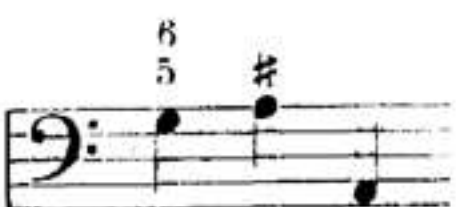
S. 6, Syst. 2, Takt 1. Das letzte Viertel ist mit $\frac{4}{2}$ signiert.

S. 6, Syst. 2, Takt 7 heißt in der Bratsche:  und im B. C.: 

S. 6, Syst. 2, Takt 8. Die Violine 1 hat auf *cis* einen Triller, der B. C. lautet: 

S. 6, Syst. 2, Takt 9 f. Die Violine 1 ist geändert in: 

S. 7, Syst. 1, Takt 1. Die Bratsche und der Tenor haben fälschlich , wodurch Quinten entstehen, der


B. C. lautet: 

S. 7, Syst. 1, Takt 2 ist mit »*ff*« bezeichnet.

S. 7, Syst. 1, Takt 7 fehlt auf dem ersten Viertel des B. C. die Signatur.

S. 7, Syst. 1, Takt 9 ist mit »*f*« bezeichnet.

S. 7, Syst. 1, Takt 9f. Die Textunterlage ist ungenau.

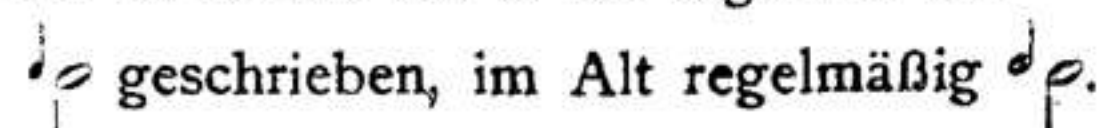
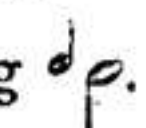
S. 7, Syst. 2, Takt 3/4 heißt in der Bratsche: 


S. 7, Syst. 2, Takt 8/9 lautet in Tenor und Baß:

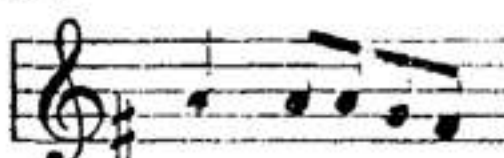


Der B. C. hat auf dem fünften Achtel (*e*) die Signatur 6.


S. 7, Syst. 2, Takt 10. Die Bratsche pausiert den ganzen Takt hindurch, der B. C. hat auf $\frac{1}{2}$ die Signatur 6 5.

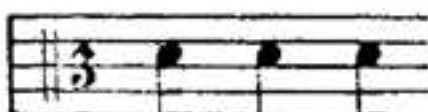
S. 8, Syst. 1, Takt 2. Der Vorschlag ist in Viol. 1 2 und im Sopran so  geschrieben, im Alt regelmäßig .


S. 8, Syst. 1, Takt 7 lautet der Tenor: 
Menschen


S. 8, Syst. 1, Takt 8. Die Violine 2 ist notiert: 

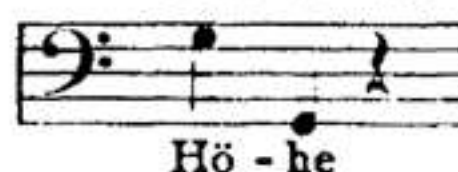
S. 8, Syst. 2, Takt 3/4. In Violine 1 und 2 ist das letzte Viertel von Takt 3 an das erste von Takt 4 wie im Sopran und Alt gebunden.

S. 8, Syst. 2, Takt 4f. Der B. C. hat: 

S. 8, Syst. 2, Takt 5 lautet die Bratsche: 

S. 8, Syst. 2, Takt 7. Der Tenor ist geführt: 
Eh - re

S. 8, Syst. 2, Takt 10. Der Tenor hat: 
Gott in der

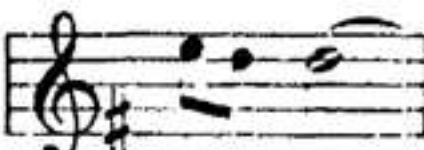
S. 9, Syst. 1, Takt 1. Der Baß lautet: 
Hö - he

S. 9, Syst. 1, Takt 2 und 4. Der B. C. ist auf dem dritten Viertel $\frac{2}{4}$ signiert.

S. 9, Syst. 1, Takt 3. Der Sopran hat auf der ersten Note (*g*) einen Triller.

S. 9, Syst. 1, Takt 5 und 6 lautet in Viol. 1 und Sopran:




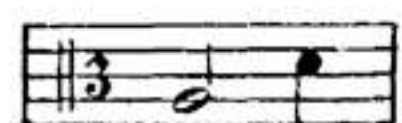
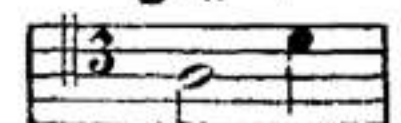
S. 9, Syst. 1, Takt 9. Die erste Violine hat: 

S. 9, Syst. 2, Takt 1/2. Die zweite Violine und Bratsche sind notiert:



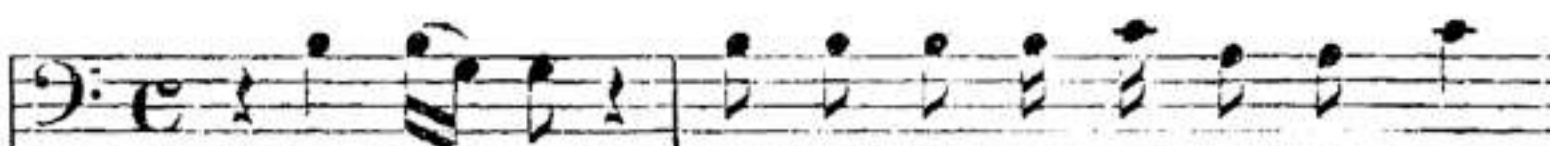
S. 9, Syst. 2, Takt 4. Der B. C. ist signiert: $\frac{9}{7} \frac{8}{6} \frac{6}{5}$.

S. 9, Syst. 2, Takt 4/5 ist die erste Violine mit dem Sopran geführt: 


S. 9, Syst. 2, Takt 5 hat die Bratsche: , der Tenor: , der B. C. ist auf dem zweiten Viertel mit $\frac{4}{2}$ signiert.

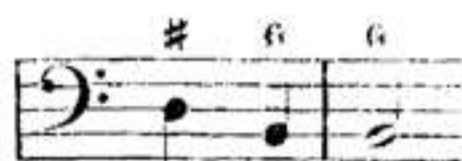
S. 9, Syst. 2, Takt 6. Im Sopran und Alt steht über der halben Note die Bezeichnung »tr«.

S. 9, Syst. 2, Takt 8. Über dem B. C. steht »unisono«.

S. 10, Syst. 1, Takt 1f. lautet in der Singstimme:  Ach Brü-der wir er-lie-gen zu Bo-den! seht

S. 10, Syst. 1, Takt 4. Die Note e des B. C. ist mit $\frac{8}{3}$ signiert.


S. 10, Syst. 2, Takt 1/2 heißt die Singstimme:  Ver-neh-men kaum den auf-ge-reg-ten


S. 10, Syst. 2, Takt 3 ist der Baß geändert in: 


S. 10, Syst. 2, Takt 3f. Die Partie des »zweiten Hirten« ist so umgearbeitet:


Andante.
Wir thun was Gott uns spricht »Za-get nicht! za-get nicht! Er liegt in Kripp' und Windeln! — Gehn den Kö-nig sehn —


S. 10, Syst. 4. Die Arie ist überschrieben: »Aria. *Andantino Grazioso*«.

S. 10, Syst. 4, Takt 1f. lautet im B. C.: 

S. 10, Syst. 4, Takt 4 ist die Bratsche so geführt:  Vgl. den Revisionsbericht S. XX.


S. 11, Syst. 1, Takt 3 hat die Bratsche: 


S. 11, Syst. 1, Takt 4 lautet die Violine: 

S. 11, Syst. 1, Takt 4. In der Bratsche heißt die zweite Note *cis*.

S. 11, Syst. 1, Takt 6 heißt in Bratsche und B. C.:





S. 11, Syst. 1, Takt 6 sind Bratsche und Baß so rhythmisiert: 

S. 11, Syst. 2, Takt 1 lautet im B. C.: 

S. 11, Syst. 2, Takt 4. Das a des B. C. ist mit $\frac{8}{7}$ signiert.

S. 11, Syst. 2, Takt 6. Im B. C. ist »Tasto solo« vorgeschrieben.


S. 11, Syst. 3, Takt 3/4 sind die Noten der Bratsche in Achtel aufgelöst in dieser Weise: 

S. 11, Syst. 3, Takt 5. Der Vorschlag ist in Viol. I und Singstimme so geschrieben: 

S. 11, Syst. 3, Takt 6. Die Singstimme hat keinen Vorschlag vor e².

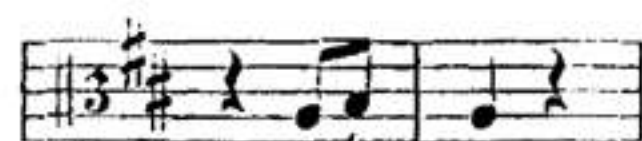
S. 11, Syst. 3, Takt 8. Der B. C. signiert das zweite Viertel mit $\frac{7}{2}$.


S. 12, Syst. 1, Takt 1/2. Der B. C. signiert: $\frac{7}{d}$ $\frac{6}{Cis}$ | $\frac{7}{H}$ $\frac{6}{A}$.

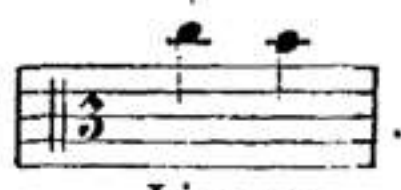
S. 12, Syst. 2, Takt 1 lautet die zweite Violine: 

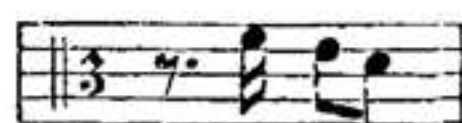
S. 12, Syst. 2, Takt 3f. lauten in Bratsche und Baß:



S. 12, Syst. 2, Takt 7/8 heißt in der Bratsche: 

S. 12, Syst. 3, Takt 1 heißt in der Bratsche: 

S. 12, Syst. 3, Takt 10. Die Singstimme hat: . Vgl. Revisionsbericht S. XX.
Lip - pe


S. 13, Syst. 1, Takt 3 heißt in der Bratsche: 


S. 13, Syst. 2, Takt 1. Der B. C. ist $\begin{matrix} 6 & 5 & \flat & 9 & 8 \\ 4 & 3 & & 4 & 3 \end{matrix}$ signiert.
gis a



S. 13, Syst. 2, Takt 5. Die Bratsche ist eine Oktave höher geführt. Der B. C. signiert auf dem zweiten Viertel (*e*) $\begin{matrix} 7 \\ 8 & 5 \\ 6 & \sharp \end{matrix}$.

S. 13, Syst. 2, Takt 6. Der B. C. hat die halbe Note *fis*.

S. 13, Syst. 3, Takt 6. Der B. C. hat auf dem zweiten Viertel die Signatur $\begin{matrix} 7 \\ 8 & 3 \\ 6 & \sharp \end{matrix}$, in Takt 8 die Signatur $\begin{matrix} 7 \\ 8 & 3 \\ 6 & \sharp \end{matrix}$.

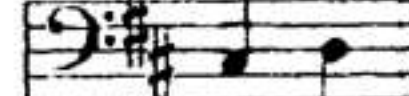
S. 13, Syst. 3, Takt 7. Der B. C. lautet: . Vgl. Revisionsbericht S. XX.


S. 13, Syst. 3, Takt 8/9. Die Bratsche hat: 


S. 13, Syst. 3, Takt 9. Die Violine I ist notiert: , der B. C. hat:  ^{7_h}

S. 14, Syst. 1, Takt 1. Die Violine I, Viola und der B. C. haben:




S. 14, Syst. 1, Takt 2—8 lautet wie im vorliegenden Neudruck, nur ist in Takt 4 der Baß so geführt:  ⁶₅

S. 14, Syst. 1, Takt 9 und Syst. 2, Takt 1. Die Singstimme hat: 
Ach wie schwebt auf

S. 14, Syst. 2, Takt 4. Der B. C. ist so notiert:  ⁴₂

S. 14, Syst. 2, Takt 5 lautet in Violine 2 und Bratsche:



S. 14, Syst. 2, Takt 7/8. Der B. C. hat:  ⁶_{t. s.}


S. 14, Syst. 3, Takt 8 ist der Baß geführt:  ⁶₄, ebenso die Bratsche (eine Oktave höher).


S. 15, Syst. 1, Takt 2. Der B. C. signiert: $\begin{matrix} 7 & 7 \\ 5 & 6 & \sharp \\ cis & A \end{matrix}$

S. 15, Syst. 1, Takt 4. In Violine 1 2 fehlt die *tr*-Vorschrift.

S. 15, Syst. 1, Takt 5. Der B. C. signiert das zweite Achtel mit $\frac{4}{2}$.

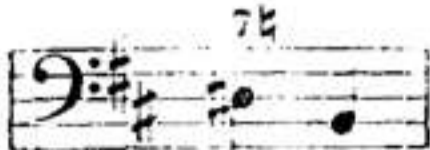
S. 15, Syst. 2, Takt 1. Der B. C. ist bereits im ersten Viertel mit 7 bezeichnet.

S. 15, Syst. 2, Takt 4/5. Die Bratsche hat: 

S. 15, Syst. 2, Takt 6/7. Der B. C. ist notiert:  ⁶_{7_h} ^{4_h}₃

S. 15, Syst. 3, Takt 6. In der Bratsche heißt die zweite Note *cis*.

S. 15, Syst. 3, Takt 8. Die Singstimme hat: 


S. 16, Syst. 1, Takt 1 heißt der B. C.: 

S. 16, Syst. 1, Takt 6 lauten Bratsche und Baß:

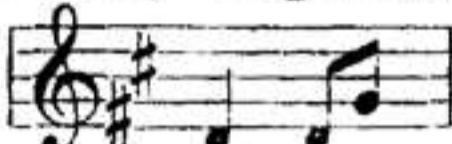



S. 16, Syst. 2, Takt 3. Der B. C. hat die halbe Note *H*.

S. 16, Syst. 2, Takt 4. Die zweite Note der Bratschenstimme heißt *cis*.


S. 16, Syst. 2, Takt 7. Der B. C. hat: 

S. 16, Syst. 2, Takt 8. Im B. C. ist t. s. (*tasto solo*) vorgeschrieben.


S. 16, Syst. 3, Takt 1. Die Violine 2 lautet: 

S. 16, Syst. 3, Takt 7—9. Der B. C. ist geführt: 

S. 17, Syst. 1, Takt 1. In der Violine 1 steht vor *a* der Vorschlag *h*, in der Violine 2 der Vorschlag *g* vor *fis*, der

Baß hat: 


S. 17, Syst. 1, Takt 3. In der Singstimme steht der Vorschlag *d²* vor *cis²*.

S. 17, Syst. 1, Takt 6. Die Bratsche hat: 

S. 17, Syst. 1, Takt 7. Der B. C. signiert das erste Viertel mit $\frac{6}{5}$.

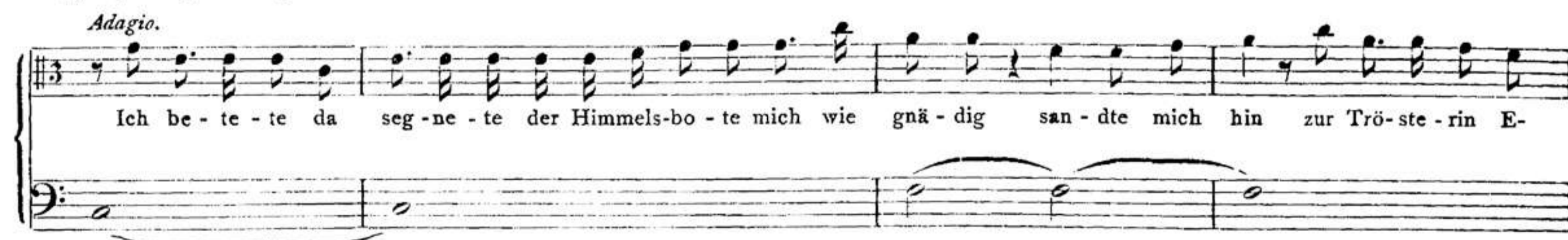
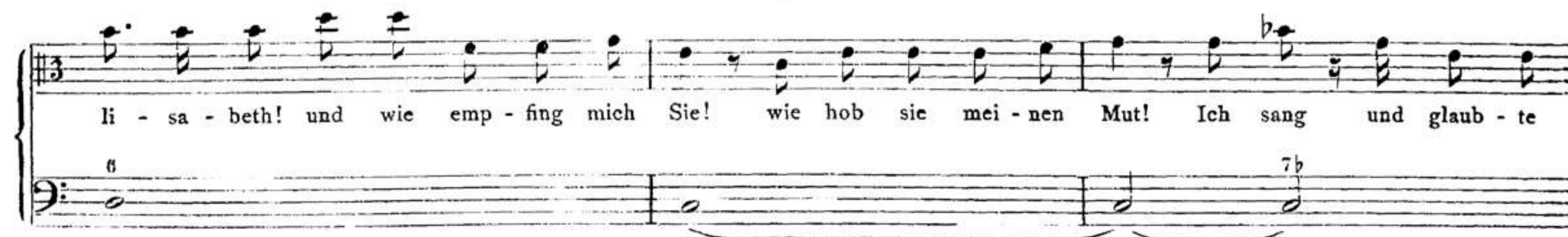
S. 17, Syst. 2, Takt 2. Singstimme und Baß haben die im Neudruck gegebene erste Fassung.


S. 17, Syst. 2, Takt 5. Der B. C. hat im zweiten Viertel die Signatur: $\frac{6}{8} \frac{5}{7}$.

S. 17, Syst. 2, Takt 8. Der B. C. schließt: 


S. 17, Syst. 4, Takt 3 f. lautet:

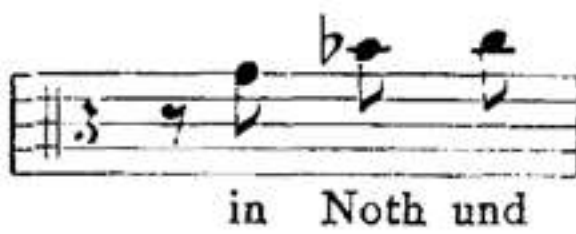
Adagio.



S. 18, Syst. 3, Takt 3 heißt der Alt: 

S. 18, Syst. 4, Takt 1 signiert der Baß $\frac{6}{5}$, in der Solostimme sind die Noten über »hier im« als Achtel rhythmisiert.

S. 18, Syst. 4, Takt 3 heißt der Alt: , der Baß (*e*) ist mit $\overset{6}{\underset{5b}{}}$ bezeichnet (vgl. Revisionsbericht, S. XX).

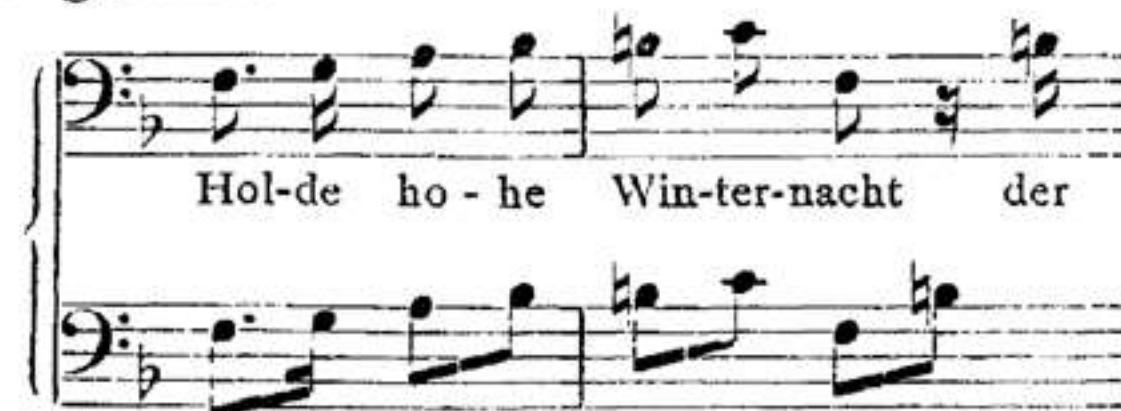
S. 18, Syst. 5, Takt 2 hat der Alt: 


S. 19, Syst. 1, Takt 1 ist *Andante* vorgeschrieben.


S. 19, Syst. 1, Takt 2 lautet der B. C.: 

S. 19, Syst. 2, Takt 1. Tempovorschrift fehlt. Im Continuo steht: »*Gli Bassi con sord: senza Cemb.*«



S. 19, Syst. 2, Takt 1/2 ist der Baß geführt:





S. 19, Syst. 2, Takt 1. Der Tenor lautet: 

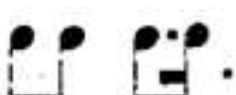
S. 19, Syst. 2, Takt 3 sind Sopran und Alt  rhythmisiert.

S. 19, Syst. 3, Takt 2. Im Sopran steht »*tr*« auf dem zweiten Achtel (*d*).

S. 19, Syst. 3, Takt 3. Der Tenor ist  rhythmisiert, der B. C. hat: 

S. 19, Syst. 3, Takt 5 heißt der Tenor: 

S. 19, Syst. 3, Takt 6 ist der Tenor  rhythmisiert.

S. 20, Syst. 1, Takt 1. Der B. C. hat den Rhythmus .


S. 20, Syst. 2, Takt 1f. Die Flöten fehlen, für die Streicher ist »*con. sord.*« vorgeschrieben, für den bezifferten Baß: »*con Cembalo*«.

S. 20, Syst. 2, Takt 2. Violine 1 und 2 haben keinen Vorschlag.

S. 20, Syst. 2, Takt 4. Das zweite Achtel (*g*) ist im Baß mit 7 signiert.


S. 20, Syst. 3, Takt 1 ist *senza Cembalo* vorgeschrieben.


S. 20, Syst. 3, Takt 4 ist im Sopran und Alt »*tr*« über das erste Viertel gesetzt.

S. 21, Syst. 1, Takt 1 heißt im Continuo: 

S. 21, Syst. 1, Takt 5 haben Alt und Tenor:



S. 21, Syst. 1, Takt 6 hat der Baß im zweiten Viertel: 

S. 21, Syst. 2, Takt 2 ist der Tenor  rhythmisiert, Takt 3 und 4 fehlen die Vorschläge im Sopran.


S. 21, Syst. 2, Takt 6/7 heißt der B. C.: , Sopran und Alt haben im Schlußtakt auf dem zweiten Achtel einen Triller.


S. 21, Syst. 3, Takt 1. Es ist »*senza sord.*« vorgeschrieben.

S. 21, Syst. 3, Takt 4 ist der B. C. nicht signiert.

S. 22, Syst. 1, Takt 1 heißt die Violine 1: , eine Tempovorschrift fehlt.

S. 22, Syst. 2, Takt 1/2. Die Singstimme lautet:  nun an werden sie mich se - li - gen zu Kin-des-kind! Der


S. 22, Syst. 2, Takt 2. Die Streicher haben: 

S. 22, Syst. 2, Takt 3 heißt es in der Singstimme: , der Baß ist mit 5⁶ signiert.
ho - he Ding

S. 22, Syst. 3, Takt 2. Der Baß ist im letzten Viertel mit 6⁵ bezeichnet.

S. 22, Syst. 3, Takt 3 wird in Dur geschlossen: die Bratsche hat *cis*, der B. C. ein \sharp über *A*.

S. 23, Syst. 1, Takt 1 f. Die Fermaten fehlen, nur die Schlußharmonie hat eine Fermate. Der Choral schließt in Dur, die Bratsche hat *fis*.


S. 24, Syst. 2, Takt 1 heißt die Singstimme:  und al - lem Kampf!

S. 24, Syst. 2, Takt 5. Violine 1 und Bratsche haben in der zweiten Takthälfte:




S. 24, Syst. 3, Takt 3 ist für die zweite Takthälfte *piano* vorgeschrieben.

S. 25, Syst. 1, Takt 3 heißt der Baß: *f fis g*.


S. 25, Syst. 2, Takt 5 hat der Baß:  (letztes Viertel).


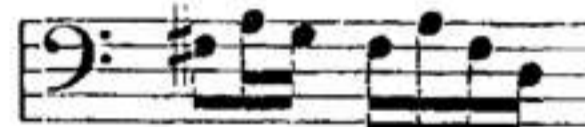
S. 25, Syst. 3, Takt 5 ist der Baß beziffert: , die Fermaten fehlen (ausgenommen die Schlußfermate).

S. 26, Syst. 1, Takt 1 f. Hörner und Flöten fehlen.

S. 26, Syst. 1, Takt 2 heißt in den Violinen: 

S. 26, Syst. 1, Takt 4. Der B. C. pausiert im ersten Achtel.

S. 26, Syst. 2, Takt 4. Die Bratsche hat: 

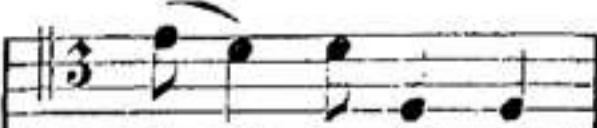
S. 27, Syst. 1, Takt 1/2 heißt der B. C.:  und 


S. 27, Syst. 1, Takt 3 haben zweite Violine und Bratsche:




S. 27, Syst. 2, Takt 2 hat die zweite Violine als erste Note g^1 , die Bratsche pausiert im ersten Achtel, der Baß signiert das vierte Achtel mit $\frac{5}{3}$.

S. 27, Syst. 2, Takt 5 lautet die Bratsche: , die Angabe T. S. fehlt im Baß.

S. 28, Syst. 2, Takt 4 hat der Tenor: 

S. 29, Syst. 2, Takt 2 haben die Violinen: 

S. 29, Syst. 2, Takt 4 lautet die Bratsche im zweiten Viertel: 

S. 30, Syst. 1, Takt 3/4 sind die Violinen geführt:

S. 30, Syst. 2, Takt 3/4 haben Tenor und Baß:

S. 30, Syst. 2, Takt 4. Die Bratsche hat:

S. 31, Syst. 1, Takt 5 heißt das letzte Viertel in Violine 1 und 2:

S. 31, Syst. 2, Takt 1 haben Violine 1 2 und B. C.:

S. 31, Syst. 2, Takt 3 hat die erste Violine den Vorschlag *d* vor *cis*.

S. 32, Syst. 1, Takt 2 ist der Baß mit dem B. C. gleichlautend geführt:

S. 32, Syst. 1, Takt 4 haben Violine 1 2, Viola und Sopran, Alt und Tenor in der ersten Takthälfte: der B. C. signiert auf *ais* 7.

S. 32, Syst. 2, Takt 3. Die Violine 2 pausiert das letzte Viertel.

S. 33, Syst. 1, Takt 1 ist der B. C. mit dem Chorbaß gleichlautend geführt.

S. 33, Syst. 1, Takt 3 lautet der Alt:

S. 33, Syst. 2, Takt 1 hat der B. C.:

S. 33, Syst. 2, Takt 3 haben die Violinen: , der B. C.:

S. 34, Syst. 1, Takt 4 ist die zweite Violine geführt:

S. 34, Syst. 2, Takt 2 hat der B. C.:

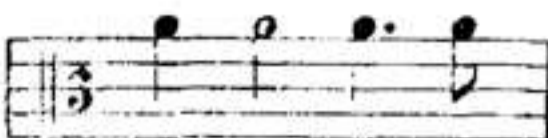
S. 35, Syst. 1, Takt 1 lautet die erste Violine:

S. 35, Syst. 1, Takt 2 hat die Bratsche:

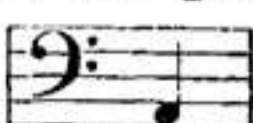
S. 35, Syst. 1, Takt 5. Der Alt ist } rhythmisiert.

S. 36, Syst. 1, Takt 3 ist der Chorbaß mit dem B. C. gleichlautend geführt.

S. 36, Syst. 1, Takt 5. Die beiden ersten Viertel sind im B. C. nicht signiert.

S. 36, Syst. 2, Takt 2 hat die Bratsche: 

S. 36, Syst. 2, Takt 5. Die Singstimme hat den Vorschlag *a* vor *gis*.


S. 36, Syst. 2, Takt 6. Der B. C. lautet im letzten Viertel: 


S. 37, Syst. 1, Takt 2. Der B. C. ist im dritten Viertel mit $\frac{7}{4}$, im vierten mit $\frac{8}{3}$ bezeichnet.


S. 37, Syst. 1, Takt 3 hat der B. C. auf dem dritten Viertel die Signatur $7\ 6$, auf *fis* $\frac{6}{5}$.


S. 37, Syst. 1, Takt 5. Der B. C. ist wie im Neudruck notiert (vgl. Rev.-Bericht, S. XX, XXI).


S. 37, Syst. 2, Takt 1. Über dem ersten *d* der Violine 1 steht *tr*, über dem *h* der Violine 2 und dem *f* der Bratsche *tr*.

S. 37, Syst. 2, Takt 3. Die Bratsche hat: 

S. 37, Syst. 2, Takt 5 lautet der B. C.: 

S. 38, Syst. 1, Takt 1/2 ist der B. C. signiert: 

S. 38, Syst. 2, Takt 1 ist der B. C. signiert: 

S. 38, Syst. 2, Takt 2. Die Bratsche ist  rhythmisiert.

S. 38, Syst. 2, Takt 2/3. Die letzte Zeile der Singstimme ist ohne Textunterlage geblieben.

S. 38, Syst. 2, Takt 3. Die erste Violine hat auf *dis* *tr*.

S. 38, Syst. 2, Takt 4f. Der B. C. ist wie im Neudruck notiert (vgl. Rev.-Bericht, S. XXI).

An die Partitur ist ein handschriftlicher Text angebunden, der bis auf einige unwesentliche Varianten mit dem den Noten unterlegten Text übereinstimmt. Die Texthandschrift ist überschrieben: »Die Kindheit Jesu, der Text ist von Herrn Herder die Music von Herrn J. C. F. Bach.«

B. Die Auferweckung Lazarus.

Das Autograph der »Auferweckung Lazarus« liegt in der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Sign. P. 375). Die Handschrift, die gleichfalls von Pölchau erworben wurde, umfaßt 52 Blätter in qu. 4° und gleicht der der »Kindheit Jesu«. Gelegentliche Korrekturen, die ebenso wie in der »Kindheit Jesu« mitunter in die Partitur eingetragen werden, ohne die ursprüngliche Lesart zu ändern, kommen vor, jedoch in geringer Zahl. Zweifel über die beabsichtigte Fassung können nicht entstehen.

Die auf der ersten Seite des Autographs gegebene Überschrift lautet:

Die Auferweckung Lazarus

Oratorium

(von Herder)

a 4 voci

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violino 1

Violino 2

Violetta 2 Corni

e Flauti 1. e 2

Continuo Oboe 1. e 2

di G. C. F. Bach



(in Bückeberg)


(Eigenhändige Partitur des Komponisten)

26 Bg.

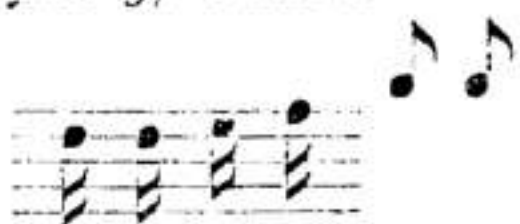
Die in Klammern gebrachten Zusätze stammen von Pölchau. Am Schluß der Partitur steht von Bachs Hand das Datum der Vollendung der Partitur: 1773. 24. Mart: Im einzelnen ist folgendes zu bemerken:

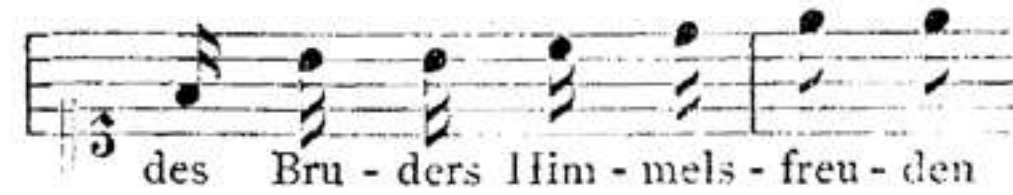
- S. 41, Syst. 1, Auftakt. Im B. C. steht eine Achtelpause statt $\frac{2}{4}$.
 S. 41, Syst. 2, Takt 1, letztes Viertel. In der Violine 1 (Violine 2 ist nicht besonders ausgeschrieben) fehlt $\frac{1}{4}$ vor *g*.
 S. 42, Syst. 2, Takt 2 fehlt die Angabe: »Maria« über der Solostimme.

S. 42, Syst. 3, Takt 1, drittes Viertel. Das Autograph hat in der Violine 2 . Nach der Parallelstelle (S. 41, Syst. 1, Takt 2) und der Bezifferung des B. C. ist die Fassung  gewählt.

S. 42, Syst. 3, Takt 3. Die Singstimme lautete ursprünglich:  wie es blu-tend

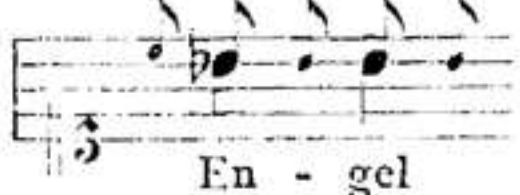
S. 43, Syst. 1, Takt 3. Bach schrieb anfangs »im Erdenland«, später verbessert in »Erdentand«, wie auch Herder schreibt (Suph. Bd. XXVIII, S. 35).

S. 43, Syst. 3, Takt 1. Bach hat nachträglich über die Rezitativstelle »des Bruders Himmelsfreuden« die Noten  geschrieben, ohne die ursprüngliche Fassung zu ändern. Sie würden die Variante:



ergeben. Herder schreibt: »Himmelfreuden«.

S. 44, Syst. 3, Takt 1. Herder schreibt: »Mitleidvolle«.

S. 45, Syst. 2, Takt 3, Singstimme. Im Autograph steht:  En - gel

S. 46, Syst. 2, Takt 3 fehlt die Viertelpause in der zweiten Violine.

S. 46, Syst. 3, Takt 2, letztes Viertel. Der B. C. signiert fälschlich $\frac{6}{4}$.

S. 47, Syst. 2, Takt 1 f. Herder schreibt: »Jammerhoffnungs-Erde«, Bach: »Jammer Hoffnung Erde«.


S. 48, Syst. 2, Takt 3. Der Baß ist im dritten Viertel fälschlich mit $\frac{6}{4}$ beziffert.

S. 48, Syst. 3, Takt 3 ist im Baß und in der Viola geändert, doch ist die erste Fassung nicht gestrichen. Das Notenbild sieht im Autograph so aus:



Die kleinen Noten, die nachträglich eingefügt wurden, können nicht ohne weiteres in den Text aufgenommen werden, da sich zwischen Violine 2 und Viola falsche Fortschreitungen ergeben würden.

S. 49, Syst. 3, Takt 2. Der B. C. ist im zweiten Viertel fälschlich mit $\frac{3}{4}$ bezeichnet, Takt 6 fälschlich mit $\frac{9}{8}$ (auf *e*).

S. 50, Syst. 2, Takt 6 ist in der Violine 1 (die zweite Violine ist nicht ausgeschrieben) so phrasiert: 

S. 53, Syst. 1, Takt 1. Herder schreibt: »in« . . . Jammers Frist.

S. 53, Syst. 2, Takt 5/6. Die Quintenfortschreitungen zwischen Sopran und Tenor sind jedenfalls beabsichtigt.

S. 57, Syst. 2, Takt 8. Im Original falsche Pausenangabe in der Singstimme.

S. 60, Syst. 1, Takt 6 und Takt 8 steht die Baßbezifferung 3 auf dem zweiten Achtel. Die Bezifferung steht damit in Widerspruch zur Parallelstelle, der die Baßaussetzung auch hier folgt.

S. 63, Syst. 2, Takt 4 bis Schluß. Die zweite Violinstimme ist im Autograph nicht ausgefüllt. Offenbar hat Bach das Abkürzungszeichen auf der vierten Linie vergessen.

S. 64, Syst. 1. Herder hat den Chor »Christus ist Auferstehung« in einer Handschrift als »Chor der Jünger« bezeichnet (Suph. Bd. XXVIII, S. 39). Die Orchesterbegleitung ist im Autograph bis zum Mittelteil (»der Tote soll leben«) nicht besonders ausgeschrieben. Die Angaben der Partitur lauten:


Sopr. è violino 1.

Alto è violino 2.

Tenore è viola.

S. 64, Syst. 2, Takt 6. Der Baß ist im Original auf *D* $\frac{5}{4}$ bezeichnet.









S. 66, Syst. 2, Takt 3. Das dritte Viertel im Baß (*a*) ist im Original fälschlich mit \sharp signiert.

S. 66, Syst. 2, Takt 7. Im Autograph ist in die Tenorstimme noch die Variante  eingetragen.

S. 69, Syst. 2, Takt 1—4. Die zweite Violinstimme, die mit dem Alt zusammen geht, ist im Altschlüssel notiert.

S. 71, Takt 4 f. Die zweite Violinstimme ist bei den Achtelfiguren nicht ausgefüllt, es fehlt das Abkürzungszeichen.

S. 72, Syst. 1, Takt 5 fehlt in der Violine 1, letztes Achtel, das Auflösungszeichen ($\frac{1}{4}$).

- S. 72, Syst. 3, Takt 3/4 fehlt im Original der Bindebogen auf a^2 in der ersten Violine.
- S. 73, Syst. 1, Takt 4, S. 74, Syst. 1, Takt 4 und S. 74, Syst. 3, Anfang. Die Tempobezeichnung lautete ursprünglich »presto«, sie wurde dann gestrichen, wie das Autograph auf S. 49 b, 50 (über Violine 1) und 51 (ebd.) zeigt, und durch »Allegro« ersetzt. Auf S. 50 und 51 des Originals ist diese Streichung bei dem B. C. vergessen worden.
- S. 74, Syst. 2, Takt 2 kann die Singstimme auch  gelesen werden. Die Noten d und e stehen im Original übereinander.
- S. 75, Syst. 1, Takt 1. Herder schreibt: »Ach, der Todte kommt hervor«, »mit Grabesbinden empor«.
- S. 76—77, Syst. 2, Takt 3. Die Flötenstimmen sind im Autograph auf S. 54 nachgetragen, von S. 55 des Originals an sind sie wieder regelmäßig in das Partiturbild eingeschrieben.
- S. 77, Syst. 1, Takt 8—Syst. 2, Takt 3. Die Phrasierung in den Flötenstimmen ist vom Herausgeber nach der ersten Violinstimme hinzugefügt (vgl. die Parallelstellen S. 86, Syst. 1, Takt 1 f.).
- S. 78, Syst. 1, Takt 4. Die zweite Violine ist im Original  phrasiert.
- S. 81, Syst. 1, Takt 6. Die Phrasierung der Flötenstimmen fehlt im Original.
- S. 84, Syst. 1, Takt 10. Der Baß ist fälschlich auf dem dritten Viertel mit 7 bezeichnet.
- S. 86, Syst. 1, Takt 1 fehlen Bindebogen in Violine 2 und Flöte 1 und 2.
- S. 86, Syst. 2, Takt 8. Die erste Flöte lautet im Original: 
- S. 86, Syst. 2, Takt 4 f. Herder schreibt: »O sieh mich dir zu Füßen liegen« und »wir wandeln«.
- S. 87, Syst. 2, Takt 5/6. Unter der Partitur steht folgende Variante für die Singstimme:  Sopr.
- S. 88, Syst. 1, Takt 6 fehlen die Bindebogen über der Altstimme.
- S. 89, 100, 103. Die Choräle sind bei Herder mit 1, 2 und 3 numeriert.
- S. 90, Syst. 1, Takt 1 f. Die Hörner sind im Original unter dem B. C. notiert.
- S. 93, Syst. 2, Takt 1. Horn im Original:  notiert.
- S. 97, Syst. 2 Takt 4 sind nur das erste, Takt 5 das erste und dritte Viertel in Violine 2 ausgefüllt.
- S. 99, Syst. 1, Takt 3 hat der Baß die Signatur $\frac{7}{4}$ (erstes Viertel).
- S. 100, Syst. 1, Takt 1. Der Text steht nur unter der Baßstimme, ebd. Takt 1 fehlt im B. C. (letztes Viertel) das Auflösungszeichen.
- S. 100, Syst. 2, Takt 2 f. Herder schreibt: »Mitbrüder«, Bach: »Mitbruder«.
- S. 101, Syst. 1, Takt 1 f. Die Hörner sind unter dem B. C. notiert.
- S. 101, Syst. 1, Takt 1 kann auch in den Oboen als  gelesen werden.
- S. 101, Syst. 2, Takt 4. In der zweiten Oboe fehlt im Original die Pause für das dritte und vierte Viertel.
- S. 103, Syst. 1, Takt 6. Die Quinten zwischen Sopran und Tenor lassen sich harmonisch rechtfertigen und beruhen offenbar nicht auf einem Schreibfehler.
- S. 104, Syst. 1, Takt 2. Die Hörner sind im Original mit Sicherheit nicht zu lesen, die Stelle ist konjiziert worden.
- S. 104, Syst. 2, Takt 5 hat der Tenor im Autograph d im zweiten Viertel.
- S. 105, Syst. 1, Takt 6 steht in der Violastimme fälschlich »col Alto« statt »col Ten.« (vgl. S. 102, Parallelstelle).
- S. 107. Schlußtakt. Die Fermate steht in allen Stimmen über der Pause, nur in den Oboen über der Finalnote.
- S. 108, Syst. 2. In den drei Schlußtakteten ist der Text in Alt, Tenor und Baß untergelegt.
- S. 109, Syst. 2, Takt 7. Die Viola ist im Original so notiert: . Offenbar sollen nur die unteren Noten gelten, um die Bratsche nicht in Oktaven mit dem Baß zu führen.
- S. 110, Syst. 1, Takt 2. In Violine 1 und Singstimme ist das $\frac{4}{4}$ im Original nicht noch einmal vorgeschrieben.
- S. 110, Syst. 2, Takt 2. Das erste Achtel ist im Autograph $\frac{9}{8}$ signiert.
- S. 110, Syst. 2, Takt 5 heißt im Autograph  in der Bratsche, wodurch Quinten zwischen Bratsche und Continuo entstehen (Takt 4—5).

In der Rechtschreibung wurde nach den Bestimmungen die neue Orthographie durchgeführt und in der Interpunktion neben Bachs Autograph auch Herders Niederschrift zu Rate gezogen. Offenbare Schreibfehler sind ohne weiteres richtig gestellt worden.

0023271

DIE AUFERWECKUNG LAZARUS

ORATORIUM
(VON HERDER)

A 4 VOCI: SOPRANO, ALTO, TENORE, BASSO
VIOLINO 1, VIOLINO 2, VIOLETTA E CONTINUO, 2 CORNI, FLAUTO 1 E 2, OBOE 1 E 2

DI

G. C. F. BACH

Die Auferweckung Lazarus.

Maria über dem Grabe.

Larghetto.

con sord.

Violino I.



Violino II.



Viola.



Alto.



Ist hin! Ist hin! den Gott mir nahm wo nimmer kei-ner wie-der kam und was ich Tränen auf sein Grab

Continuo.



con sord.

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

Cembalo.



wei-ne - kommen sie hinab? - Nein! Ist hin! Ist hin! liegt öd' al-lein und

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

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

dro-ben ein Lei-chenstein. **Recit. Martha.** Ach! wei-ne nicht, Ma-ri-a! grä-mest dich aus dem Le-ben!

6 6/4 t.s. 4

mf

Larghetto.

[Maria.] Kann das Grab dich hö-ren? Kann ihn dei-ne Trä-ne wek-ken? War all mein Freund und Bru-der-herz, und

6 4/3 6 7

p

nun zer-ris-sen ist mein Herz! ist bei ihm dort! und was mir ist wie es blu-tend zu ihm fließt?

6 7 7 6 4 4 6 7 6 6 6 6 9 7 8

Nein! Ist hin! Ist hin! in Got-tes Hand, ich nie-den im Er - den-tand.

6 6 6 6 6 4 3 6 7 6 5 6 6 7 t.s.

Recit. Martha.

Und schiltst du nicht des Got-tes Hand? den Rat des großen Vaters al-ler Lebenden und To-ten! ach! und störs't viel.

6

mf

Larghetto.
senza sord.
p

senza sord.
p

senza sord.
p

Maria.

leicht des Bru-ders Him-mels-freu-den.— Und was ich denk' und red' und tu, nichts

senza sord.
p

7 6 6 6 4 2

gibt doch, nichts dem Her-zen Ruh. Blüht, sprach ich, Blu - men um ihn her, Trost mir! - Blü - hen nicht mehr!

6 7 6♯ 4 4/2 7b 7 6♯ 4/3

Nein! Ein Sturm, der kam! sein Zweig, er brach! ein Blätt - lein wel - ket nach!

7 6 5 4 3 6♯ 4 4/2 6 4/2 6 6 6 6 6 7 t.s. pp

Recit. Martha.

Und ist Je - sus der Mit - leids - vol - le nicht auf - Er - den? Kann er ihn er - wek - ken nicht? und

b 7/4 b 6 4

p mf

Arioso.
Andante.

wird er, wenn er dich so wei-nen sieht! so gott-ver-ges-sen kla-gen! O hast das nicht zu sei-nen

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

Fü-ßen einst ge-lo-bet, da du an sei-nen Wor-ten hingst und, En-gel, in den Him-mel gingst und

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

mf *cresc.*

sal-be-test mit Tränen und trock-ne-test mit Haar— und Kuß den Fuß des Gött-lichen, den Fuß des Gött-li-

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

mf *p* *mf* *tr*

Recit.

chen! Ich muß hin-weg! Mein Herz, es spricht mir, Freu-de sei vor-han-den.—

6b 6 7b 6 6 5 4

f *mf* *p*

Aria. Maria.

Andante.

con sord.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Alto.

Continuo.

p

All' ih-re Sorg und Müh und Freu-de ist mir nicht mehr! ist mir nicht mehr! Bin für die

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

Jam-mer = Hoffnungs-Er-de, für die Jam-mer = Hoff-nungs-Er-de ein Schat-te mehr!

7 9 8 6 6 7 9 6 6

bin ein Schat-te mehr! all' ih-re Sorg und Freu-de, ih-re Müh und Freu-de ist mir nicht

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

mf *p*

mehr! bin für die Jam-mer - Hoff-nungs - Er - de ein Schat-te mehr! ein Schat

4 6 5 6b 6 b h 7 [b]7 6 7 b 7b 6 5 8 7 7 6 5 h 7

p *pp* *cresc.*

te, bin für die Jam-mer - Hoff-nungs - Er - de ein Schat-te mehr! ein Schat-te mehr!

7 6b 5 4 # 6 6 7 5h # (7h 5h) 4 3 6 6 7 6 4 tris 4h 6 6h 6 4 tris 6 5

mf *p* *mf* *f*

9 8 6 4 3 6 4 3 # 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

p *mf* *p* *mf*

All' ih - re Sorg, ih - re Müh - - - und

p

7 6 7 6 6 7 6 6

Freu - de ist mir nicht mehr! ist mir nicht mehr! Bin für die Jam - mer - Hoffnungs - Er - de ein

p

7 6 4 4 6 6 7 6 6 6 6 6

Schat - - - - - te, bin ein Schat - - - - te mehr!

cresc. *mf* *mf*

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

all' ih-re Freu-de ist mir nicht mehr! all' ih-re Sorg; ih-re Müh',- ih-re

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

f *mf*

Freu-de ist mir nicht mehr! Bin ein Schatte, ein Schat.te für die Jam-mer-

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

mf

Hoff-nungs-Er-de, bin ein Schat

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

cresc. *mf*

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

te, ein Schatte mehr! bin ein Schatte... mehr! In

p *pp* *p* *pp* *p* *pp*

p Tasto solo *pp*

mf *p* *p*

[Fine]

sei - ner Welt da ist - mir Freu.de! Freu - de, Freu - de und Herz und

p *p* *p*

p *mf* *p* *mf*

Figured bass notation: 6 4 3 7b 6 4 6 5 6 7 9 8 6 7 6 4

Teil! in sei-ner Welt da ist mir Freude, in sei-ner Welt! da ist mir Freu - - -

4 6 4 6 6 6 6 6 4 6 6 6 6 7 - 6 4

mf *mf*

- - - de, Freude! und Herz und Teil! in sei-ner

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

f *mf*

Welt da ist mir Freu-de und Herz und Teil, Freu - - - de und Herz und Teil!

7 6 6 7 6 7 6

mf *p* *mf* *p* *f*

Dal Segno

Chorale.

Soprano. Wenn so Trost und Ret-tung kommt im tief-sten Jam-mers Frist der al-le Welt er-zei-get, die

Alto. Wenn so Trost und Ret-tung kommt im tief-sten Jam-mers Frist der al-le Welt er-zei-get, die

Tenore. Wenn so Trost und Ret-tung kommt im tief-sten Jam-mers Frist der al-le Welt er-zei-get, die

Basso. Wenn so Trost und Ret-tung kommt im tief-sten Jam-mers Frist der al-le Welt er-zei-get, die

Continuo.

Va-ter-hand dem Kin-de zu und schnell am Jam-mer woh-net Ruh und aus der Nacht bricht Mor-gen!

Va-ter-hand dem Kin-de zu und schnell am Jam-mer woh-net Ruh und aus der Nacht bricht Mor-gen!

Va-ter-hand dem Kin-de zu und schnell am Jam-mer woh-net Ruh und aus der Nacht bricht Mor-gen!

Va-ter-hand dem Kin-de zu und schnell am Jam-mer woh-net Ruh und aus der Nacht bricht Mor-gen!

Continuo.

Recit. Martha.

Soprano. Ma-ri-al Je-sus, Je-sus ist! o laß uns zu ihm be-ten-

Continuo.

Volti Terzetto.

Terzetto. Maria, Martha, Jesus.

Larghetto.

con sordini

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

[Martha.]

Alto.

[Maria.]

Basso.

[Jesus.]

Continuo.

Ach! wärst du hier ge - wesen, ach, wärst du hier ge - wesen, er wä - re nicht ver - schieden,
 Ach! wärst du hier ge - wesen, ach, wärst du hier ge - wesen! mein

Bruder nicht ver - schieden, ach, wärst du hier ge -
 Er schlum - mert, er schlum - mert und soll auf - er - stehn!

ach, wä_rst du hier ge_wesen, er wä_re nicht ver_schie_den.
 _wesen, er wä_re nicht ver_schie_den.
 Er schlummert und soll auf_er_

sempre leg. *pp*

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

_stehn, er schlum_mert und soll auf_er_stehn, er soll auf_er_stehn, er soll

mf *mf* *mf*

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

This system contains the first system of music. It features three staves: two vocal staves (treble clef) and one piano accompaniment staff (bass clef). The music is in a minor key and 4/4 time. The vocal lines are marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment includes chords and moving lines. The lyrics "auf.er - stehn!" are written below the vocal staves.

This system contains the second system of music. It features three staves: two vocal staves (treble clef) and one piano accompaniment staff (bass clef). The music continues from the first system. The vocal lines are marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment includes chords and moving lines. The lyrics "Ach, wärst du hier ge - wesen, wärst du hier ge - wesen, er" are written below the vocal staves.

wä - re nicht ver - schieden. Ach!

mein Bru - der nicht ver - schieden. Ach!

Er schlum - mert und soll auf - er - stehn!

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

pp *mf* *p*

wä - re nicht ver - schieden, wä - re nicht ver - schieden, er wä - re nicht ver - schieden,

wä - re nicht ver - schieden, wä - re nicht ver - schieden, mein Bruder nicht ver - schieden,

Er

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

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

er wä - re nicht ver - schieden, wä - rst du hier ge - we -

er wä - re nicht ver - schieden, wä - rst du hier ge -

schlum - mert und soll auf - er - stehn!

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

pp *p* *mf* *p*

sen, ach, wä - rst du hier ge - wesen, er wä - re nicht ver - schie -

- we - - sen, ach, wä - rst du hier ge - wesen, er wä - re nicht ver - schie -

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

4 3 4 3 4 # 4 # 5 4

mf *p*

den.
den.

Er schlum - mert, er schlum - mert und soll auf - er - stehn, er schlum - mert

pp *mf* *p*

6 6 5 6 6 6 6 # 4 6

und soll auf - er - stehn, erschlummert und soll auf - er - stehn, er soll auf - er - stehn, er soll auf - er -

5 6 unis. 6 6 6 4 6 6 # 6 6 #

f *mf*

Musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are for the piano, with a forte (*f*) dynamic marking. The third staff is for the vocal line, starting with the instruction *f* and the text *stehn!*. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music is in a minor key and 3/4 time.

Musical score for the second system. It consists of five staves. The top three staves are for the piano, with a piano (*p*) dynamic marking. The fourth staff is for the vocal line, with the lyrics *Ja auf-er-stehn am spätesten Ta-ge, am*. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The system includes a *Fine* marking and a tempo change to *Andante*. The music is in a minor key and 3/4 time.

spät - sten Ta - gel!

Und dann wie se - lig, wie se - lig frei, frei von Pla - ge, frei von.

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

ich werd ihn sehn, ich, ich, ich werd ihn sehn!

Plage der Trennung frei! ich werd ihn sehn, ich, ich, ich werd ihn sehn!

Ihr

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

mf *p*

al - le, al - le sollt ihn sehn, ihr al - le sollt ihn sehn!

Aufer - stehu am spät - sten

6 6 7 6 7 6 # 8 7

mf *f* *mf* *mf*

Ta - ge, werd ich ihn sehn, ich werd ihn sehn!

Und wie se - lig frei von Pla - ge,

6 6 7 6 6 7 6 6 8 7 6 6

p

ich werd ihn sehn, ich werd ihn sehn!

werd ich ihn sehn, ich werd ihn sehn, ich werd ihn sehn!

Ihr al - le, al - le

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

p *mf* *f*

sollt ihn sehn, ihr alle sollt ihn sehn!

unis. *f*

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

f

Da Capo.

Coro.

Allegro.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Chri - stus ist Auf - er - steh - ung und

Chri - stus ist Auf - er - steh - ung und Le - ben, wer an - ihn - glaubt, wer an ihn glaubt,

unis.

mf

Chri - stus ist Auf - er -

Chri - stus ist Auf - er - steh - ung und Le - ben, wer an - ihn - glaubt, wer an ihn

Le - ben, wer an - ihn - glaubt, wer an ihn glaubt, Chri - stus ist

wer an ihn glaubt, Christus ist Auf - er - steh - ung und Le - ben, wer an ihn

$\frac{4}{2}$ 6 6 6 6 7 6 7 6 $\frac{7}{4}$ 7 6

steh - ung und Le - ben, wer an ihn glaubt, wer an ihn glaubt, Chri - stus ist Auf - er - stehung und
 glaubt, wer an ihn glaubt, wer an ihn glaubt!
 Auf - er - stehung und Le - ben, wer an ihn glaubt, Chri - stus ist
 glaubt, wer an ihn glaubt! Christus ist Auf - er -

6 7 7 # 6 5 # 6 5 # #

Le - - - - - ben, wer an ihn glaubt! Chri - stus ist
 Chri - stus ist Auf - er - steh - ung und Le - ben wer an ihn
 Auf - er - steh - ung und Le - ben, wer an ihn glaubt!
 - steh - ung und Le - ben, wer an ihn glaubt, wer an ihn glaubt,
 7 6 7 6 7 6 5 # 7 6 6 6 5 6 5

Auf - er - steh - ung und Le - ben, wer an ihn glaubt, wer an ihn glaubt,
glaubt, Christus ist Auf - er - steh - ung und
Christus ist Auf - er -

Christus ist Auf - er - steh - ung und Le - ben, wer an ihn glaubt

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

wer an ihn glaubt, wer
Le - ben, wer an ihn glaubt, Chri - stus ist Auf - er - steh - ung und
steh - ung und Le - ben, wer an ihn glaubt, wer an ihn glaubt, wer
Christus ist Auf - er - steh - ung und Le - ben, wer

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

Fine.

wer an ihn glaubt! der To - te soll le - ben, der
 glaubt, wer an ihn glaubt! der To - te soll le - ben, der
 wer an ihn glaubt!
 glaubt, wer an ihn glaubt!

4 6 5 7 6 4 3
 2 5

mf *f* *mf* *f*

To - te soll le - ben, soll le - ben, der Le - bende ster - ben nim - mer - mehr, der Le - bende
 To - te soll le - ben, soll le - ben, der Le - bende ster - ben nim - mer - mehr, der Le - bende
 der Le - bende ster - ben nim - mer - mehr, der Le - bende
 der Le - bende ster - ben nim - mer - mehr, der Le - bende

6 # 6 6 # 6
 5 5

p *mf*

ster - ben nim - mer - mehr, der soll le - ben, der soll ster - ben nim - mer - mehr, wer an ihn
 ster - ben nim - mer - mehr, der soll le - ben, der soll ster - ben nim - mer - mehr,
 ster - ben nim - mer - mehr, der soll le - ben, der soll ster - ben nim - mer - mehr, wer an ihn
 ster - ben nim - mer - mehr, wer an ihn glaubt, wer an ihn glaubt, soll ster - ben nim - mer - mehr,

6 6 unis. 7 6 5 unis. # 6 5

glaubt, der soll le - ben, der Le - bende ster - ben nim - mer - mehr!
 wer an ihn glaubt, der soll le - ben, der Le - bende ster - ben nim - mer - mehr!
 glaubt, der soll le - ben, der Le - bende ster - ben nim - mer - mehr!
 wer an ihn glaubt, der soll le - ben, der Le - bende ster - ben nim - mer - mehr!

7 7 7 7 # 6 6 7 #

Da Capo.

Chorale.

Soprano. Ich weiß, daß mein Er - lö - ser lebt und mit ihm werd ich le - ben! Aus mei - nem Gra - be schwe - ben!
Wie er einst sei - nem Grabentschwebt. Auf neu - en Himmels - au - en den Her - ren werd ich schau - en!

Alto. Ich weiß, daß mein Er - lö - ser lebt und mit ihm werd ich le - ben! Aus mei - nem Gra - be schwe - ben!
Wie er einst sei - nem Grabentschwebt. Auf neuen Himmels - au - en den Her - ren werd ich schau - en!

Tenore. Ich weiß, daß mein Er - lö - ser lebt und mit ihm werd ich le - ben! Aus mei - nem Gra - be schwe - ben!
Wie er einst sei - nem Grabentschwebt. Auf neuen Himmels - au - en den Her - ren werd ich schau - en!

Basso. Ich weiß, daß mein Er - lö - ser lebt und mit ihm werd ich le - ben! Aus mei - nem Gra - be schwe - ben!
Wie er einst sei - nem Grabentschwebt. Auf neuen Him - mels - au - en den Her - ren werd ich schau - en!

Continuo. 8 7b 9 8 7 6 6 8 8 7 6 6 6 5 6 7 6 5 3 # 6 7 # 6 5 3 #

Mein Ich, von neu - er Hüll' umwebt; mit diesen Au - gen schau - en, der für mich starb und für mich lebt, drum
Mein Ich, von neu - er Hüll' umwebt; mit die - sen Au - gen schau - en, der für mich starb und für mich lebt, drum
Mein Ich, von neu - er Hüll' umwebt; mit die - sen Au - gen schau - en, der für mich starb und für mich lebt, drum
Mein Ich, von neu - er Hüll' umwebt; mit diesen Au - gen schau - en, der für mich starb und für mich lebt, drum

6 # # 6 6 8 7b 6 6 5 6 6 5 4 2 6 #

sterb ich oh - ne Grau - en, drum sterb ich oh - ne Grau - en, drum sterb ich oh - ne Grau - en!
sterb ich oh - ne Grau - en, drum sterb ich oh - ne Grau - en, drum sterb ich oh - ne Grau - en!
sterb ich oh - ne Grau - en, drum sterb ich oh - ne Grau - en, drum sterb ich oh - ne Grau - en!
sterb ich oh - ne Grau - en, drum sterb ich oh - ne Grau - en, drum sterb ich oh - ne Grau - en!

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

Recit.

Adagio.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Martha.

Soprano.

Ach Herr! da ist die Kluft! er weset schon vier lan-ge Tag' und Nächte in seiner Höhl' allein!

Continuo.

Adagio.

Zuschauer 1.

O sieh! ihm trä-net selbst sein mil-des Au-ge - hat für-wahr ihn sehr geliebet!

Zuschauer 2.

Und der ihn so sehr ge - lie-bet! und Blin-de wie-der se-hend wä-hnet, konnt'

Zuschauer 1.

er nicht seinen Freund unsterblich auch und unverweslich wähen? Schweig'! er zürnet! Alle weinen!

Largo.

Jesus.
„Ich hab euch weinende gesagt und sage, könntet glauben, und sehn Je -

Largo.

„ho - vahn Ma - je - stät!“ „Hinweg den Fels!“ „Dir Vater Dank! daß du mich

Allegro.

Zuschauer 2.
 O Gott! ein Schauer! er wallt durch al . le We . sen!

f unis.

All . ge . gen . wart! sie faßt uns al . le - Grab! - das Grab, voll

Allegro.

Feu . er . strahl und Le . ben!

f unis. *p*₆

Adagio.

pp cresc. il f

pp cresc. il f

Jesus.

To-te kommt her-vor! mit Grabes-bin-den hervor! Nun

t. s.

p cresc. il f

p f

schauert nicht ihr Wä-hner! lö-set ihn auf! und zit-tert nicht ihr Ed-len! Nimm ihn Martha und deinen Bruder du, Ma-

p

p mf p

-ri-a! Le-be mit ihm gen Him-mel! Ein Herz und Sinn! sollt hier nicht lan-ge le-ben! bald

pp mf

in ei-nem Kuß der Schwester-Bruder-lie-be zum schö-ner-n Him-mel ster-ben!

mf f

Volti Duetto.

Duetto. Maria, Lazarus.

Andante grazioso.

Flauto I.

Flauto II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Alto.

Tenore.

Continuo.

f

p

mf

f

The first system of the musical score consists of eight staves. The top six staves are arranged in two pairs, each pair containing a treble clef staff and a bass clef staff. The seventh and eighth staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music includes various melodic lines with trills (tr) and a piano accompaniment at the bottom. The piano part features dynamic markings of *f*, *p*, and *mf*. Below the piano part, there are two lines of figured bass notation:
 8 7 6 5 4 2 5 6 7 9 9 8 4 3 5 6 7 9 8 6 5 6 5 4 2

The second system of the musical score consists of eight staves. The top six staves are arranged in two pairs, each pair containing a treble clef staff and a bass clef staff. The seventh and eighth staves are a grand staff. The music includes various melodic lines with trills (tr) and a piano accompaniment at the bottom. The piano part features dynamic markings of *p* and *f*. Below the piano part, there are two lines of figured bass notation:
 6 6 5 6 5 4 2 6 5 7 p

Ach Bru - der, wie - der mir ge -

-ge - ben, aus Gram und Tod zum schö - nern Le - ben!
 Ma - ri - a! wie - der mir - ge - ge - ben, aus

pp

O Freund, nimm un - sre Trä - nen an! Ach Bru - der, wie - der
 Nacht und Traum zum schö - nern Le - ben! O Freund, nimm un - sre Trä - nen an!

p *mf* *p*

mir ge - ge - ben, aus Gram und Tod zum schö - nern
 Ma - ri - a! wie - der mir ge - ge - ben, aus Nacht und Traum

tr

pp *mf*

Le - ben, aus Gram und Tod zum schö - nern Le - ben, o - Freund, o - Freund, nimm un - sre
 — zum schö - nern Le - ben, aus Nacht und Traum zum schö nern Le - ben, o - Freund, o - Freund, nimm un - sre

p *mf* *p*

Trä.nen, un.sre Trä - - - - - nen, nimm unsre Trä.nen
 Trä.nen, un.sre Trä - - - - - nen, nimm unsre Trä.nen

6 5 6 5 3 6 7 8 7 7 8 7 7 8 7 7 8 7 7 6 5 8 7 5 3 6 3 6 #

mf

an! O Freund nimm un - sre Trä.nen an!
 an! O Freund nimm un - sre Trä.nen an!

6 # 7 f 7 6 6 7 6 5

f

The first system of the musical score consists of several staves. At the top, there are two vocal staves (Soprano and Alto) with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). Below them are two more vocal staves (Tenor and Bass) with treble and bass clefs respectively, also in the same key signature. The piano accompaniment is shown in two staves at the bottom, with a treble and bass clef. A figured bass line is located between the piano accompaniment and the vocal staves, providing numerical figures for the bass line. The music features various ornaments, including trills (tr) and grace notes. Dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are indicated throughout the piece.

The second system of the musical score continues the composition. It features the same vocal and piano parts as the first system. The lyrics are written in German: "Ach Bru - der, wie - der mir ge - ge - ben, Ma - ri - a!". The vocal lines include trills and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The piano accompaniment includes dynamic markings like *f* (forte) and *pp*. The figured bass line continues with numerical figures. The overall structure remains consistent with the first system, maintaining the same key signature and musical style.

aus Gram und Tod, aus Gram und Tod zum schönern Le-ben, zum schönern
 wie-der mir ge-ge-ben, aus Nacht und Traum, aus Nacht und Traum zum schönern Le-ben, zum schönern

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

mf *mf*

Le-ben, o- Freund, nimm un-sre Trä-nen an! nimm un-sre
 Le-ben, o Freund, nimm un-sre Trä-nen an!

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

p *mf* *mf*

Trä - - - - - nen an!
 nimm un-sre Trü - - - - - nen an!

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

Ach Bru-der, wie-der mir ge - geben, aus Gram und Tod zum
 Ma-ri - a! wie-der mir ge - geben, aus Gram und Tod zum

p. *mf* *p.* *mf* *p.*

schö - nern Le - - - - -
 schö - nern Le - - - - -

cresc. *f*

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

- - - - - ben, zum schö - nern Le - ben, o Freund, nimm un - sre Trä - nen an! o - - Freund, o - - Freund,
 - - - - - ben, zum schö - nern Le - ben, o Freund, nimm un - sre Trä - nen an! o - - Freund, o - - Freund,

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

mf *p*

nimm un_sre Tränen, unsre Trä - - - - - nen, nimm unsre
 nimm un_sre Tränen, unsre Trä - - - - - nen, nimm unsre

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

mf

Trä_nen an, o Freund, nimm un_sre Trä_nen an!
 Trä_nen an, o Freund, nimm un_sre Trä_nen an!

8 7 7 6 8 7 6 4 4 5 T.S.

f

tr *[Fine]*

Dem

mf

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

p

Mo - der hatt'ich ihn ge - ge - ben! wir wan - dern Hand in

O sieh, mich hier zu Fü - Ben be - ben!

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

4 3 5 4 # 4 3 6 5 4 #

pp *mf*

Handdurchs Le-ben
 im To-des-kuß zum schö-nern Le-ben
 genHimmel hin! die schö-ne Bahn!
 genHimmel hin! die schö-ne Bahn!

6 7 9 8 4 6 6 7 9 6 6 5_b

O Freund,nimm uns-re Trä-nen an!
 O Freund,nimm uns-re Trä-nen an!
 Wir wandern Hand in Handdurchs Le-ben
 im To-des-

6 4 6 6 9 8 4 2
 2 5_b 4_b 3 2

mf *p* *mf*

O Freund, o Freund, nimm uns-re Tränen, unsre Trä-
 kuß zum schö-nern Leben, o Freund, o Freund, nimm uns-re Tränen, unsre Trä-

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

p *mf* *mf*

- - - - - nen an! O nimm sie an! O nimm sie an!
 - - - - - nen an! O nimm sie an!

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

p *mf*

Da Capo.

Chorale.

Soprano.  Auf - er - ste - hung Got - tes, du wirst sein! Gehn all' mit ihm einst ein ins

Alto.  Auf - er - ste - hung Got - tes, du wirst sein! Gehn all' mit ihm einst ein ins

Tenore.  Auf - er - ste - hung Got - tes, du wirst sein! Gehn all' mit ihm einst ein ins

Basso.  Auf - er - ste - hung Got - tes, du wirst sein! Gehn all' mit ihm einst ein ins

Continuo.  6 6 6 7 8 7 6 7 6 4 6



 schönre Le - ben. O Tod! wo ist dein Be - ben? wo wird es sein!

 schön - re Le - ben. O - Tod! wo ist dein Be - ben? wo wird es sein!

 schön - re Le - ben. O Tod! wo ist dein Be - ben? wo wird es sein!

 schön - re Le - ben. O Tod! wo ist dein Be - ben? wo wird es sein!

 6 4 4 2 7 6 4 8 7 4



[Coro.]

Oboi I. II. *[sempre forte]*

Corni I. II. in C. *[sempre forte]*

Violino I. *sempre forte*

Violino II. *[sempre forte]*

Viola. *[sempre forte]*

Soprano. Der Tod ver - schlun - gen in Sieg! Der

Alto. Der Tod ver - schlun - gen in Sieg! Der

Tenore. Der Tod ver - schlun - gen in Sieg! Der

Basso. Der Tod ver - schlun - gen in Sieg! Der

Continuo. *[sempre forte]*

[a 2]

[a 2]

Tod ver - schlun - gen in Sieg! Tod, wo ist dein

Tod ver - schlun - gen in Sieg! Tod, wo ist dein

Tod ver - schlun - gen in Sieg! Tod, wo ist dein

Tod ver - schlun - gen in Sieg! Tod, wo ist dein

[a 2]

Pfeil? wo ist dein Pfeil? Höl - le! Höl - le! Höl - le, dein
 Pfeil? wo ist dein Pfeil? Höl - le! Höl - le! Höl - le, dein
 Pfeil? wo ist dein Pfeil? Höl - le! Höl - le! Höl - le, dein
 Pfeil? wo ist dein Pfeil? Höl - le! Höl - le! Höl - le, dein

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

Sieg? Tod, wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg?
 Sieg? Tod, wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg?
 Sieg? Tod, wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg?
 Sieg? Tod, wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg?

7 # 7 # # mf

der Tod ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg! in
 der Tod ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg! in
 der Tod ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg! in
 der Tod ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg! in

mf *f* *mf* *f* *f*

6 5 6 5

[a 2]

Sieg! Tod, wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg? dein Sieg, dein
 Sieg! Tod, wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg? dein Sieg, dein
 Sieg! Tod, wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg? dein Sieg, dein
 Sieg! Tod, wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg? dein Sieg, dein

unis. 6 6 5

Sieg, dein Sieg, Höl - - - le, wo ist dein -
 Sieg, dein Sieg, Höl - - - le, wo ist dein
 Sieg, dein Sieg, Höl - - - le, wo ist dein
 Sieg, dein Sieg, Höl - - - le, wo ist dein

5 6 6 5 6 4 5

[a 2] [a 2]

Sieg? wo ist dein Pfeil? wo ist dein Sieg?
 Sieg? wo ist dein Pfeil? wo ist dein Sieg?
 Sieg? wo ist dein Pfeil? wo ist dein Sieg?
 Sieg? wo ist dein Pfeil? wo ist dein Sieg?

unis. *f* *mf* *mf* *mf*

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a long, sweeping slur over the first two measures. The second staff is a treble clef with a similar key signature, containing a more rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are treble clefs with a key signature of one sharp, featuring rapid sixteenth-note passages. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, providing a steady bass line. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a vocal line with lyrics. The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp, containing a piano accompaniment. The third and fourth staves are treble clefs with a key signature of one sharp, featuring rapid sixteenth-note passages. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp, providing a steady bass line. The system concludes with a double bar line.

[a 2]

Der
Der
Der
Der

unis.

mf *f* *mf*

Tod ver - schlun - gen in Sieg! Tod, wo ist dein Pfeil? Tod,
 Tod ver - schlun - gen in Sieg! Tod, wo ist dein Pfeil? Tod,
 Tod ver - schlun - gen in Sieg! Tod, wo ist dein Pfeil? Tod,
 Tod ver - schlun - gen in Sieg! Tod, wo ist dein Pfeil? Tod,

5 4 2 5b 6 4 6 6 7

wo ist dein Pfeil? Der Tod ver - schlun - gen in
 wo ist dein Pfeil? Der Tod ver - schlun - gen in
 wo ist dein Pfeil? Der Tod ver - schlun - gen in
 wo ist dein Pfeil? Der Tod ver - schlun - gen in

6 6 5 # 4 2 6 5 4 2

mf *f*

Sieg! Höl - le, wo ist dein Sieg? wo? wo ist dein Sieg? der
 Sieg! Höl - le, wo ist dein Sieg? wo? wo ist dein Sieg? der
 Sieg! Höl - le, wo ist dein Sieg? wo? wo ist dein Sieg? der
 Sieg! Höl - le, wo ist dein Sieg? wo? wo ist dein Sieg? der

6 6 7 6 5 4 2

mf *f*

Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg! Der
 Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg! Der
 Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg! Der
 Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg! Der

6 6 6 5 6 6 5 4 7b

Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg! Tod, wo ist dein
 Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg! Tod, wo ist dein
 Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg!
 Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in Sieg!

p
mf *f* *mf*

6 5 6 5 6 4 7 #

Pfeil? wo? wo ist dein Pfeil? Höl - le, Höl - le,
 Pfeil? wo? wo ist dein Pfeil? Höl - le, Höl - le,
 Pfeil? wo? wo ist dein Pfeil? Höl - le, Höl - le,
 Pfeil? wo? wo ist dein Pfeil? Höl - le, Höl - le,

f *mf* *f*

9 6b 4

wo ist dein Sieg? Der Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in
 wo ist dein Sieg? Der Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in
 wo ist dein Sieg? Der Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in
 wo ist dein Sieg? Der Tod ist ver - schlun - gen, ver - schlun - gen in

unis. 6 6 5 6 4 3

Sieg! Tod! wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg? wo ist dein
 Sieg! Tod! wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg? wo ist dein
 Sieg! Tod! wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg? wo ist dein
 Sieg! Tod! wo ist dein Pfeil? Höl - le, wo ist dein Sieg? wo ist dein

6 5b 6 6

Pfeil? wo ist dein Sieg? wo? Höl - - - le, Höl - - - le, wo ist dein
 Pfeil? wo ist dein Sieg? wo? Höl - - - le, Höl - - - le, wo ist dein
 Pfeil? wo ist dein Sieg? wo? Höl - - - le, Höl - - - le, wo ist dein
 Pfeil? wo ist dein Sieg? wo? Höl - - - le, Höl - - - le, wo ist dein

6 7 6 5 6 6 4 3

[a 2]

Sieg? wo ist dein Pfeil? wo ist dein Sieg?
 Sieg? wo ist dein Pfeil? wo ist dein Sieg?
 Sieg? wo ist dein Pfeil? wo ist dein Sieg?
 Sieg? wo ist dein Pfeil? wo ist dein Sieg?

unis. *f* 6 4 6

Volti Choral.

Chorale.

Soprano.  Auf - er - ste - hung Got - tes, du wirst sein! Kein Pil - ger wallt al - lein! Sind

Alto.  Auf - er - ste - hung Got - tes, du wirst sein! Kein Pil - ger wallt al - lein! Sind

Tenore.  Auf - er - ste - hung Got - tes, du wirst sein! Kein Pil - ger - wallt al - lein! Sind

Basso.  Auf - er - ste - hung Got - tes, du wirst sein! Kein Pil - ger wallt al - lein! Sind

Continuo.  6 5 6 6 6 7 8 7 6 7b 6 4 6



 al - le Brü - der Mit - brü - der Je - su! Glie - der der Kro - ne sein!

 al - le Brü - der Mit - brü - der Je - su! Glie - der der Kro - ne sein!

 al - le Brü - der Mit - brü - der Je - su! Glie - der der Kro - ne sein!

 al - le Brü - der Mit - brü - der Je - su! Glie - der der Kro - ne sein!

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



Coro.
Allegro moderato.

Oboi I. II.
Corni I. II. in Es.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.
Continuo.

In der Auf - er - stehung, in der Auf - er - stehung Got - tes! in der Auf - er - stehung
 In der Auf - er - stehung, in der Auf - er - stehung Got - tes! in der Auf - er - stehung
 In der Auf - er - stehung, in der Auf - er - stehung Got - tes!
 In der Auf - er - stehung, in der Auf - er - stehung Got - tes!

Got - tes, in der Auf - er - stehung Got - tes, die Ge - rech - ten wer - den
 Got - tes, in der Auf - er - stehung Got - tes, die Ge - rech - ten wer - den
 in der Auf - er - stehung Got - tes, die Ge - rech - ten wer - den
 in der Auf - er - stehung Got - tes, die Ge - rech - ten wer - den

sein wie En - gel Got - tes, wie En - gel Got - tes im Himmel, im Him - -

sein wie En - gel Got - tes, wie En - gel Got - tes im Himmel, im Him - -

sein wie En - gel Got - tes, wie En - gel Got - tes im Himmel,

sein wie En - gel Got - tes, wie En - gel Got - tes im Himmel,

5 4 6 5 9 8 4 6 6 4 5 6

mel, im Him - - - mel! Die Gerechten werden sein wie En - - -

mel, im Him - - - mel! Die Ge - rechten werden sein wie En - - -

im Him - - - mel! Die Gerechten

im Him - - - mel! Die Ge -

werden sein wie En - - - gel Got - tes im
 rechten werden sein wie En - - - gel, wie En - - - gel Got - tes im

6 8 8 7 # 5 - 6 5 5 6 5 6 7 6 6 5

Him - - - mell!
 Him - - - mell!
 Him - - - mell!
 Him - - - mell!

6 4 4 2 7 4 6 5 6

In der Auf - er - - steh - ung, in der Auf - er - - steh - ung
 In der Auf - er - - steh - ung, in der Auf - er - - steh - ung
 In der Auf - er - - steh - ung, in der Auf - er - - steh - ung
 In der Auf - er - - steh - ung, in der Auf - er - - steh - ung

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

Got - tes wer - den die Ge - - rech - ten sein wie En - gel Got - tes im
 Got - tes wer - den die Ge - - rech - ten sein wie En - gel Got - tes im
 Got - tes wer - den die Ge - - rech - ten sein wie En - gel Got - tes
 Got - tes wer - den die Ge - - rech - ten sein wie En - gel Got - tes

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

Auf - er - steh - ung Got - tes, in der Auf - er - steh - ung
 Auf - er - steh - ung Got - tes, in der Auf - er - steh - ung
 Auf - er - steh - ung Got - tes, in der Auf - er - steh - ung
 Auf - er - steh - ung Got - tes, in der Auf - er - steh - ung

Got - tes wer - den die Ge - rech - ten sein wie En - gel Got - tes, wie En - gel
 Got - tes wer - den die Ge - rech - ten sein wie En - gel Got - tes, wie En - gel
 Got - tes wer - den die Ge - rech - ten sein wie En - gel Got - tes, wie En - gel
 Got - tes wer - den die Ge - rech - ten sein wie En - gel Got - tes, wie En - gel

Got - tes im Him - mel! Die Gerechten werden sein wie En -
 Got - tes im Him - mel! Die Ge - rechten wer - den sein wie En -
 Got - tes im Him - mel! Die Gerechten werden sein wie
 Got - tes im Him - mel! Die Ge - rechten werden

6 3 7 9 8
 5 5 6

- gel, wie Engel Got - tes im Him - mel!
 - gel, wie Engel Got - tes im Him - mel!
 En - gel, wie Engel Got - tes im Him - mel!
 sein wie En - gel, wie Engel Got - tes im Him - mel!

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

Chorale.

Soprano. *Auf-er-stehung Gottes, du wirst sein! Kein Schicksal mehr wird sein! Sind ü-ber-wun-*

Alto. *Auf-er-steh-ung Gottes, du wirst sein! Kein Schick-sal mehr wird sein! Sind ü-ber-wun-*

Tenore. *Auf-er-stehung Gottes, du wirst sein! Kein Schicksal mehr wird sein! Sind ü-ber-wun-*

Basso. *Auf-er-stehung Gottes, du wirst sein! Kein Schicksal mehr wird sein! Sind ü-ber-wun-*

Continuo.

Adagio.

p

den der Trennung ban-ge Stun-den, der Er-de Pein, der Er-de Pein!

den der Tren-nung ban-ge Stun-den, der Er-de Pein, der Er-de Pein!

den der Trennung ban-ge Stun-den, der Er-de Pein, der Er-de Pein!

den der Trennung ban-ge Stun-den, der Er-de Pein, der Er-de Pein!

den der Trennung ban-ge Stun-den, der Er-de Pein, der Er-de Pein!

Adagio.

Solo. *Largo.*

Violino I. *p* *f* *p*

Violino II. *p* *f* *p*

Viola. *p* *f* *p*

Tenore. *p* *f* *p*

Mei.ne Seele sterbe, meine See.le sterbe des To - des der Ge.rechten, des To - des der Ge.rechten, mein

Continuo. *p* *f* *p*

6 7 6 4 $\frac{b}{b}$ 7 6 *f* $\frac{4}{2}$ *p* $\frac{6}{4}$ 7 6 5 $\frac{7}{4}$ $\frac{7}{4}$ 8 $\frac{7}{4}$

En - de, mein En - desei ihr En - del Meine See.le sterbe des To.des der Ge.rechten, mein Ende, mein

6 5 \flat 9 8 6 9 8 6 7 7 4 $\frac{b}{b}$ 6 4 6 6 5 6 4 3 5

Ende sei ihr En - del *f* *p* *p* Meine See.le

9 8 6 6 7 *f* 7 6 6 6 7 \flat 5 6 6 8 7 6 5 *p* 9 \flat 7 6 *p*

p sempre leg.

DENKMÄLER DEUTSCHER TONKUNST

ERSTE FOLGE

Bisher erschienen:

- | Band | | Band | |
|---------------|---|---------------------|---|
| I. | Samuel Scheidts Tabulatura nova für Orgel und Klavier. Herausgegeben von <i>Max Seiffert</i> . | XXVI und XXVII. | Joh. Gottfr. Walther , Gesammelte Werke für Orgel. Herausgegeben von <i>Max Seiffert</i> . |
| II. | Hans Leo Haßlers Werke. Band I. Cantiones sacrae für 4 bis 12 Stimmen. Herausgegeben von <i>Hermann Gehrman</i> . | XXVIII. | Georg Philipp Telemann , Der Tag des Gerichts. Ein Singgedicht in vier Betrachtungen von Christian Wilh. Alers . — Ino. Kantate von Karl Wilh. Ramler . Herausgegeben von <i>Max Schneider</i> . |
| III. | Franz Tunders Gesangswerke. Solokantaten und Chorwerke mit Instrumentalbegleitung. Herausgegeben von <i>Max Seiffert</i> . | XXIX und XXX. | Instrumentalkonzerte deutscher Meister: J. G. Pisendel, J. A. Hasse, C. Ph. E. Bach, G. Ph. Telemann, Chr. Graupner, H. Stölzel, K. Fr. Hurlbusch . Herausgegeben von <i>Arnold Schering</i> . |
| IV. | Johann Kuhnaus Klavierwerke. Herausgegeben von <i>Karl Päsler</i> . | XXXI. | Philippus Dulichius , Prima Pars Centuria. Herausgegeben von <i>Rudolf Schwartz</i> . |
| V. | Johann Rudolph Ahles ausgewählte Gesangswerke mit und ohne Begleitung von Instrumenten. Herausgegeben von <i>Johannes Wolf</i> . | XXXII und XXXIII. | Nic. Jommelli , Fetonte. Drama per musica. Text von <i>Mattia Verazi</i> . Herausgegeben von <i>Hermann Abert</i> . |
| VI. | Matthias Weckmann und Christoph Bernhard , Solokantaten und Chorwerke mit Instrumentalbegleitung. Herausgegeben von <i>Max Seiffert</i> . | XXXIV. | Neue deutsche geistliche Gesenge für die gemeinen Schulen. Gedruckt zu Wittenberg / Durch Georgen Rhau 1544. Herausgegeben von <i>Joh. Wolf</i> . |
| VII. | Hans Leo Haßlers Werke. Band II. Messen für 4 bis 8 Stimmen. Herausgegeben von <i>Jos. Auer</i> . | XXXV und XXXVI. | Sperontes , Singende Muse an der Pleiße. Herausgegeben von <i>Edward Buhle</i> . |
| VIII und IX. | Ignaz Holzbauer , Günther von Schwarzburg. Oper in drei Akten. I. und II. Teil. Herausgegeben von <i>Hermann Kretzschmar</i> . | XXXVII und XXXVIII. | Reinhard Keiser , Der Hochmütige, Gestürzte und wieder Erhabene Croesus 1730 (1710) — Erlesene Sätze aus L'Inganno fedele 1714. Herausgegeben von <i>Max Schneider</i> . |
| X. | Orchestermusik des 17. Jahrhunderts . Herausgegeben von <i>Ernst von Werra</i> . | XXXIX. | Joh. Schobert , Ausgewählte Werke. Herausgegeben von <i>Hugo Riemann</i> . |
| XI. | Dietrich Buxtehudes Instrumentalwerke. Sonaten für Violine, Gambe und Cembalo. Herausgegeben von <i>Carl Stiehl</i> . | XL. | Andreas Hammerschmidt , Ausgewählte Werke. Herausgegeben von <i>Hugo Leichtentritt</i> . |
| XII und XIII. | Heinrich Albert , Arien. Herausgegeben von <i>E. Bernoulli</i> . Mit Einleitung von <i>Hermann Kretzschmar</i> . 1. u. 2. Abteilung. | XLI. | Philippus Dulichius , Secunda Pars. Centuria octonum et septenum vocum. Herausgegeben v. <i>Rudolf Schwartz</i> . |
| XIV. | Dietrich Buxtehude , Abendmusiken und Kirchenkantaten. Herausgegeben von <i>Max Seiffert</i> . | XLII. | Johann Ernst Bach , Sammlung auserlesener Fabeln und Valentin Herbing , Musikalischer Versuch. Herausgegeben von <i>Hermann Kretzschmar</i> . |
| XV. | Carl Heinrich Graun , Montezuma. Oper. Herausgegeben von <i>Albert Mayer-Rainach</i> . | XLIII und XLIV. | Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister aus der 2. Hälfte des 18. Jahrh. Herausgegeben von <i>Hermann Abert</i> . |
| XVI. | Melchior Franck und Valentin Haußmann , Ausgewählte Instrumentalwerke. Herausgegeben von <i>Franz Bölsche</i> . | XLV. | Heinrich Elmenhorsts Geistliche Lieder. Komponiert von Johann Wolfgang Franck, Georg Böhm und Peter Laurentius Wockenfuß . Herausgegeben von <i>Josef Kromolicki</i> und <i>Wilhelm Krabbe</i> . |
| XVII. | Johann Sebastiani und Johann Theile , Passionsmusiken. Herausgegeben von <i>Friedrich Zelle</i> . | XLVI und XLVII. | Philipp Heinrich Erlebach , Harmonische Freude musikalischer Freunde. Herausgegeben von <i>Otto Kinkeldey</i> . |
| XVIII. | Johann Rosenmüller , Sonate da Camera. Herausgegeben von <i>Karl Nef</i> . | XLVIII. | Johann Ernst Bach , Passionsoratorium. Herausgegeben von <i>Josef Kromolicki</i> . |
| XIX. | Adam Krieger , Arien. Herausgegeben von <i>Alfred Heuß</i> . | II und L. | Thüringische Motetten der 1. Hälfte des 18. Jahrh. Herausgegeben von <i>Max Seiffert</i> . |
| XX. | Johann Adolph Hasse , La Conversione di Sant' Agostino. Oratorio. Herausgegeben von <i>Arnold Schering</i> . | LI und LII. | Norddeutsche Sinfonien , Band 1. Herausgegeben von <i>Max Schneider</i> und <i>Bernhard Engelke</i> . |
| XXI und XXII. | Friedrich Wilhelm Zachow , Gesammelte Werke. Herausgegeben von <i>Max Seiffert</i> . | LIII und LIV. | Johann Philipp Krieger , 21 ausgewählte Kirchenkompositionen. Herausgegeben von <i>Max Seiffert</i> . |
| XXIII. | Hieronimus Praetorius , Ausgewählte Werke. Herausgegeben von <i>Hugo Leichtentritt</i> . | LV. | Benedetto Pallavicino , Das befreiete Jerusalem. Herausgegeben von <i>Hermann Abert</i> . |
| XXIV und XXV. | Hans Leo Haßler , Werke. Band III. Sacri concentus für 4 bis 12 Stimmen. Herausgegeben von <i>Jos. Auer</i> . | | |