

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

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.



um 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:

Choral.

Wie wird uns wer - den? Schau - er liegt

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:

Choral.

Wenn Chri - stus sei - ne Kir - che schützt

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:

Coro Pomposo.
Bl. u. Str. Chor.

Groß und

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:

Andante Maestoso.
Coro.

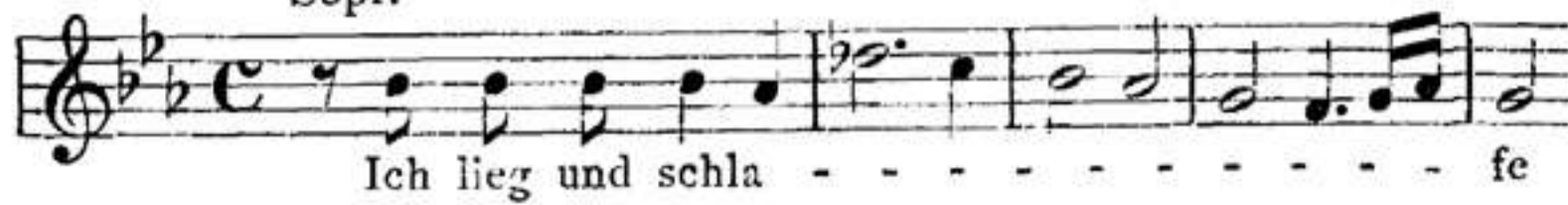
Gott, Gott, Gott wird

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

Or - go - glio - so fu - mi - cel - lo

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

Arie »O wir bringen gerne dir«.

Musikbeginn (wie im Original notiert):

O wir brin - gen ger - ne dir

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.

Ein dunk-ler Feind

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

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

Andante.
Der Alte.

O Jüng - ling sey so ruch - loß nicht

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

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

Allegretto.

Wenn mich be-jahr-te Sprö - den quä-len

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.

Hört zu! ich will die Weis-heit singen

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

Lied »Der Nachbarin Climene« (Lessing).

Siciliana.

Der Nach-ba-rin Cli - me - ne schrieb

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

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

Allegretto.

Ich bin ein deutsches Mäd-chen

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

Lied »Dralyrum larum höre mich«.

Allegretto.

Dra - ly - rum la - rum hö - re mich

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.

Hol-de Mäd - chen eu - re Lie - der

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.

Wir Ar-men, den des Fie - bers Kraft

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

Lied »Gewiß der ist belachenswerth«.

Allegretto.

Ge - wiß der ist be - la - chens - werth

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

Arie »Du schwörst mir, mein Damon hier«.

Du schwö-rest mir, mein Da-mon hier.
In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« I, S. 38 ff.

Arie »Als Gellert starb«.

Als Gel-ert starb, da
In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« I, S. 41.

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

Be-krän-zet die Ton-nen
In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« II, S. 68.

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

Ein Le-ben, wie im Pa-ra-dieß
In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« II, S. 75.

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

Be-kränzt mit Laub
In Friedrich Bachs »Musikal. Nebenstunden« II, S. 79.

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

Un-ser sü-ße-ster Be-ruf
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. Vierterley« 1770, S. 58. 3 Sätze.

Sonate (für Klavier C dur).

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

Menuet (für Klavier).

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

Zwo abwechselnde Menuetten zum Tanz.

In Em. Bachs »Musikal. Vierterley« 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.:



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).



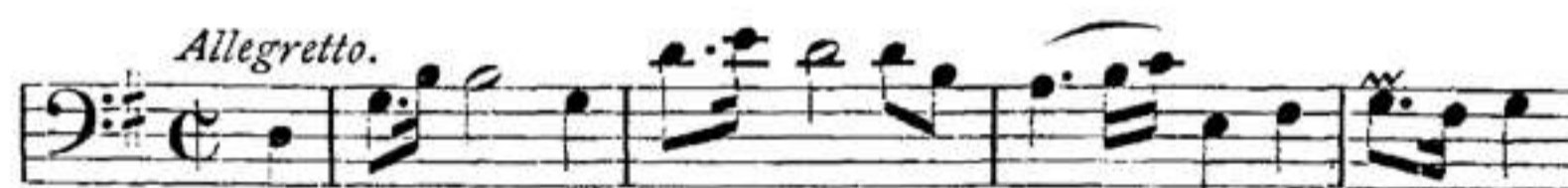
Autogr. Stimmen: Bückeberg (Musikbibl. XXIII, 9), 3 Sätze, 1789 datiert. Neuausgabe von Joh. Smith (Collection Litolf).

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.



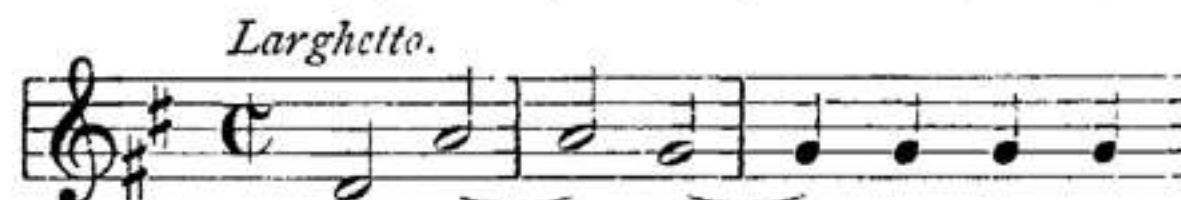
Autogr. St.: Bückeurg (Musikbibl. XIII, 1), 4 Sätze (Allegro assai, Romanza, Minuetto, Rondo Scherzando), 1792 datiert.

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 Mu-sette), 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 Pölchhaus 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. Bachschen 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 Stolbergischen 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: (Himmliche 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: »Himmliche 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.«.

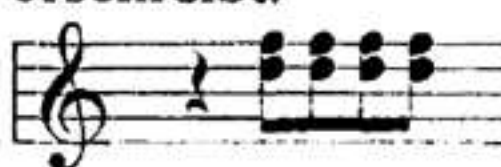
S. 4, Syst. 3. Herder schreibt bei der Stelle »soll alle Heiden« vor: »(Arioso)«. Die Wiederholung der Worte »Seelige Welt« im letzten System fehlt bei Herder.

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.

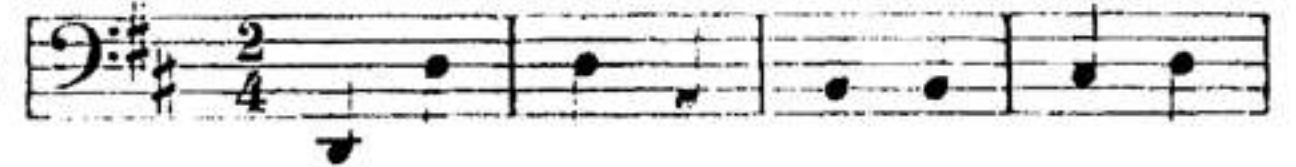
1) Vgl. die aufschlußreiche Studie von Ed. Jacobs »Herder und das Haus Stolberg-Wernigerode« in der Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte in der Provinz Sachsen. 1904, S. 116f.

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.

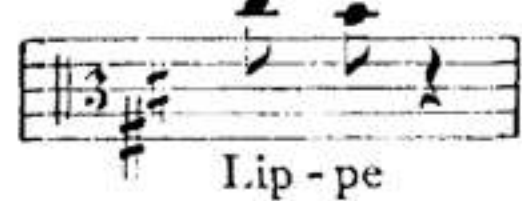
S. 10, Syst. 1. Herder schreibt: »wir erliegen auf Erden«.

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

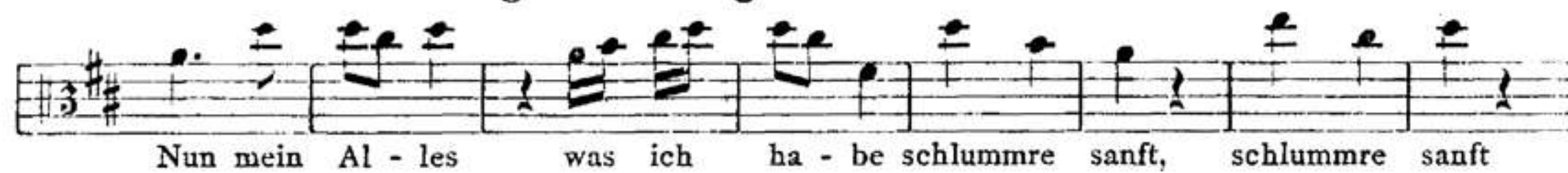
nicht entsprechend geändert, so daß das Partiturbild auch hier die Rekonstruktion der ersten Fassung fordert.

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: 

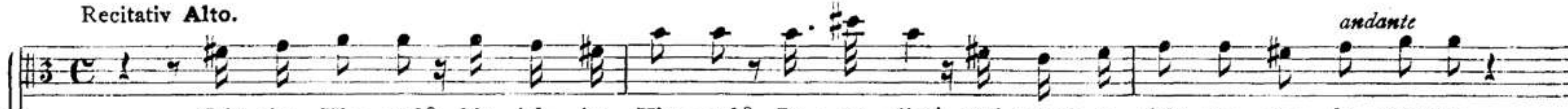
S. 3, Syst. 1, Takt 1 f. Die Überschrift »Himmlische Musik« usw. fehlt, auch S. 4 und 5 fehlen die Überschriften des Autographs.

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-ß-a-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: $\frac{6}{4} \frac{7}{2}$.

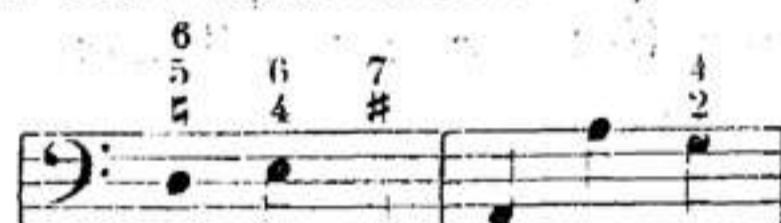
S. 5, Syst. 2, Takt 2. Violine 1 und Viola ohne »*tr*«-Bezeichnung notiert. Der B. C. hat: 


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.

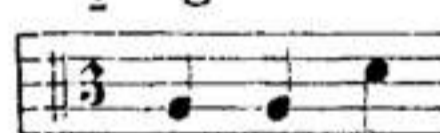
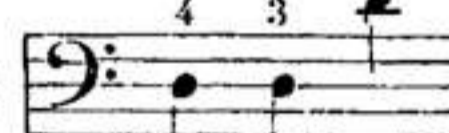
S. 6, Syst. 1, Takt 2. Die Viola hat *f* als erstes Viertel, ebenso der Tenor. Hier ist die ursprüngliche Notierung Bachs (*h-d-f*) beibehalten (vgl. S. XIX des Revisionsberichts).

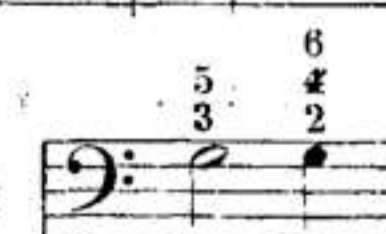
S. 6, Syst. 1, Takt 4/5 lautet der B. C.: 


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


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

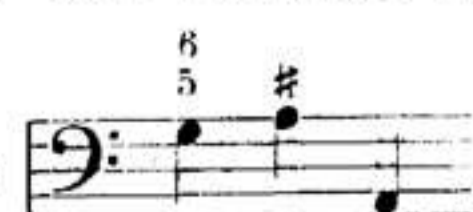
S. 6, Syst. 2, Takt 1. Das letzte Viertel ist mit $\frac{4}{2}$ signiert.

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.

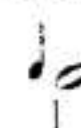
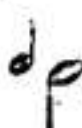
S. 7, Syst. 2, Takt 3/4 heißt in der Bratsche: 


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

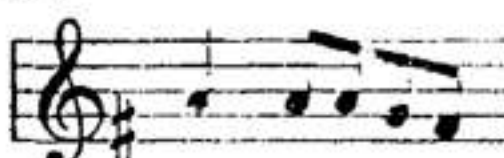


Der B. C. hat auf dem fünften Achtel (*e*) die Signatur 6.


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.

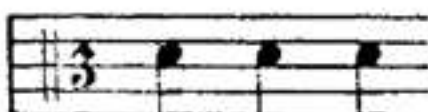
S. 8, Syst. 1, Takt 2. Der Vorschlag ist in Viol. 1 2 und im Sopran so  geschrieben, im Alt regelmäßig .


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

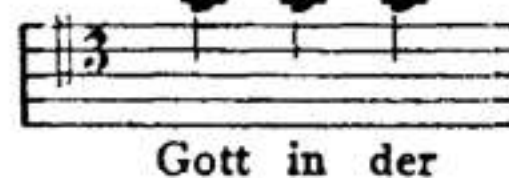
S. 8, Syst. 1, Takt 8. Die Violine 2 ist notiert: 


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:




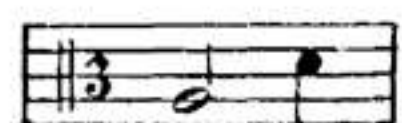
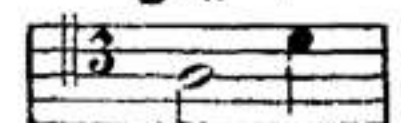
S. 9, Syst. 1, Takt 9. Die erste Violine hat: 

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: 

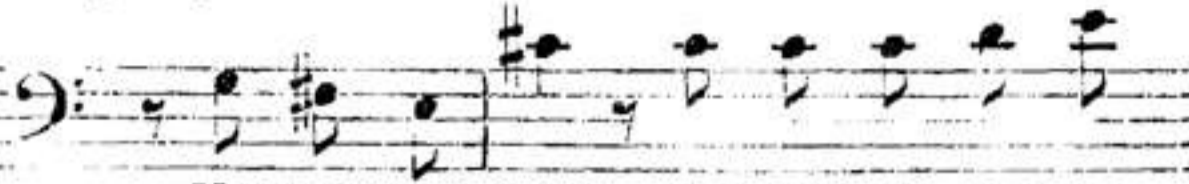
S. 9, Syst. 2, Takt 5 hat die Bratsche: , der Tenor: , der B. C. ist auf dem zweiten Viertel mit $\frac{4}{2}$ signiert.


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.

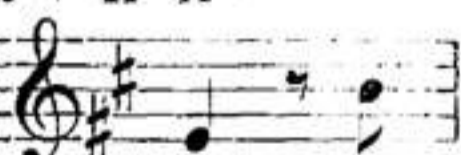
S. 11, Syst. 3, Takt 3/4 sind die Noten der Bratsche in Achtel aufgelöst in dieser Weise: 

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 *e*².

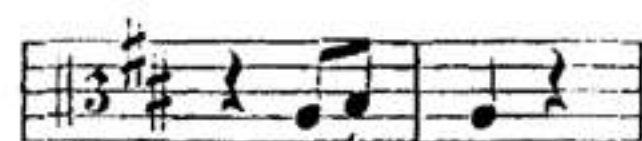
S. 11, Syst. 3, Takt 8. Der B. C. signiert das zweite Viertel mit $\frac{7}{2}$.


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

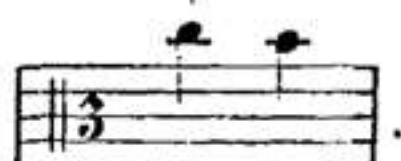
S. 12, Syst. 2, Takt 1 lautet die zweite Violine: 

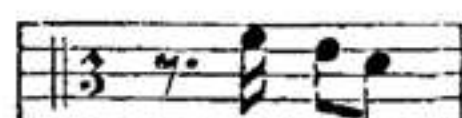
S. 12, Syst. 2, Takt 3f. lauten in Bratsche und Baß:



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 1 ist notiert: , der B. C. hat:  ^{7_h}

S. 14, Syst. 1, Takt 1. Die Violine 1, 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 $\frac{4}{2}$.

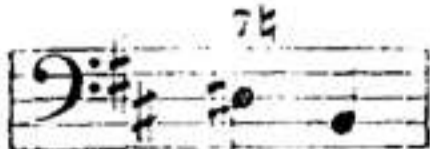
S. 15, Syst. 2, Takt 1. Der B. C. ist bereits im ersten Viertel mit 7 bezeichnet.

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:

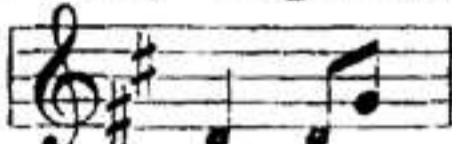



S. 16, Syst. 2, Takt 3. Der B. C. hat die halbe Note *H*.

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: 

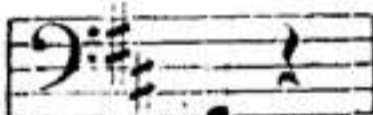
S. 17, Syst. 1, Takt 3. In der Singstimme steht der Vorschlag *d²* vor *cis²*.

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

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

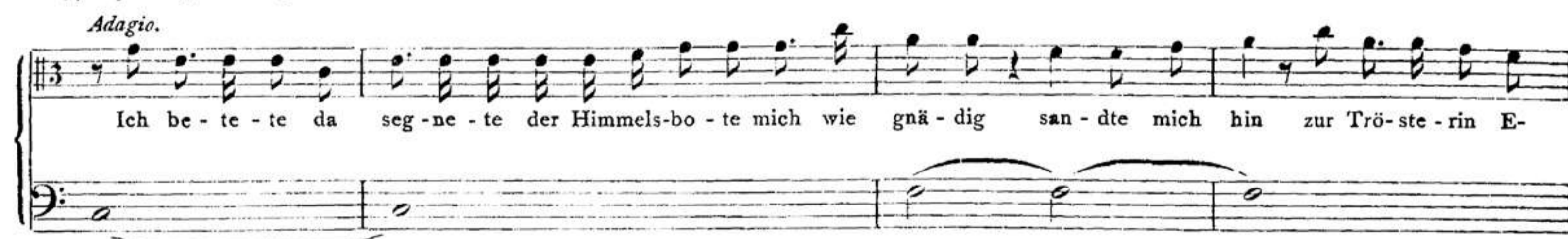
S. 17, Syst. 2, Takt 2. Singstimme und Baß haben die im Neudruck gegebene erste Fassung.

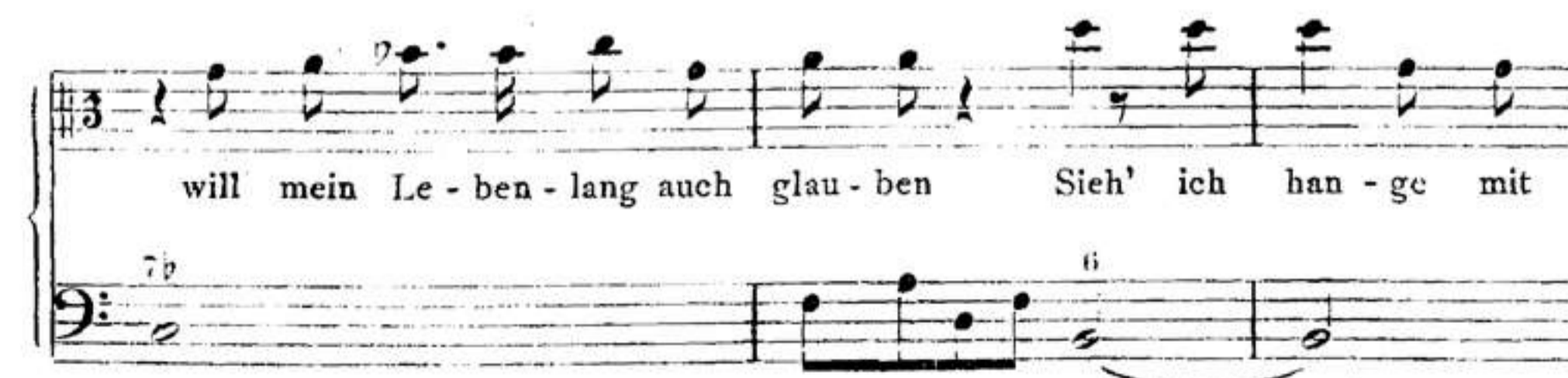
S. 17, Syst. 2, Takt 5. Der B. C. hat im zweiten Viertel die Signatur: $\frac{6}{8} \frac{5}{7}$.

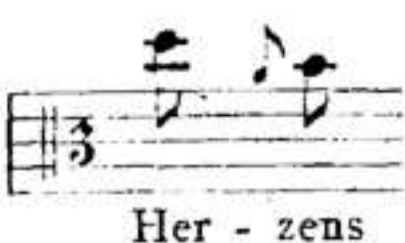
S. 17, Syst. 2, Takt 8. Der B. C. schließt: 

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).

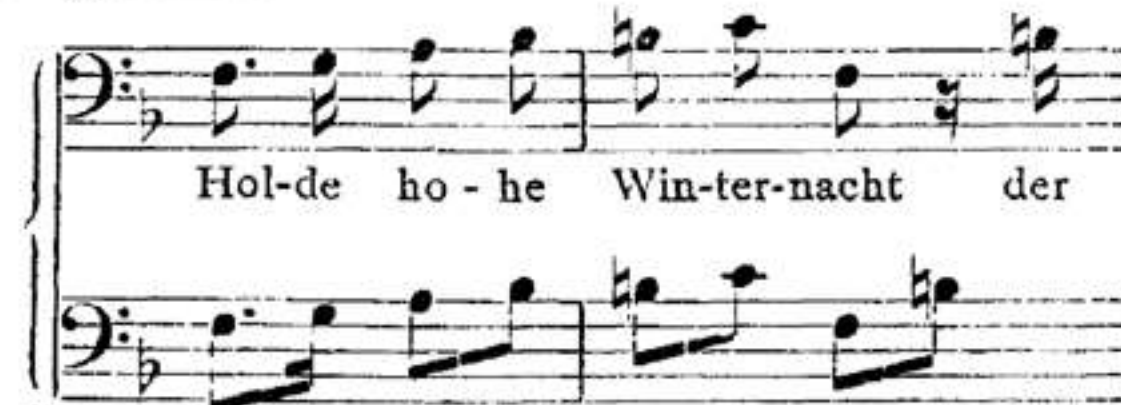
S. 18, Syst. 5, Takt 2 hat der Alt: 


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).
6 7
87 85 4 4
b7 2 2

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.:

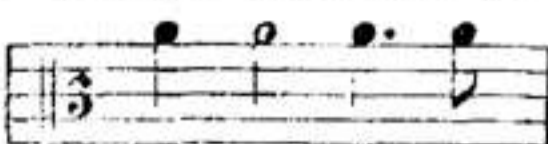
S. 35, Syst. 1, Takt 1 lautet die erste Violine:

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

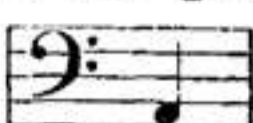
S. 35, Syst. 1, Takt 5. Der Alt ist } rhythmisiert.

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* $\frac{6}{5}$.

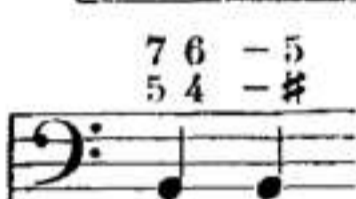
S. 37, Syst. 1, Takt 5. Der B. C. ist wie im Neudruck notiert (vgl. Rev.-Bericht, S. XX, XXI).

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 Bückeburg)


(Eigenhändige Partitur des Komponisten)

26 Bg.

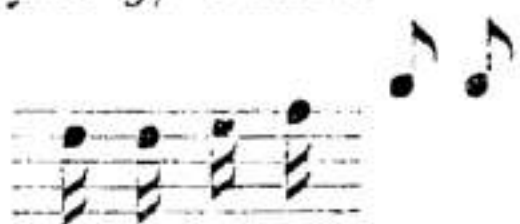
Die in Klammern gebrachten Zusätze stammen von Pölchau. Am Schluß der Partitur steht von Bachs Hand das Datum der Vollendung der Partitur: 1773. 24. Mart: Im einzelnen ist folgendes zu bemerken:

- 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

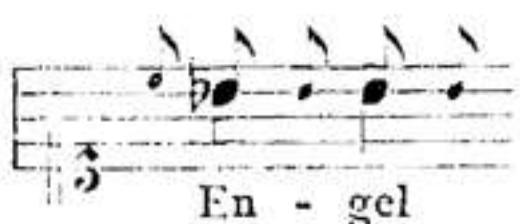
S. 43, Syst. 1, Takt 3. Bach schrieb anfangs »im Erdenland«, später verbessert in »Erdentand«, wie auch Herder schreibt (Suph. Bd. XXVIII, S. 35).

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 ($\frac{1}{4}$).

DIE KINDHEIT JESU

EIN BIBLISCHES GEMÄLDE

A SOPRANO, ALTO, TENORE, BASSO
2 CORNI, 2 FLAUTI, 2 VIOLINI, VIOLA E CONTINUO

PERSONEN:

EIN ENGEL, MARIA, ERSTER HIRTE, ZWEITER HIRTE, SIMEON, CHOR DER HIRTEN

VON

G. C. F. BACH
KAPELLMEISTER IN BÜCKEBURG

Die Kindheit Jesu.

Solo: Ein Engel.

Andante.

Soprano. Entsetzt euch nicht! Sieh! ich verkündig' euch große Freude und aller, aller

Continuo. 6 6 4 2 6 6 4 2 6 6 7 6 6 6

Cembalo. *p* *mf* *mf*

Welt: Euch ist geboren, Christus der Herr und liegt in Kripp' und Windeln.

unis. *f* 6 6 6 7 6 5 4 6 6 5

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

(Himmliche Musik, fernher, ohne Worte.)

Andante.

Violino I. *p* con sordini

Violino II. [con sordini] [p]

Viola. [con sordini] [p]

Continuo. *p* senza Cembalo

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom two are piano accompaniment. The music is in a common time signature and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The second system continues the musical score with four staves. It includes several trills marked with 'tr'. To the right of the piano part, the instruction *Segue subito Recit.* is written.

Recit.: Der erste Hirte.

Basso.

Ihr Brüder sind wir? wähen? hö.ren?sahn? Ein En.gel! welch ein Glanz! sein himmlisch

Continuo.

The recitative section features a Basso part with lyrics and a Continuo part with figured bass notation. The Continuo part includes dynamic markings like 'p' and figured bass numbers such as 6, #, 6, #, 6, #, 6, 6, 6, 6.

Andante.

Angesicht! und seineStimm': „Entsetzt euch nicht! Euch ist ge-bo - ren“

The Andante section consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics, and the bottom two are piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like 'p' and 'mf'.

Segue subito Andante.

(Himmliche Musik, näher, noch ohne Worte.)

Andante.

Violino I. *senza sordini*

Violino II. *p senza sordini*

Viola. *p senza sordini*

Basso. *p senza sordini*

Cembalo. *p con Cembalo, tasto solo*

Recit.: Der zweite Hirte.

Tenore.

Naht der Him - mel? bin ich im Him - mel? Pa - ra - dies! und sprach er

Andante.

nicht uns gro - ße Freu - den? „Ent - setzt euch nicht! Ge - bo - ren“

f unis.

(Nochmals) *Andante.* Flauti e Fagotti

Violino I.
[Flauto I.]

Violino II.
[Flauto II.]

Viola.

Continuo.
[Fagotti.]

Cembalo.

Recit.: (Der erste Hirte.)

Ach in meinen Ohren ist Ju - bel und Weissagung! Er, den Gott verhiess! so lange ge - flehet - bange ersehnt -

Allegretto.

Der Erd - be - se - liger! soll al - le Hei - den wie Heer - den wei - den im Frie - denszelt!

Der zweite Hirte.

se - li - ge Welt! se - li - ge Welt! Soll, wel - che Freu - den, uns Hir - ten wei - den im

Recit.: Der erste Hirte.

Him - mels - zelt! se - li - ge Welt! se - li - ge Welt! - Er bricht! Der Himmel bricht! O

*Siege subito
il Coro.*

Coro. (Voller Chor mit Worten.)

Andante.

Corni I. II. in G. *mezzo forte*

Flauti I. II. *mf*

Violino I. *f* *mf* *tr.*

Violino II. *f* *mf* *tr.*

Viola. *f* *mf* *tr.*

Soprano. Eh - re, Eh - re, Ehre sei Gott in der Hö - he, Frie - de da - nie - den,

Alto. Eh - re, Eh - re, Ehre sei Gott in der Hö - he, Frie - de da - nie - den,

Tenore. Eh - re, Eh - re sei Gott in der Hö - he, Frie - de da - nie - den,

Basso. Licht! Eh - re sei Gott in der Hö - he, Frie - de da - nie - den,

Continuo. *f unis.* *mf* 6 6 5 6 7 8
4 4 3 4 4 3

Andante.

Frie - de da - nie - den, und dem Men - - - schen Heil! dem Menschen Heil! Eh -

Frie - de da - nie - den, und dem Men - - - schen Heil! dem Menschen Heil! Eh -

Frie - de da - nie - den, und dem Men - schen Heil! dem Menschen Heil!

- nie - - den, und dem Men - schen Heil! dem Menschen Heil!

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

re sei Gott in der Hö - he, Friede da - nieden, und dem Menschen, dem Menschen Heil! Dem

re sei Gott in der Hö - he, Friede da - nie - den, und dem Menschen, dem Menschen Heil! Dem

Eh - re sei Gott, Friede da - nie - den, und dem Menschen, dem Men - schen Heil! Dem

Eh - re sei Gott, Friede da - nie - den, und dem Men - - - schen Heil! Dem

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

mf

Men - - - - - schen, dem Menschen Heil, - dem

Men - - - - - schen, dem Menschen Heil, dem

Men - - - - - schen, dem Menschen Heil, - dem

Men - - - - - schen, dem Menschen Heil, - dem

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

p

sei da - nie - den, und dem Menschen Heil, Heil dem Menschen, und dem Men -
 sei da - nie - den, und dem Menschen Heil, dem Menschen, und dem Men -
 Friede da - nie - den, Heil dem Menschen, und dem Men -
 sei da - nie - den, Heil dem Menschen, und dem Men -

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

- schen Heil! Eh - re, Eh - re, Ehre sei Gott in der
 - schen Heil! Eh - re, Eh - re, Ehre sei Gott in der
 - schen Heil! Eh - re, Eh - re sei Gott in der
 - schen Heil! Eh - re sei Gott in der

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

Recit.: Der erste Hirte.

Basso. Ach Brüder! wir erliegen zu Boden! seht der blaue Sternenraum ist schon geschlossen! und auf Er-den ist

Continuo. *p*

Der zweite Hirte. *Allegretto.*

Nacht! ver-nehmen kaum den aufgeregten Freudenschall der Heerden Traum!... Wir tun was Gott uns spricht: „Za - get

Allegretto.

nicht! zaget nicht! Er liegt in Kripp' und Windeln! - Gehn den König sehn -

mf *p*

Siege subito l'Aria.

Maria (frohwehmütig über der Krippe).

Allegretto.

Violino I. *con sordini* *tr*

Violino II. *con sordini* *tr*

Viola. *con sordini*

Alto.

Continuo. *con sordini* *tasto solo* *p* *f*

First system of musical notation. It includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part includes dynamic markings such as *p* and *mf*. Below the bass line, there are fingerings: 9 8 4 3, 6 5, 9 8 4 3, 6, 6, 6, 6 8, and 8 7 6 5.

Second system of musical notation. It includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff. The key signature remains two sharps. The piano part includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*. Below the bass line, there are fingerings: 6 5 4 3, 6, 6, 6, 5 6, 6 7 4, and 7 6 4. The lyrics are: "Schlummre sanft in deiner Krip-pe, hol - der pizzicato".

Third system of musical notation. It includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff. The key signature remains two sharps. The piano part includes dynamic markings such as *p*. Below the bass line, there are fingerings: 6 4 5 3, 7, 9 8 4 3, 6, 6, 7 6 5, #, 9 8 4 3, and 6 6. The lyrics are: "Kna - be! hol - der Kna - be! Schlummre sanft. Nun mein Al - les, was ich ha - be! Ach, wie".

schwebt auf sei - ner Lip - pe wel - che Won - ne, wel - che Huld! Hol - der Kna - be! nun mein

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

Al - les, was ich ha - be, schlummre sanft in dei - ner Krip - pe! Ach, wie schwebt auf sei - ner Lip - pe

6 6 # # 7 4 5 9 8 4 3 *tasto solo*

wel - che Won - ne! wel - che Huld! Wie schwebt auf seiner Lip - pe

6 6 4 2 6 6 7 # 6 # 6 9 6 4

mf *p*

Nun mein Al - les, was ich ha - be, schlummre sanft, schlumm - re sanft. Ach, wie

[coll' arco]

8 7 8 7 4 2

p

schwebt auf sei - ner Lip - pe wel - che Won - ne, wel - che Huld, welche Won -

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

cresc. *f* *p*

- ne, welche Huld! Hol - der

7 6 7 6 5 6 4 7

mf *p* *cresc.* *f* *p*

Kna - be! Nun mein Al - les, was — ich ha - be. Schlumm - re sanft in dei - ner Krip - pe,

6 5 7 9 8 6 5 f p *tasto solo* 7

hol - der Kna - be, — nun mein Al - les, was — ich ha - be! Ach, wie schwebt auf sei - ner

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

Lippe wel - che Won - ne! wel - che Huld! wel - che Won - ne! wel - che Huld!

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

First system of musical notation. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Bass), a grand staff for piano accompaniment, and a bass line with fingerings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Second system of musical notation. It includes the same five staves as the first system. A *Fine.* marking is present above the vocal line. The lyrics "Mir zum Kö - ni -" are written below the bass vocal line. Dynamics include *f*, *mf* (mezzo-forte), and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-7.

Third system of musical notation. It includes the same five staves. The lyrics "-ge - ge - ben, sü - Be Ga - be! sü - Be Ga - be! Arm und bloß im tie - fen" are written below the vocal lines. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-7.

Schlummer, a . ber Gott in Müh'und Kum-mer hof - fen will ich mit Ge - duld,

f *p* *f* *p*

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

hof - fen will ich mit Ge - duld, mit Ge - duld, mit Ge - duld.

f *p* *f* *p* *p*

6 5 6 7 6 7 6 7 6 9

Da Capo.

Recit.: Maria.

Alto. Ein En-gel kam- ich zit - ter - te. Der nann-te mich se - lig: nann-te dich Got-tes,

Continuo. *p*

ewgen Vaters Sohn in hoheim Reich, auf König Davids Thron- Ich be - te-te; da seg-ne-te der Himmelsbo - te mich wie

mf *p*

7 7b

gnä-dig! san-dte mich hin zur Trö-ste-rin E-li-sa-beth! und wie emp-fing mich

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "gnä-dig! san-dte mich hin zur Trö-ste-rin E-li-sa-beth! und wie emp-fing mich". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a 6/8 time signature. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment with some melodic movement in the right hand.

Sie! wie hob sie mei-nen Mut! Ich sang und glaub-te!- will mein Le-ben lang auch

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Sie! wie hob sie mei-nen Mut! Ich sang und glaub-te!- will mein Le-ben lang auch". The piano accompaniment continues with the same 6/8 time signature and features a 4/2 time signature change in the bass line.

glauben! Sieh, ich han-ge mit Mutter-tränen ü-ber dir, du meines Herzens Sohn! auch deines ewgen

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "glauben! Sieh, ich han-ge mit Mutter-tränen ü-ber dir, du meines Herzens Sohn! auch deines ewgen". The piano accompaniment continues with the same 6/8 time signature and features a "unis." (unison) marking in the bass line.

Va-ters Sohn mich hier im Schlummer er-hö-rend- Ich ver-lan-ge mir nichts! bin Got-tes, o

The fourth system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Va-ters Sohn mich hier im Schlummer er-hö-rend- Ich ver-lan-ge mir nichts! bin Got-tes, o". The piano accompaniment continues with the same 6/8 time signature and features a 6/8 time signature change in the bass line.

dir, mein Ein und Al-les dir zu le-ben in Not und Kummer- Mir der ärmsten Mut-ter, mir in fremder Stadt ge-

The fifth system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "dir, mein Ein und Al-les dir zu le-ben in Not und Kummer- Mir der ärmsten Mut-ter, mir in fremder Stadt ge-". The piano accompaniment continues with the same 6/8 time signature and features a 4/2 time signature change in the bass line.

Allegretto.

-ge-ben- sollt einst, o sü-ßer Fremdling, le-ben dem Gott, der dich ge-ge-ben hat.-

Hirten-Lied. (Senza Stromenti.)
Allegretto.

Soprano. Hol-de, ho-he Wund-ernacht, der Hei-land ist ge-bo-ren! Wir la-gen da, im Him-melspracht

Alto. Hol-de, ho-he Wun-der-nacht, der Hei-land ist ge-bo-ren! Wir la-genda, im Him-melspracht

Tenore. Hol-de, ho-he Wun-der-nacht, der Heiland ist ge-bo-ren! Wir la-gen da, im Him-melspracht

Basso. Hol-de, ho-he Wun-der-nacht, der Heiland ist ge-bo-ren! Wir lagen da, im Himmels-pracht

Continuo. Cembalo

al-le wie ver-lo-ren. Ein En-gel kam in Son-nenlicht; „freut euch Hir-ten, za-get nicht, Al-ler Welt ist

al-le wie ver-lo-ren. Ein En-gel kam in Son-nenlicht; „freut euch Hir-ten, za-get nicht, Al-ler Welt ist

al-le wie ver-lo-ren. Ein Engel kam in Sonnen-licht; „freuteuch Hirten, za-get nicht, Al-ler Welt ist

al-le wie ver-lo-ren. Ein Engel kam in Sonnen-licht; „freuteuch Hir-ten, za-get nicht, Al-ler Welt ist

Freu-de!“ und brach Gesang und Himmelsklang, Hir-ten! singt ihm Lebens-lang „Eh-re! Frie-de! Freu-de!“

Freu-de!“ und brach Gesang und Himmelsklang, Hir-ten! singt ihm Lebens-lang „Eh-re! Frie-de! Freu-de!“

Freu-de!“ und brach Gesang und Himmelsklang, Hir-ten! singt ihm Lebens-lang „Eh-re! Frie-de! Freu-de!“

Freu-de!“ und brach Gesang und Himmelsklang, Hir-ten! singt ihm Lebens-lang „Eh-re! Frie-de! Freu-de!“

6 6 6 7^b 4^h 6 6 7 6 4 6 6 6 7

Flauti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Continuo.

f 4 6 6 7^b 4^h 6 6 6 4 6 6 6 7

Senza Stromenti.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Armer Knabe, liegest da in Kripp' und Hüll' und Bin-den! In Kripp' und Binden sollt er sein

Armer Knabe, liegest da in Kripp' und Hüll' und Bin-den! In Kripp' und Binden sollt er sein

Armer Knabe, liegest da in Kripp' und Hüll' und Bin-den! In Kripp' und Binden sollt er sein

Armer Knabe, liegest da in Kripp' und Hüll' und Bin-den! In Kripp' und Binden sollt er sein

(Cembalo)

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

Christ der Herr zu fin - den. Wir sin - gen dir, wir ge - ben dir, fro - hen Herzens ge - ben wir Au und Hütt' und

Christ der Herr zu fin - den. Wir sin - gen dir, wir ge - ben dir, fro - hen Herzens ge - ben wir Au und Hütt' und

Christ der Herr zu fin - den. Wir sin - gen dir, wir ge - ben dir, fro - hen Herzens ge - ben wir Au und Hütt' und

Christ der Herr zu fin - den. Wir sin - gen dir, wir ge - ben dir, fro - hen Herzens ge - ben wir Au und Hütt' und

Heerden. Er wird uns Freud' und güld - ne Zeit, Brü - der! güld - ne E - wig - keit wird durch ihn uns wer - den.

Heerden. Er wird uns Freud' und güld - ne Zeit, Brü - der! güld - ne E - wig - keit wird durch ihn uns wer - den.

Heerden. Er wird uns Freud' und güld - ne Zeit, Brü - der! güld - ne E - wig - keit wird durch ihn uns wer - den.

Heerden. Er wird uns Freud' und güld - ne Zeit, Brü - der! güld - ne E - wig - keit wird durch ihn uns wer - den.

Recit.: Maria.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Alto. Ich weih' ihn Gott! und meine Seel er - hebt den Herrn! und all mein Geist erfreut sich

Continuo. *p*

Largo.

f *p*

Gottes meines Heilandes. Er hat die Blöde seiner Magd mit Vaterblick er - sehen! Sieh von

f *p*

Largo.

f *p*

nun an werden sie mich se - li - gen zu Kindeskind! Der Herr hat gro - ße Ding' an mir ge - tan, der Mäch - ti - ge!

6 6 6

sein Nam' ist hehr, sein Herz von Men - schen - huld und Mit - leid wal - lend zu Kin - des - kind -

6 *f*

Choral: Simeon.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Basso.

Continuo. *p*

Und nun! in Fried' und Freu-de wall' ich ganz von hin - - nen! Hab ihn gesehn mit Augen mein-

mei - nen Hei - - land, seh ihn! ach, wie herzt mein Arm den Aus - er - wähl - ten Got - tes!

Recit.: Simeon.

Maestoso un poco lento.

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

Violino II. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Viola. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Basso.

Continuo. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Mich reget Geist! Ich seh, ich seh! Er wird ein Licht den

Völkern sein und seinem Volke Trost und Ruhm! Und vielen Heil! und vielen

Fall! und allen Kampf! Ich seh, ich seh das Licht der Welt!

Dir aber, Mutter, wird er sein ein Schwert ins Herz!

Ach vieler! vieler Menschen Sinn wird Gott dann offen - ba - ren!

p *f* *pp*

4b 6 6b 7b
2 5b 4

6 b

6 4 #

Choral: Simeon.

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

Basso. *p*

Continuo. *p*

Und nun in Fried und Freu - de laß mich Gott von hin - nen! sollt' ihn noch sehn mit Au - gen mein -

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

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

mei - nen Hei - land! seh' ihn! wies mein Gott mir sprach, und schlummre sanft hin - ü - ber!

pp *pp* *pp*

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

6 5 4 7 4 2 # 6 8 7

Siegue il Coro.

Allegro moderato.

Corni I.II.
in G.

Flauti I.II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

The first system of the musical score includes parts for the following instruments: Corni I.II. in G, Flauti I.II., Violino I., Violino II., Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Continuo. The Continuo part includes figured bass notation: 7, 8, 6 4 3, p, 7, 6, f, 6 5 6. The score is in G major and 3/4 time, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are currently silent.

The second system of the musical score includes parts for Violino I., Violino II., Viola, Continuo, and Piano. The Continuo part includes figured bass notation: 7, 8 4, 6 5, 7, 6 4, 6 5, 6, 7, 6. The Piano part includes dynamics such as p, f, and mf. The score continues in G major and 3/4 time.

System 1: This system contains five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music features a complex texture with multiple voices. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff provides harmonic support with chords. The third and fourth staves have a more active, rhythmic texture with sixteenth-note patterns. The fifth staff is a bass line with eighth notes. There are some rests in the first two staves in the first measure.

System 2: This system contains five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The music continues with similar textures. The first staff has a melodic line with some trills (tr) and slurs. The second staff has a more active texture with sixteenth notes and trills. The third and fourth staves have a rhythmic texture with sixteenth notes. The fifth staff is a bass line with eighth notes. There are some rests in the first two staves in the first measure. Dynamics include *p* and *pp*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

T. S.

Tasto solo

Je - su, nimm dies Lob - lied an! Des - sen Preis die Hir - ten sangen

Je - su, nimm dies Lob - lied an! Des - sen Preis die Hir - ten - sangen

Je - su, nimm dies Lob - lied an! Des - sen Preis die Hir - ten - sangen

Je - su, nimm dies Lob - lied an! Des - sen Preis die Hir - ten sangen

und der En - gel Ju - bel - klangen, al - le E - wig - kei - ten san - gen,

und der En - gel Ju - bel klangen, al - le E - wig - kei - ten san - gen,

und der En - gel Ju - bel - klangen, al - le E - wig - kei - ten san - gen,

und der En - gel Ju - bel klangen, al - le E - wig - kei - ten san - gen,

Je - su, nimm dies Lob - lied an, Je - su nimm dies Lob - lied an! Je - - su,
 Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an! Je - - su,
 Je - su, nimm dies Lob - lied an, Je - su nimm dies Lob - lied an! Je - - su,
 Je - su, nimm dies Lob - lied an, Je - su nimm dies Lob - lied an! Je - - su,

6 6 6 # # 6

Je - - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an! Je -
 Je - - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an!
 Je - - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an!
 Je - - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an!

5 6 6 7 # 6 6

p *pp* *f* *pp* *f*

- su, nimm dies Loblied an!
 Je - su, nimm dies Loblied an!
 Je - su, nimm dies Loblied an!
 Je - su, nimm dies Loblied an!

Musical score for the first system, including vocal parts and piano accompaniment. The score features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with dynamic markings such as *f*, *p*, and *f*.

Musical score for the second system, including vocal parts and piano accompaniment. The score features a vocal line and a piano accompaniment with dynamic markings such as *p*, *pp*, and *poco f*.

poco f

Des - sen Preis die Hir - ten san - gen und der En - gel Ju - bel klan -

Des - sen Preis die Hir - ten san - gen und der En - gel Ju - bel klan -

Des - sen Preis die Hir - ten sangen und der En - gel Ju - bel klangen,

Des - sen Preis die Hir - ten sangen und der En - gel Ju - bel klangen,

6 6 6 5 4 6 5

poco f

- gen, al - le E - wig - kei - ten sangen, Je - su, Je - su,

- gen, al - le E - wig - kei - ten sangen, Je - su, Je - su,

al - le E - wig - kei - ten sangen, Je - su, Je - su,

al - le E - wig - kei - ten san - gen, Je - su, Je - su,

6 6 6 5

Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an! Dessen Preis die

Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an! Dessen Preis die

Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an! Dessen Preis die Hir - ten

Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an!

6 5 6 6 6 4 6 4 6 4

Hir - ten sangen und der En - gel Ju - belklangen, Je - su, nimm dies Lob - lied an!

Hir - ten sangen und der En - gel Ju - belklangen, Je - su, nimm dies Lob - lied an!

san - gen und der En - gel Ju - bel klan - gen, Je - su, nimm dies Lob - lied an!

Je - su, nimm dies Lob - lied an!

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

Des-sen Preis die Hirten sangen und der En-gel Jubel klangen, al-le E-wig-

Des-sen Preis die Hirten sangen und der En-gel Jubel klangen, al-le E-wig-

Des-sen Preis die Hirten sangen und der En-gel Jubel klangen, al-le E-wig-

7 6 6 6 7 6 6 3 4 2 6

-kei-ten san-gen, al-le E-wig-kei-ten san-gen, Je-su,

-kei-ten san-gen, al-le E-wig-kei-ten san-gen, Je-su,

-kei-ten san-gen, al-le E-wig-kei-ten san-gen, Je-su,

-kei-ten san-gen, al-le E-wig-kei-ten san-gen, Je-su,

6 2 6 6 6 5

Je - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an! Je - su, nimm dies Lob - lied an!

Je - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an!

Je - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an! Je - su, nimm dies Lob - lied an!

Je - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an! Je - su, nimm dies Lob - lied an!

7 2 6 5 6 7 7 7

Je - su, Je - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an, nimm dies

Je - su, Je - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies Lob - lied an, nimm dies

Je - su, Je - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies

Je - su, Je - su, Je - su, nimm dies Lob - lied an, nimm dies

6 6 6 7 6 6 5 3

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

Musical score for the first system, including vocal parts and piano accompaniment. The score features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with various dynamics and trills.

f *tr.* *p* *pp*

Lob - lied an, Je - su, nimm dies Loblied an!
 Lob - lied an, Je - su, nimm dies Loblied an!
 Lob - lied an, Je - su, nimm dies Loblied an!
 Lob - lied an, Je - su, nimm dies Loblied an!

f *p* *pp* *t.S.* *pp*

6 5 6 7 6 7 6 7 6 8

Musical score for the second system, including vocal parts and piano accompaniment. The score features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with various dynamics and a solo section.

p *fp* *fp* *fp* *fp*

Solo
 Den Ma - ri - a tief im Her - zen trug, den Got - tessohn! mit Schmerzen drang ein Schwert zu ih - rem Herzen, mit

p *f* *p* *f* *p*

6 6 6 6 6 7 8 # 7 4 3

f

Schmerzen drangein Schwert zu ih - rem Her - zen, Op - fer Je - su, nimm es an, Op - fer Je - su,

fp

6 6 6 6

p

nimm es an!

[Solo]

Und mit En - gel - ster - be - bli - cken, Si - me - on! ach mit Ent - zü - cken

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

kommt er dich ans Her_ze__drü_cken, Hol - der Je - su, Hol - der Je - su, Hol - der Je - su,

6 6 # 7 # 4 3 4 3 = 8 6 9 7 6

nimm es an! Hol - der Je - su, nimm es an!

6 4 # 6 4 6 6 4 # 6 9 8 6 9 5 3

Dal Segno da Capo.