

Gantate

Am ersten Advent

„Schwingt freudig euch empor.“

Dominica 1 Adventus Christi.

„Schwingt freudig euch empor.“

PRIMA PARTE.

CORO.

Oboe d'amore I. II.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

The musical score is written for a chamber ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Oboe d'amore I. II., Violino I., Violino II., Viola, Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo e Continuo. The second system continues the instrumental parts. The music is in G major and 3/4 time. The organ and continuo part features figured bass notation at the bottom of the staff. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by a horizontal line with a bar.

The first system of the musical score consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes a treble clef staff with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a bass line. The vocal line is on a single staff with a treble clef, featuring a melody with lyrics. The lyrics are: "Schwingt freu - dig euch em - por, schwingt freudig euch em -". The piano part includes several triplets and slurs. The bass line includes the following fingering: 6 5b, 6 5b, 6 6 5, 4 2 6 5 6 5, 6 6 6 6 6 5.

The second system of the musical score continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part includes a treble clef staff with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a bass line. The vocal line is on a single staff with a treble clef, featuring a melody with lyrics. The lyrics are: "Schwingt freu - dig euch em - por, schwingt freudig euch em -". The piano part includes several triplets and slurs. The bass line includes the following fingering: 6 4 6, 6 5.

Schwingt freu - dig euch em - por, freu - dig euch em - por zu den er - hab' - nen
 por, schwingt freudig euch em - por, schwingt freu - dig euch em - por zu den er - hab' - nen
 freu - - dig euch em - por, schwingt freu - dig euch em - por zu den er - hab' - nen
 por, schwingt freu - dig euch em - por zu den er - hab' - nen

Ster - nen, schwingt freu - dig euch em - por, schwingt freu dig euch em -
 Ster - nen, schwingt freu - dig euch em -
 Ster - nen, schwingt freu - dig euch em - por,
 Ster - nen,

por, freu - dig euch em por, freu - dig euch em por, schwingt freu dig euch em por, freu - dig euch em por, freu - dig euch em por, schwingt freu dig euch em por zu den er - hab'nen Ster - nen, ihr

zu den er - hab'nen Ster - nen, ihr Zun - gen, die ihr jetzt in zu den er - hab'nen Stér - nen, zu den er - hab' - - nen Ster_nen, ihr Zun-gen, die ihr Ster - nen, ihr Zun - gen, die ihr jetzt in Zi - on fröh - lich seid, die Zun - gen, die ihr jetzt in Zi - on fröh - lich seid, ihr Zun-gen, die ihr

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment and vocal parts. The piano part consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various rhythmic patterns and triplets. The vocal parts include a soprano line and a bass line, both with lyrics in German. The lyrics are:

— Zi - on fröh - lich seid.
 jetzt in Zi - on fröh - lich seid.
 ihr in Zi - on fröh - lich seid.
 jetzt in Zi - on fröh - lich seid.

The system concludes with figured bass notation: 6 6 6 6 6 5 # 7 #.

Musical score for the second system, continuing the piano accompaniment and vocal parts from the first system. The piano part continues with similar rhythmic patterns and triplets. The vocal parts continue with the same lyrics as in the first system.

The system concludes with figured bass notation: 6 5 # 6 6 5 # 6 4 6 6 6 5.

Musical score for the first system. It features a piano accompaniment with four staves (treble and bass clefs) and four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics for the vocal parts are:

Doch, hal - tet ein!

The piano accompaniment includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. At the bottom of the system, there are figured bass notations: 6 6 6 6 6 6 # 6 6.

Musical score for the second system. It features a piano accompaniment with four staves and four vocal staves. The lyrics for the vocal parts are:

haltet ein! der Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent -

haltet ein! der Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent -

haltet ein! der Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent -

haltet ein! der Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent -

The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and slurs. At the bottom of the system, there are figured bass notations: 7 # 6 6 6 6 # 7b - 7b 6 5b.

fer - - nen, es naht sich selbst zu euch - - der Herr der Herrlich - keit; der

fer - - nen, es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlich - keit; der

fer - - nen, es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlich - keit; der

fer - - nen, es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlich - keit; der

6 6 6 7 6 6 6 7 5

Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen, es

Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen,

Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen,

Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent fer - - nen,

6 6 6 # 6 6 6

naht sich selbst zu euch, es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

es. naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

6 — 7 # # 5 6 6 6 6 6 #

Schwingt freudig euch em-

6 6 6 6 #

den er-hab- - - nen Sternen, ihr Zun- gen, die ihr jetzt in Zi- on fröh-lich seid.

Ster- nen, ihr Zun- - - gen, die ihr jetzt in - - Zi- - on fröh-lich seid.

Zi- on fröh- lich seid, ihr Zun- gen, die ihr jetzt in Zi- on fröh-lich seid.

die ihr jetzt in Zi- on fröh- - - lich seid, in Zi- on fröh-lich seid.

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

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

Doch, hal - tet ein! hallet ein, hallet ein! der

Doch, hal - tet ein! hallet ein, hallet ein! der

Doch, hal - tet ein! hallet ein, hallet ein! der

Doch, hal - tet ein! hallet ein, hallet ein! der

Schall darf sich nicht weit ent - fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent - fer - - - - nen, es

Schall darf sich nicht weit ent - fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent - fer - nen,

Schall darf sich nicht weit ent - fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent - fer - nen,

Schall darf sich nicht weit ent - fer - - nen, der Schall darf sich nicht weit ent - fer - nen,

naht sich selbst zu euch — der Herr der Herrlich-keit; der Schall darf sich nicht weit ent -
 es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlich-keit; der Schall darf sich nicht weit ent -
 es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlich-keit; der Schall darf sich nicht weit ent -
 es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlich-keit; der Schall darf sich nicht weit ent -

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

fer - nen, der Schall darf sich nicht weit ent - fer - nen, es naht —
 fer - nen, der Schall darf sich nicht weit ent - fer - nen, es naht —
 fer - nen, der Schall darf sich nicht weit ent - fer - nen, es naht —
 fer - nen, der Schall darf sich nicht weit ent - fer - nen, es

5 # # 7 5 6 4 2

— sich selbst zu euch der Herr — der Herrlich — keit.

— sich selbst zu euch der Herr der Herrlich — keit.

— sich selbst zu euch der Herr der Herr — lich — keit.

nah — sich selbst zu euch der Herr der Herrlich — keit.

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

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

CHORAL.

Soprano.
Oboe d'amore I.
coll Soprano.

Alto.
Oboe d'amore II.
coll'Alto.

Organo e Continuo.

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

Oboe d'amore I. *piano*

Nun komm, der Hei - den Hei - land, nun komm, nun komm, .

Oboe d'amore II. *piano*

Nun komm, der Hei - den Hei - land, der Hei - den Hei - land, nun komm, nun

piano

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

nun komm, — der Heiden Hei - land, nun komm, der Hei - den Hei -

komm, nun komm, der Hei - den Hei -

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

land, der Jung - frau - en Kind - er - kannt,

land, *forte* *piano* der Jung -

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

2 5 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

der Jung - frau - en Kind er - kannt, der Jung - frau - en Kind er -
 frau - en Kind er - kannt, der Jung - frau - en Kind er -

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

kannt; nun komm, der Hei - den Hei - land, nun komm, der Hei - den Hei - land, der Jung - frau -
 kannt; nun komm, der Hei - den Hei - land, nun komm, der Hei - den Hei - land, der Hei - den

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

- - - en Kind er - kannt,
 Hei - land, der Jung - frau - en Kind er - kannt, *forte* *piano* dess sich wun - dert al - le

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

dess sich wun - dert al - le Welt, al - le Welt, dess sich wun - dert al - le
 Welt, al - le Welt, al - le Welt,

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

Oboe

Welt, al - - - le Welt, sich wun_dert al - le, al - le Welt, dess sich wun_dert al - le

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

Welt. dess sich wun - - dert al - le Welt, dess sich wun_dert al - - le Welt, sich wundert al - le

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

Welt: Gott solch' Ge - burt ihm bestellt, solch' Geburt ihm be -

Welt: *forte* *piano* *tr*

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

burt ihm bestellt, solch' Geburt ihm bestellt, solch' Geburt ihm be - stellt, Gott

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

solch' Ge - burt ihm be - stellt, Gott solch' Ge - burt,

stellt, Gott solch' Ge - burt ihm be - stellt, Gott solch' Ge -

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

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

solch' Ge - burt ihm be - stellt, Gott solch' Ge - burt ihm bestellt, solch' Geburt ihm be -

burt ihm be - stellt, Gott solch' Ge - burt ihm bestellt, solch' Geburt ihm bestellt, Gott solch' Ge -

5 6 6 6 6 6 5 6 4 6 6 6 6 5 6 6 5 6 6

4 5 4 5 4 3 5 4 4 5 5 4 5 4 2 5 9 5 4 2 5

stellt, Gott solch' Geburt ihm be - stellt, Gott solch' Ge - burt ihm be - stellt, Gott solch' Ge -

burt ihm be - stellt, Gott solch' Ge - burt ihm bestellt, Gott solch' Ge -

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

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

burt ihm bestellt.

burt ihm bestellt.

forte

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

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

ARIA.

Oboe d'amore Solo.

Tenore

Organo e Continuo.

First system of musical notation. The Oboe d'amore Solo part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The Tenore part is in the bass clef with the same key signature and time signature. The Organo e Continuo part is in the bass clef with the same key signature and time signature. The system includes a repeat sign at the beginning and a series of figured bass notes below the staff.

Second system of musical notation. The Oboe d'amore Solo part continues with a melodic line. The Tenore part has a few notes. The Organo e Continuo part continues with a bass line. The system ends with the instruction "Die piano" in the right margin.

Third system of musical notation. The Tenore part has the lyrics "Lie - be zieht mit sanf - ten Schrit - ten,". The Oboe d'amore Solo part has a melodic line. The Organo e Continuo part has a bass line. The system includes the instruction "forte" in the middle and "die piano" in the right margin.

Fourth system of musical notation. The Tenore part has the lyrics "Lie be zieht mit sanf - ten Schritten sein Treu ge - lieb - tes all - ge - mach, die". The Oboe d'amore Solo part has a melodic line. The Organo e Continuo part has a bass line.

Fifth system of musical notation. The Tenore part has the lyrics "Lie - be zieht mit sanf - ten Schrit - ten sein Treuge - lieb - tes all - ge - mach,". The Oboe d'amore Solo part has a melodic line. The Organo e Continuo part has a bass line.

die Lie - be zieht mit — sanf - ten Schritten sein Treu - ge - lieb - tes

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

all - ge - mach, sein Treu -

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

- - ge - lieb - tes all - ge - mach, sein Treu - ge - liebtes all -

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

forte ge - mach. *forte*

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

Gleich

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

wie es ei - ne Braut ent - zü - cket, wenn sie den Bräu - ti - gam er - - bli - cket, so

tr
piano

folgt ein Herz auch Je - su nach.

tr
forte

Gleich wie es ei - ne Braut ent - zü - cket, wenn sie den

piano

Bräu - ti - gam er - blicket, so folgt ein Herz auch Je - su nach, so folgt ein Herz auch

— Je - su nach, so folgt ein Herz, so folgt ein Herz auch Je - su nach.

CHORAL.

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

Alto.
Oboe d'amore II. Violino II.
coll' Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

Zwingt die Sai - ten in Cy - - tha - ra und lasst die sü - sse
dass ich mö - ge mit Je - - su - lein, dem wun - der - schö - nen

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

Mu - si - ca ganz freu - den - reich er - schal - - len, Sin - get, sprin - get, ju - bi - li - ret,
Bräut'gam mein, in ste - ter Lie - be wal - - len.

Mu - si - ca ganz freu - den - reich er - schal - - len, Sin - get, sprin - get, ju - bi - li - ret,
Bräut'gam mein, in ste - ter Lie - be wal - - len.

Mu - si - ca ganz freu - den - reich er - schal - - len, Sin - get, sprin - get, ju - bi - li - ret,
Bräut'gam mein, in ste - ter Lie - be wal - - len.

Mu - si - ca ganz freu - den - reich er - schal - - len, Sin - get, sprin - get, ju - bi - li - ret,
Bräut'gam mein, in ste - ter Lie - be wal - - len.

6 # 6 7 6 4 3 6

tri - um - phi - ret, dankt dem Her - - ren! Gross ist der Kö - nig der Eh - - - ren.
tri - um - phi - ret, dankt dem Her - - ren! Gross ist der Kö - nig der Eh - - - ren.
tri - um - phi - ret, dankt dem Her - - ren! Gross ist der Kö - nig der Eh - - - ren.
tri - um - phi - ret, dankt dem Her - - ren! Gross ist der Kö - nig der Eh - - - ren.

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

kommen, wer - ther Schatz, will - kommen, wer - ther Schatz, will - kom - - - - - men,

6 5 6 7 6 5 6 5 7 5 6

wer - - - ther Schatz, will - kommen, will - kommen, wer - ther Schatz, will - kommen, will -

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

kommen, werther Schatz, wer - - - ther Schatz, will kom - - - - - men, will

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

Musical score for the first system. It includes piano accompaniment in treble and bass clefs and a vocal line in bass clef. The lyrics are: "kommen, will - kommen, will - kom - - - men, wer - - - ther Schatz!". The music is marked *forte*. Fingerings and fingering numbers are indicated below the notes.

Musical score for the second system. It includes piano accompaniment in treble and bass clefs and a vocal line in bass clef. The lyrics are: "Die". The music is marked *piano*. Fingerings and fingering numbers are indicated below the notes.

Musical score for the third system. It includes piano accompaniment in treble and bass clefs and a vocal line in bass clef. The lyrics are: "Lieb' und Glau - be, die Lieb' und Glau - be, die Lieb' und Glau - be ma - chet". The music is marked *piano*. Fingerings and fingering numbers are indicated below the notes.

Platz, die Lieb' und Glau-be ma-chet Platz für dich in mei-nem Herzen rein; zieh' bei mir ein,

6 7 6 7 5 6 6 # 6

zieh' bei mir ein, für dich in mei-nem Her-zen rein, zieh' bei mir ein!

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

forte

forte

(forte)

forte

Will-kommen, will-kommen, wer-ther Schatz, will-

6 6 7 7 6 6 5 6 6 6

piano

piano

(piano)

piano

kommen, wer - ther Schatz, will - kom - - - - - men, wer - - - ther Schatz, die

7 6^b 6^b 7 5 6 6 6 (-6) 6

Lieb' und Glau - be, die Lieb' und Glau - be, die Lieb' und Glau - be ma - chet

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

Platz, die Lieb' und Glaube ma - chet Platz für dich in meinem Her - zen rein; zieh' bei mir ein!

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

die Lieb' und Glaube, die Lieb' und Glau-be ma- chet Platz in mei - -

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

- - nem Her-zen rein; zieh' bei mir ein, zieh' bei mir ein, zieh' bei mir ein,

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

zieh' bei mir ein, wer - - theSchatz, zieh' bei mir ein, will -

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

kommen, werther Schatz, zieh' bei mir ein!

forte

6 6 7 7 6 6 5 6 6

4 4 3

2

5 4 3

5 6 5

tr

6 7 6 6 7 6 6 7 6 6 6

5b

7

7 6 5

6 4 2

6 6 7 6 6 7

6 6 5 6

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

CHORAL.

Allegro molto.

Oboe d'amore I.

Oboe d'amore II.

Tenore.

Organo e Continuo.

The first system of music shows the Oboe I and Oboe II parts with a melodic line in 3/4 time. The Tenor part is a whole rest. The Organ and Continuo part provides a rhythmic accompaniment with a bass line.

The second system continues the instrumental parts. The organ part includes a *piano* dynamic marking. The Tenor part begins with the lyrics "Der piano". Figured bass notation is present in the organ part.

The third system features the Tenor part with lyrics "du- bist dem Va - - - ter". The organ part includes a *piano* dynamic marking and a trill (*tr.*) in the Tenor line. Figured bass notation is present in the organ part.

The fourth system features the Tenor part with lyrics "gleich,". The organ part includes a *forte* dynamic marking. Figured bass notation is present in the organ part.

piano *piano*

führ' hin aus den

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

forte *forte* *forte*

Sieg im Fleisch,

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

piano *piano* *piano*

dass dein

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

forte *forte* *forte*

e wig Gott's ge wall

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

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with piano accompaniment. The bass line includes fingering numbers: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 6, 4, 2.

Second system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: *piano* in *piano* uas das krank'. The bass line includes fingering numbers: 6, 6, 7, 6, 5, 6, 7, 7, 5.

Third system of musical notation. The vocal line includes the lyrics: Fleisch ent - - - hall'. The bass line includes fingering numbers: 6, 4, 4, 3, 5, #, 7.

Fourth system of musical notation, continuing the piano accompaniment. The bass line includes fingering numbers: 7, 7, 7, 7, 6, 4, 2, 6, 4, 3, 7, 6, 5.

ARIA

Violino Solo
con sordino.

Soprano.

Organo e Continuo.

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

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

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

piano *forte*

Auch mit ge-dämpften, schwachen Stimmen wird Got - tes Ma - je - stät ver - ehrt,

piano *forte*

8 7 6 5 6 7 5 3 7

piano *piano*

auch mit ge-dämpften, schwachen Stimmen wird Got - tes Ma - je - stät ver -

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

ehrt, mit ge-dämpften, schwachen Stimmen, mit ge-dämpften, schwachen Stimmen wird Gottes Ma-je-stät ver-ehrt,

6 5 6 5 5 6 6 7 6

auch mit ge-dämpften, schwachen Stimmen wird Got-tes Ma-je-stät verehrt, Gottes Ma-

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

- je-stät ver-ehrt, mit ge-dämpften, schwachen Stim-men, mit ge-dämpften, schwachen Stim-men

6 6 6 5 7 6 5 7^b

wird Got-tes Ma-je-stät ver-ehrt, wird Got-tes Ma-je-stät ver-

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

forte ehrt! *forte*

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

6 4 6 4 6 7 6 7 6 7 6

piano
denn schallet nur der Geist da
piano

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

bei, denn schal - - - - -

6 # 6 6 6 6 6 7

5 4 4 2

- - - let nur der Geist da bei, so ist ihm sol - ches ein Geschrei, solches ein Ge - schrei, das er im

6 6 # 6 6 - 6 # 6 9 9 8 6

5 4 4 2 5 7 7 6 6

CHORAL.

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

Alto.
Oboe d'amore II. Violino II.
coll'Alto.

Tenore.
Viola col Tenore.

Basso.

Organo e Continuo.

Musical score for the first system of the Choral section. It includes five staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo e Continuo. The lyrics are: "Lob sei Gott dem Va - ter g'thon, Lob sei Gott sein'm". The organ part includes figured bass notation: 6 4 3, 6, 6 5 6 5 #, 5 6, 6 3 4.

Musical score for the second system of the Choral section. It includes five staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo e Continuo. The lyrics are: "ein'-gen Sohn, Lob sei Gott dem heil'-gen Geist im - mer und in E - wig - keit!". The organ part includes figured bass notation: 6 8 7b, 6 5 3 2 5, 6 5 #, 6 7 6 4 #.

Anhang

Für Cantale M. H.

„Schmüß freudig auch empur.“

ANHANG.

(Siehe das Vorwort zu N^o 36.)

ARIA.

(Siehe Seite 248, Takt 6.)

Der Tag, der dich vordem gebahr,
Stellt sich für uns so heilsam dar,

Violino I.

Violino II.

Viola.

Basso.

Continuo.

als je - - ner, da der Schöpfer spricht: es wer-de Licht,

es werde Licht, es wer - de — Licht, da der Schöpfer spricht: es wer-de Licht!

Der Tag, der dich vor - dem ge-bahr, der

dieh vor - dem ge - bahr, stellt sich für uns so heil - sam, so heil - - sam dar, als

je - ner, da der Schö - pfer spricht: es werde Licht, als je - ner, da der

Schö - - pfer spricht: es wer - de Licht, es wer - de Licht,

CORO.

Oboe.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Continuo.

Wie die Jah-re sich er - neu-en, so er - neu-e sich dein Ruhm, so er -

Wie die Jah-re sich er - neu-en, so er - neu-e sich dein Ruhm, wie die

Wie die Jah-re sich er - neu-en, so er - neu-e sich dein Ruhm, wie die

Wie die Jah-re sich er - neu-en, so er - neu-e sich dein Ruhm, wie die

neu - e sich dein Ruhm, so er - neu - - - - e sich dein

neu - e sich dein Ruhm, wie die Jah - re sich er - neu - en, so er - neu - e sich dein

neu - e sich dein Ruhm, wie die Jah - re sich er - neu - en, so er - neu - e sich dein

neu - e sich dein Ruhm, wie die Jah - re sich er - neu - en, so er - neu - e sich dein

Recitativo.

Ruhm!

Ruhm!

Ruhm! Jedoch, was wünschen wir, da dieses von sich selbst geschieht, und da man deinen Preis, den unser He... lion am besten

Ruhm!

Dein Ver-dienst recht auszu - le - gen fordert mehr, als wir ver - mö - gen, fordert

Dein Ver - dienst recht auszu - le - gen fordert mehr, als wir ver - mö - gen, dein Ver -

weiss, auch ausser dessen Grenzen sieht. Dein Ver - dienst recht auszu - le - gen fordert mehr, als wir ver - mö - gen, dein Ver -

Dein Ver - dienst recht auszu - le - gen fordert mehr, als wir ver - mö - gen, dein Ver -

Recitativo.

mehr, fordert mehr, als wir ver - mö - gen.

dienst recht aus - zu - le - gen for - dert mehr, als wir vermö - gen.

dienst recht aus - zu - le - gen for - dert mehr, als wir vermö - gen.

dienst recht aus - zu - le - gen for - dert mehr, als wir vermö - gen. Drum schweigen wir, und zeigen dadurch dir, dass unser

Dei_nes Lebens Heilig - thum kann voll -

Dei_nes Lebens Heilig - thum kann voll -

Dei_nes Lebens Heilig - thum kann voll -

Dank zwar mit dem Munde nicht, doch desto mehr mit unsern Herzen spricht. Dei_nes Lebens Heilig - thum kann voll -

Recitativo.

kommen uns er - freu - en. So öffnet sich der Mund zum

kommen uns er - freuen, deines Lebens Heilig - thum kann vollkommen uns erfreu - en.

kommen uns er - freuen, deines Lebens Heilig - thum kann vollkommen uns er - freu - en.

kommen uns er - freuen, kann voll - kom - - - - - men uns er - freu - en.

Danken, denn je_des Glied nimmt an der Freude Theil, das

The first system of the musical score consists of seven staves. The top three staves are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The fourth staff is the vocal line, with lyrics written below it. The fifth and sixth staves are empty, and the seventh staff is the bass line for the piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Au - ge dringt aus den gewohnten Schranken und sieht dein künft'g Glück und Heil.

The second system of the musical score consists of seven staves, similar in layout to the first system. The vocal line in the fourth staff contains the lyrics. The piano accompaniment continues with intricate patterns in both hands. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Wie die Jah-re sich er - neu-en, so er - neu-e sich dein Ruhm, so er - neu - - - e sich dein

Wie die Jah-re sich er - neuen, so er - neu-e sich dein Ruhm, wie die Jah-re sich er - neu-en, so er - neu-e sich dein

Wie die Jahre sich er - neuen, so er - neu-e sich dein Ruhm, wie die Jah-re sich er - neu-en, so er - neu-e sich dein

Wie die Jah-re sich er - neuen, so er - neu-e sich dein Ruhm, wie die Jah-re sich er - neu - en, so er - neu-e sich dein

piano

Ruhm!

Ruhm!

Ruhm!

Ruhm!

forte

Wie die Jahre sich er - neu.en, so er - neu.e sich dein Ruhm, so er - neu - - - e sich dein

Wie die Jahre sich er - neu.en, so er - neu.e sich dein. Ruhm, wie die Jah.re sich er - neu.en, so er - neu.e sich dein

Wie die Jahre sich er - neu.en, so er - neu.e sich dein Ruhm, wie die Jahre sich er - neu.en, so er - neu.e sich dein

Wie die Jahre sich er - neu.en, so er - neu.e sich dein Ruhm, wie die Jah.re sich er - neu.en, so er - neu.e sich dein.

piano

Ruhm!

Ruhm!

Ruhm!

Ruhm!

Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten.

Viertes Band.

N^o 31—40.

31. Der Himmel lacht, die Erde jubiliret.
32. Liebster Jesu, mein Verlangen.
33. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.
35. Geist und Seele wird verwirret.
36. Schwingt freudig euch empor.
37. Wer da glaubet und getauft wird.
38. Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
39. Brich dem Hungerigen dein Brod.
40. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Zu den in diesem Bande vorliegenden zehn Kirchencantaten J. S. Bach's sind folgende Originalquellen benutzt worden:

- A) zu der Cantate Nr. 34, «*O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe*», die Originalpartitur;
- B) zu den Cantaten Nr. 31, «*Der Himmel lacht, die Erde jubiliret*»,
Nr. 37, «*Wer da glaubet und getauft wird*»,
Nr. 38, «*Aus tiefer Noth schrei ich zu dir*», die Originalstimmen;
- C) zu den Cantaten Nr. 32, «*Liebster Jesu, mein Verlangen*»,
Nr. 33, «*Allein zu dir, Herr Jesu Christ*»,
Nr. 35, «*Geist und Seele wird verwirret*»,
Nr. 36, «*Schwingt freudig euch empor*»,
Nr. 39, «*Brich dem Hungrigen dein Brod*»,
Nr. 40, «*Dazu ist erschienen der Sohn Gottes*», Originalpartitur und Originalstimmen zugleich.

Ausserdem lagen noch zu zwei dieser Cantaten die Originale älterer Bearbeitungen vor: zu Nr. 36 eine Originalpartitur, zu Nr. 34 die allerdings sehr unvollständigen Originalstimmen, sowie zu Nr. 38 drei alte Partiturabschriften. Dies ergiebt im Ganzen 8 Originalpartituren, 3 alte Partiturabschriften und 10 Hefte Originalstimmen. Davon gehören

- 1) der Königlichen Bibliothek zu Berlin: 6 Originalpartituren (Nr. 32, 35, 39, 40, und in doppelter Bearbeitung Nr. 36), sowie 8 Cantaten in Stimmen (Nr. 31, 32, 35, 36, 37, 39, 40, und in grosser Unvollständigkeit die ältere Bearbeitung von Nr. 34);
- 2) dem Joachimsthal'schen Gymnasium ebendasselbst: die Originalpartitur zu Nr. 34, und die alten Partiturabschriften von Nr. 38;
- 3) der Thomasschule zu Leipzig: die Originalstimmen zu Nr. 33 und 38;
- 4) dem Herrn Pfarrer Schubring in Dessau: die Originalpartitur zu Nr. 32.

Bei Benutzung dieses Materials stellte sich, wie gewöhnlich, in Betreff der Bezifferung, sowie der Versetzungs- und Vortragszeichen die Nothwendigkeit kleiner, meistentheils selbstverständlicher Zusätze heraus. Diese sind theils in Klammern, theils in kleineren Zeichen über die betreffenden Noten gestellt worden. Kleine Noten im Continuo zeigen allezeit die vereinzelt vorkommenden Abweichungen der einen ganzen Ton tiefer stehenden Orgelstimme an, und ihre Mittheilung wird in Hinblick auf den Umfang unserer heutigen Contrabässe nicht ohne Werth sein. Doppelnoten anderer Art finden sich ausserdem Seite 79, Takt 3 im Singbasse. Die ursprüngliche Lesart der Originalpartitur ist durch die Achtelnote

angedeutet, die Sechszehnthelnoten hingegen sind die ausgeschriebene Verzierung der von Bach eigenhändig geschriebenen Stimme. Zu welcher Art diese Verzierung jedoch gehört, und wie ihr Vortrag behandelt sein will, kann nur durch ein näheres Eingehen auf J. S. Bach's Manieren und Verzierungen in seinen Vocal- und Orchestersachen deutlich erkannt werden.

«*Der kritische Musikus*» von Scheibe enthält in seinem 6^{ten} Stücke (vom 14. Mai 1737) einen Artikel, worin J. S. Bach zwar nicht bei Namen genannt, aber so unzweideutig gekennzeichnet wurde, dass Niemand, am allerwenigsten Bach selbst in Zweifel sein konnte, wer damit gemeint sei. Dieser Artikel greift Bach als Orchester- und Vocal-Componisten heftig an. Die Stelle daraus, welche uns hier angeht, lautet: «Alle Manieren, alle kleine Auszierungen und Alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig.» Die Beantwortung dieses Angriffes übernahm nun Bach zwar nicht persönlich, sie macht uns aber doch in vieler Beziehung mit Ansichten bekannt, die er seinem Vertheidiger nothwendiger Weise zuvor sagen und auseinandersetzen musste. Diese Gegenschrift, welche nicht lange auf sich warten liess, erschien unter dem Titel: «*Unpartheiische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem 6^{ten} Stücke des kritischen Musikus*», und enthält als Erwiderung auf obiges Citat etwa Folgendes: «Die ausführliche Aufzeichnung der Vortragsmanieren sei eine Wohlthat für das Ganze. Keiner der Ausführenden werde nun durch ungereimte Anwendung seiner Methode das Ganze verderben, die Irrenden würden auf den rechten Weg gewiesen, die Ehre des Meisters bleibe erhalten.» Blicken wir nun auf alle die, von der Bachgesellschaft bereits in ansehnlicher Zahl veröffentlichten Werke für Gesang und Orchester, so finden sich solche Vortragsmanieren, welche «einer ausführlichen Aufzeichnung» entbehren, in der That auf ein Minimum beschränkt. Die ganze Summe der in genannten Werken vorkommenden Zeichen überschreitet nicht die Zahl vier, und unter diesen sind es wieder hauptsächlich nur zwei, welche häufiger vorkommen: 1) der Vorschlag und 2) das Zeichen †, welches man allgemein in ein Trillerzeichen, †r, übersetzt hat. Die beiden ungewöhnlicheren Zeichen sind — nach C. Ph. E. Bach's Benennung — 3) der halbe oder Prall-Triller, 4) der Schleifer.

1) Der Vorschlag, 

Derselbe findet sich häufiger in den Stimmen als in den Partituren, und erscheint meist als eine in jene später nachgetragene Verzierung. Zieht man hierzu noch die Bezifferung in Betracht, die oft Kleinigkeiten nachgehend, selbst Vorhalte nicht unberücksichtigt lässt, auf den Vorschlag aber nie Rücksicht nimmt, so erkennt man daraus, dass dieser Vorschlag weder auf die Reinheit der Harmonie, noch auf die Stimmenführung durch willkürliche Dehnung von störendem Einflusse sein darf. Der J. S. Bach'sche Vorschlag dürfte daher (in Recitativen etwa ausgenommen) der Regel nach kurz auszuführen sein, gleichviel ob er als Sechszehntel oder wie gewöhnlich als Achtel markirt ist.

Eine indirecte Bestätigung dieser Ansicht enthält C. Ph. E. Bach's Clavierschule (3. Auflage, 1787) in dem Artikel «von den Vorschlägen» § 4 und 5: «§ 4. Diese kleinen Nötgen sind entweder in ihrer Geltung verschieden, oder sie werden allezeit kurz abgefertigt. § 5. Vermöge des ersten Umstandes hat man seit nicht gar langer Zeit angefangen, diese Vorschläge nach ihrer wahren Geltung anzudeuten, anstatt dass man vor diesem alle Vorschläge durch Acht-Theile zu bezeichnen pflegte. Damals waren die Vorschläge von so verschiedener Geltung noch nicht eingeführet; bey unserm heutigen Geschmacke hingegen können wir um soviel weniger ohne die genaue Andeutung derselben fortkommen, je weniger alle Regeln über ihre Geltung hinlänglich sind, weil allerley Arten bey allerley Noten vorkommen können.» So weit C. Ph. E. Bach.

Die Vorschläge, wohlgemerkt die durch kleine Noten markirten Vorschläge von verschiedener Geltung, waren also «damals», d. h. «vor nicht gar langer Zeit», noch nicht eingeführt, und ungeachtet aller «genauen Andeutung» sind dennoch «alle Regeln über ihre Geltung nicht hinlänglich». Letztere umfassen trotzdem 26 Paragraphen. J. S. Bach schlug dagegen ein praktischeres und einfacheres Verfahren ein, indem er die übrigen Vorschläge von «allerley Arten bey allerley Noten» nicht durch kleine Zeichen andeutete, sondern in bestimmten Notengattungen genau vorschrieb. So findet man denn diese Arten der Vorschläge in den in Rede stehenden Werken 1) bald lang, im Sinne des Vorhaltes, als Viertelnoten, 2) bald kürzer abgemessen als Achtel, Sechszehntel, sogar als Zweiunddreissigstel. Z. B.

Band VI, Seite 95, Takt 5 und 6, Traverso:

Band VI, Seite 76, Takt 7 und 8, Violino Solo:

Band V. 1, Seite 307, Takt 3 und 11, Oboe und Violino I.:

Die Durchführung dieser Methode scheint J. S. Bach mit strenger Beharrlichkeit angestrebt zu haben, und wie bisher der Fall, wo das in einer Partitur befindliche Zeichen des Schleifers \smile durch die Originalstimme in Noten aufgelöst und erklärt wird*), gänzlich vereinzelt dasteht, so ist der andere Fall ebenso selten, dass die, in eine bestimmte Notengattung ausgeschriebene Vortragsmanier einer Originalstimme durch die Partitur selbst erklärt wird. Dieser besondere Fall ist eben der, welcher uns auf die Besprechung der J. S. Bach'schen Zeichen und Verzierungen geführt hat. Wie schon weiter oben gesagt, findet sich die betreffende Stelle Seite 79, Takt 3, und lautet

	Basso.		nach der	
nach der		sa - gen :	Originalpartitur:	
	Continuo.			nach der
				Originalstimme:

Vergleicht man die Lesart der Stimme mit dem Continuo, so geht aus der Originalpartitur zur Genüge hervor, dass dem ausgeschriebenen Vorschlage h durchaus kein besonderer Werth im Vortrage beizulegen ist, sondern durch ihn nur ein sanftes Hinüberziehen oder Hinüberleiten ausgedrückt werden soll, damit die weibliche Caesur nicht schroff und eckig abschliesse, oder — um mit einem sehr bezeichnenden Ausdrucke der Maler zu sprechen — nicht allzu hart auslade. Hierdurch erklären sich viele auffallende Stellen in den Cantaten 21 und 31, von welchen die Originalpartituren leider fehlen, auf ungezwungene Weise von selbst. (Siehe z. B. die Tenorarie in der 31^{sten}, sowie den ersten Chor in der 21^{sten} Cantate. namentlich aber in letzterer die Stelle Seite 10, Takt 6 :

Tenore.	
Basso.	mei - ne See - le,
Continuo.	

welche, wenn man die ausgeschriebenen Vorschläge als solche anerkennt und demgemäss ausführen lässt, alles Bedenkliche und Misslautende verliert.)

*) Siehe die Vorrede zur Matthäuspension Seite XXVII.

2) Der Triller, *tr*.

Die Ausführung desselben ist bekannt. Dennoch scheint gerade die Bedeutung dieses gewöhnlichen Zeichens am allerwenigsten festzustehen. So ist es höchst auffallend, dass Bach das Zeichen *tr* nicht nur sehr häufig, sondern auch ohne Rücksicht auf die Stimme oder das Instrument gebraucht. Die Chorknaben, welche die Sopran- und Altarien singen mussten, würden diese angeblichen Triller schwerlich auszuführen vermocht haben, und was die Holzblasinstrumente betrifft, so stehen jene Zeichen oft auf solchen Noten, auf denen ein Triller selbst noch gegenwärtig, nach den unzähligen Verbesserungen dieser Instrumente, schwer, manchmal sogar unausführbar ist. Ein Beispiel giebt die vielgebrauchte Oboe. Unausführbar ist auf diesem Instrumente u. a. der von Bach scheinbar vorgeschriebene Triller des zweigestrichenen *des es* (siehe Band V. 1, Seite 220, Takt 3); und in einem Duette des vorliegenden Bandes VII, Seite 69, finden sich allein sieben schwierige Fälle*). Es ist aber im Allgemeinen wohl anzunehmen, dass Triller, welche noch jetzt auf der Oboe und anderen Holzblasinstrumenten Schwierigkeiten bieten, zu Bach's Zeiten kaum ausführbar waren; auch dürfte die Zahl der schweren, mithin schlechten Triller eine ungleich grössere gewesen sein. Mussten solche Triller wegfallen, so mussten es selbstverständlich auch alle die, welche mit jenen unter ein und derselben Bedingung (in ähnlichen Wendungen oft dicht gedrängt) vorgezeichnet erscheinen. Z. B.



Unter diesen vier Trillern ist der dritte schwierig; fällt er aus, so müssen auch die übrigen wegbleiben.

Es wäre aber mehr als anmassend, wenn man, um die bisher angenommene einseitige Bedeutung des *tr* Zeichens aufrecht zu erhalten, behaupten wollte: J. S. Bach (dem eine langjährige Erfahrung wie selten Einem zu Gebote stand) habe die Befähigung und Fertigkeit der Sänger und Instrumentisten in dieser Hinsicht nicht genau gekannt. Die Unausführbarkeit so vieler Triller dürfte vielmehr ein unumstösslicher Beweis dafür sein, dass das *tr* Zeichen durchaus nicht immer die bisher allein angenommene Ausführungsweise bedingt.

Es sprechen aber noch andere Gründe für unsere Ansicht. Die musikalische Semiographie befand sich nämlich bei Bach's Auftreten in einer beispiellosen Verwirrung. Von den bedeutenden Clavier- und Orgelspielern, aus welchen fast immer die besseren Componisten für Kirche und Kammer hervorgingen, hatte fast ein Jeder seine eigenen Zeichen und Manieren**). Es gab daher deren «unzählige», und es kam vor, dass einerlei Manier verschiedene Zeichen, und diese wieder verschiedene Bedeutungen hatten. So sagt z. B. Walther unter dem Artikel *Accento doppio*: dieser werde «von Janowka unter dem Worte ‚Einfall‘ durch das Zeichen ¶ angedeutet, dahingegen andre Musici dieses Zeichen zur *marque* eines Mordant, und noch andre zur *expression* eines *trillo* zu brauchen pflegen». Ferner wird der Accent bei Muffat anders angedeutet, als in Walther's Lexicon. Heinichen***) setzt dafür, «weil sich die bekannten Hülfsnötchen nicht im Drucke exprimiren lassen», einen Custos, und nach d'Anglebert****) bedeutet das Walther'sche Zeichen, wenn es bei einer Terz steht, auch einen Schleifer†). Nicht anders aber stand es mit dem

*) Ähnliche Beispiele lassen sich leicht nach der Tabelle finden, welche Berlioz — «moderne Instrumentation» Seite 114 — aufgestellt hat.

***) Siehe Heinichen: «Der Generalbass in der Composition» (1728), Seite 522, § 3.

****) Ebendasselbst Seite 527, § 9 (a).

*****) Gottlieb Muffat: «72 *Versetti*. Samml. 12 Toccaten, besonders zum Kirchendienst dienlich» (1726). Henry d'Anglebert: «*Pieces de Clavessin*». Amsterdam.

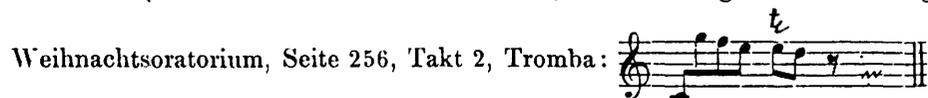
†) J. Beer («musikalische Discourse» Cap. XL, Seite 134) schlägt darum eine gründliche Reform vor, indem er das Einstreuen und Annotiren von Manieren durchaus unrathsam findet. Er stellt, um dies zu motiviren, sechs Punkte auf; der vierte bezieht sich auf die oben geschilderten Zustände. Schliesslich meint der Verfasser: man solle das Anbringen von Manieren Jedem selbst überlassen.

Zeichen *tr*. «Tremblement» ist nach d'Anglebert, «Tremolo» nach Walther, Printz, Falk u. A. mit dem Trillo von einerlei, resp. doppelter Bedeutung; denn bald verstehen sie darunter ein blosses Beben, um den Orgeltremulanten nachzuahmen, bald einen wirklichen Triller. In Folge dessen konnte sich Mattheson im Jahre 1739 rühmen, der Erste zu sein, der hierin einen Unterschied mache, indem die Meinung Jener bis dahin ohne Widerspruch geblieben sei*). Aber auch er kennt keinen Unterschied zwischen einer gehaltenen Note — («Tenuta, oder französisch tenuë») — und einer getrillerten**). Dies wären also drei, nach heutiger Ansicht verschiedene Vortragszeichen, die nach Willkür bald ein und dasselbe bedeuten, bald wieder eine mehrfache Auslegung in sich selbst erlauben. Im Zwecke sind sie allerdings verwandt: sie machen lange Noten ausdrücklich zu dauernden, und dies scheint den älteren Componisten genügend gewesen zu sein; die «Art der Manier» überliessen sie aber den Ausführenden, «ohne dem guten Geschmacke Gewalt zu thun»***). Unter den Ausführenden müssen wir aber hier hauptsächlich die Sänger und jene Instrumentisten verstehen, denen das Clavier fremd war. Noch 1787 klagt E. Bach, «dass die Zeichen der Vorschläge und Triller beynahe die einzigen allenthalben bekannten wären, und jene Musiker, — obwohl sie ohne die verschiedenen Manieren der Clavieristen nicht fertig werden könnten, — dennoch die Zeichen derselben nicht verständen. Diesè Unkenntniss nöthige die Componisten oft das Zeichen des *tr* dahin zu setzen, wo der Triller entweder wegen der Geschwindigkeit kaum möglich, oder wegen der Schleifung ungeschickt sei. Demnach stehe das Zeichen des *tr* öfters auch für den Doppelschlag u. s. w.»****) Zu solchen Hilfsmitteln sah man sich also noch 37 Jahre nach J. S. Bach's Tode genöthigt, der bei seinen Lebzeiten ein Chaos von Spiel- und Singmanieren vorfand und zu ordnen unternahm. Vielfache Triller mögen also auch bei ihm aus diesen Gründen, trotz seiner sonstigen Genauigkeit, eine verschiedene Bedeutung gehabt haben.

Einen neuen Beweis gegen die unbedingte Auslegung dieses Zeichens als Triller giebt ferner der Unterschied, welcher sich in Betreff desselben zwischen Originalpartituren und Originalstimmen findet, sowie seine äussere Gestalt daselbst. Das Originalzeichen, welches fast durchgängig aus einem einfachen, oder nach unten zu gebrochenen *t* besteht, erleichtert die Mehrdeutigkeit wesentlich, indem es in Bezug auf das vorher Gesagte ebenso gut als eine Abkürzung für *tenuto*, wie für *tremolo* oder *trillo* gelten kann. «Es giebt manchen Fall», sagt E. Bach†), «der mehr als eine Art von Manier erlaubt; hier brauche man den Vortheil der Veränderung, oder man trage zur Abwechslung die Noten ganz schlicht, ohne Manier vor». Diese Äusserung kann für uns gewissermassen als ein Resultat der Vergleichung zwischen Originalpartituren und Originalstimmen gelten, indem die meisten *t* Zeichen flüchtig hingeworfene, wenn auch autographe Bereicherungen der Stimmen sind, und in den Partituren grösstentheils fehlen. Das Verhältniss beider zeigt also «Veränderung und Abwechslung», wonach die Zeichen selbst als unwesentlichere angesehen werden dürfen, denen eine unbedingt feststehende Art der Ausführung — wie wir hier zum dritten Male zu bemerken Gelegenheit haben — nicht zugeschrieben werden kann. Ebenso würde aber auch ihre Nichtausführung kein wesentlicher Mangel sein.

Endlich verdient aber auch viertens die jedesmalige Stellung des *t* Zeichens eine besondere Berücksichtigung. Man findet es unter Anderm:

1) mitten unter Noten (namentlich Viertel und Achtel), die weder gestossen noch gebunden sind; z. B.



*) «Der vollkommene Capellmeister» Seite 114, § 27 bis 31.

**) Ebendaselbst Seite 115, § 33, und Seite 118, § 48.

***) C. Ph. E. Bach's Clavierschule, II. Hauptstück, 1. Abth. § 10 und 11.

****) Ebendaselbst II. Hauptstück, 1. Abth. § 14 und 15; — 2. Abth. § 8; — 4. Abth. § 17 und 18.

†) Ebendaselbst II. Hauptstück, 1. Abth. § 10.

Band VII, Seite 69, Takt 1 und 2, Oboe: 

2) über der ersten Note von zwei, drei oder mehr geschleiften Noten; z. B.

Band V. 1, Seite 220, Takt 2 und 3, Oboe I.: 

3) über punktirten Noten, denen eine durch eine Anticipation vorbereitete Secunde folgt; z. B.

Band VII, Seite 261, Takt 8 u. s. w.

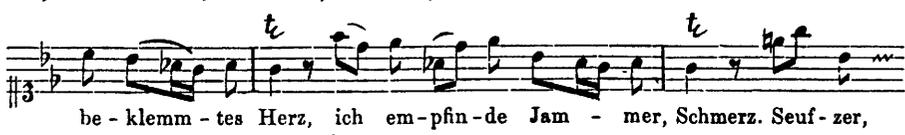
Band VII, Seite 312, Takt 3 u. s. w.



4) auf kurzen Schlussnoten, denen unmittelbar eine Pause folgt; z. B.

Band II, Seite 73, Takt 6, Oboe: 

Ebendasselbst Seite 71, Takt 13, in der Oboe; Seite 76, Takt 12, im Tenore u. s. w.

Band V. 1, Seite 14, Takt 5 u. s. w., Soprano: 
 be - klemm - tes Herz, ich em - pfin - de Jam - mer, Schmerz. Seuf - zer,

 Thrä - nen, Kum - mer, Noth.

Ebendasselbst Seite 30, Takt 2, im Soprane; Seite 68, Takt 4, im Basse u. s. w.

Wenn nun schon früher bei den meisten dieser Beispiele die bis zum Unmöglichen gesteigerte Schwierigkeit eines Trillers nachgewiesen worden ist, so möchten wir für diese besonderen Fälle, aus nachstehenden Gründen, sammt und sonders das jetzt gebräuchliche *tenuto* gesetzt wissen, welches der Sänger im vierten Falle nach Geschmack und mit Discretion durch eine Bebung (*tremolo*) beleben mag.

ad 1) In Bezug auf Vortrag solcher und ähnlicher Stellen scheint eine Äusserung E. Bach's*) vollkommen anwendbar zu sein: «Die Noten, welche weder gestossen, noch geschleift, noch ausgehalten werden, unterhält man so lange, als ihre Hälfte beträgt; es sei denn, dass das Wörtlein *Ten.* (gehalten) darüber steht, in welchem Falle man sie aushalten muss. Diese Art Noten sind gemeinlich die Achttheile und Viertheile in gemässiger und langsamer Zeit-Maasse, und müssen nicht unkräftig, sondern mit einem Feuer und ganz gelindem Stosse gespielt werden.» Unter solchen Noten erfüllt das Zeichen *t* oder *ten.* einen dreifachen Zweck. Das vollkommene Aushalten hebt die Monotonie im Ausdrucke, betont die so vorgetragene Note vor den anderen, und lässt sie mit der folgenden gebunden erscheinen. Die moderne Schreibart für obige Stellen wäre demnach etwa diese:



ad 2) Wir lesen an verschiedenen Orten der E. Bach'schen Clavierschule**): «die geschleiften Noten sind auszuhalten, der Triller ist hingegen zur Schleifung ungeschickt».

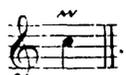
*) Clavierschule, III. Hauptstück, § 22.

***) II. Hauptstück, 4. Abth. § 18; und III. Hauptstück, § 18.

ad 3) Die Anticipation ist in dieser und ähnlicher Anwendung eine Art Vorschlag, weshalb Walther in seinem Lexicon sagen konnte: sie sei von dem Accentu duplici nur in so weit unterschieden, dass solcher auch springend angebracht werde. Die Ausführung beider Manieren muss demnach ein und dieselbe sein, «indem die Stimme», — wie Mattheson*) schreibt — «ehe die folgende vorgeschriebene Note ausgedrückt wird, den nächst darüber oder darunter liegenden Klang vorher ganz sanft, und gleichsam zweimal sehr hurtig berühret. Auch muss diese Manier, welche bei Einigen Accent, bei Andern Vorschlag und in Frankreich *le port de voix* heisset, absonderlich im Halse so gelinde gezogen und geschleifet werden, dass die beiden Klänge ganz genau an einander hängen.» Hierzu ist aber, wie wir eben aus E. Bach nachwiesen, der Triller ungeschickt. Um nun Sänger und Spieler auf die anticipirte Note aufmerksam zu machen, wurde ein *t* (*tenuto*) über die erste, meist punktirte Note gesetzt, damit dieselbe so lange wie möglich gehalten werde, «vermöge dessen die auf die Punkte folgenden kurzen Noten allezeit kürzer, als die Schreibart es erfordert, abgefertiget werden»**). Eine ungeschickte Ausführung dieser Manier wird den Bach'schen Sachen ebensoviel Herbes geben, als man durch jenen ausgeschriebenen Vorschlag erreichen kann, von welchem früher die Rede war, und wozu man im vorliegenden Bande Seite 79, Takt 3 im Basse ein Beispiel findet.

ad 4) In grossen Räumen, namentlich Kirchen, ist die deutliche Auflösung der Vorhalte und Dissonanzen doppelt nothwendig, und verdient die grösste Sorgfalt seitens der Ausführenden besonders dann, wenn der Vorhalt eine lange, die Auflösung eine kurze Note ist, der vielleicht eine Pause folgt. (Siehe den letzten Takt des aus dem V, 1. Bande gegebenen Beispielles.) Aber auch kurz notirte Schlussnoten einzelner Perioden oder ganzer Tonstücke verdienen unter Umständen in solchen Räumen eine gewisse Berücksichtigung, und in diesen Fällen ist die Bezeichnung *tenuto* das einzige Mittel, die betreffenden Noten vor dem Überhören zu schützen. Die oben gegebenen Beispiele und ein Blick in die betreffenden Partituren werden dies genügend erläutern.

In anderen als diesen vier besonderen Fällen möge das Gehör und der Geschmack entscheiden. Den Triller unter Umständen durch einen Doppelschlag zu ersetzen, ist auch noch heutigen Tages eine erlaubte und bekannte Sache. Ebenso wird auch der Triller mit und ohne Nachschlag nicht minder der Willkürlichkeit und dem Gutdünken eines Jeden überlassen, wie damals. J. S. Bach hat zwar eine grosse Anzahl verschiedener Nachschläge vorgeschrieben, allein consequent durchgeführt hat er diese Maassregel nicht, indem, wie E. Bach sagt***), «selbst ein mittelmässig Ohr allezeit empfinden wird, wo der Nachschlag gemacht werden kann, oder nicht».

3) Der halbe oder Prall-Triller, 

In der «Explication unterschiedlicher Zeichen», welche die Vorrede des III. Bandes mittheilt, wird obiges Zeichen schlechtweg *Trillo* (Triller) genannt. Trotz dieser kleinen Namensverschiedenheit, und obwohl auch C. Ph. E. Bach bereits den Triller vom Pralltriller genau unterscheidet, sind dennoch beide Zeichen ihrer ursprünglichen Wesenheit zufolge ein und dasselbe. Letzterer sagt in seiner Clavierschule****): «Der ordentliche Triller hat eigentlich das Zeichen eines , bei langen Noten wird dies Zeichen verlängert». Dies bestätigt J. S. Bach's «Explication» im 12. und 13. Beispiele für Accent und Trillo; aber es ist hierbei ersichtlich und wohl zu bemerken, dass «die verlängerten Zeichen» durchaus keine bestimmte Anzahl von Noten ausdrücken. Demnach kann es auch «das verkürzte Zeichen» nicht. In allen Fällen wird es also bei J. S. Bach hauptsächlich darauf ankommen: 1) welchen

*) «Der vollkommene Capellmeister» Seite 112, § 20 und 22.

**) C. Ph. E. Bach's Clavierschule; II. Hauptstück, 3. Abth. § 14; und III. Hauptstück, § 23.

***) Ebendasselbst II. Hauptstück, 3. Abth. § 17.

****) II. Hauptstück, 3. Abth. § 5.

Werth die Note hat, über welcher der Triller steht, und 2) wie er eingeführt wird. Wir übergehen den ersten Fall als selbstverständlich. Je kürzer die Note, desto kürzer der Triller*). Anders verhält es sich dagegen dem zweiten Falle gegenüber. Geht nämlich dem Triller**) «eine fallende Secunde voran, sie mag nun durch einen Vorschlag (= Accent) oder eine grosse Note entstehen, so wird durch diesen Triller die vorhergehende Note an die folgende gezogen».

Siehe J. S. Bach's Explication Figur 12 und 13:



sowie Em. Bach, Tab. IV, Fig. XLV***):



Letzterer giebt dazu noch folgende

Erklärung: «Ohngeachtet sich bei dieser Figur der oberste Bogen von Anfange bis zu Ende streckt, so werden doch alle Noten bis auf das zweite *g* und letzte *f* angeschlagen, welche durch einen neuen Bogen so gebunden sind, dass sie ohne Anschlag liegen bleiben müssen. Dieser grosse Bogen bedeutet also bloss die nöthige Schleifung»****). Wie alle übrigen Triller, so kann natürlich auch dieser von verschiedener Dauer sein, ist er aber von der äussersten Kürze, so nennt man ihn, besonders seit C. Ph. E. Bach's Zeiten und Beispiel: Pralltriller, und er muss †) «so hurtig gemacht werden, dass man glauben sollte, die Note, worüber er angebracht wird, verlöre nicht das Geringste hierdurch an ihrer Geltung. Dahero muss er nicht so fürchterlich klingen, als er aussehen würde, wenn man alle Nötgen von ihm allezeit ausschreiben wollte». Als solcher findet er sich in J. S. Bach's Kirchenmusiken Band V. 1, Seite 313, Takt 13 u. s. w. Auf eine andere Weise dürfte er hierin nicht leicht vorkommen.

4) Der Schleifer, .

Wie sich der Accent nach und nach in das Zeichen des Vorschlages umwandelte, — nach J. G. Walther zunächst bei den Franzosen und ihren Nachfolgern, — so nahm auch der Schleifer, in alten Lehrbüchern *Coulé* genannt, allmählich eine andere Gestalt an. Die älteren Zeichen dafür sind verschieden;

nach J. G. Walther ist es dieses: , und d'Anglebert giebt in seinen «*Pièces De Clavessin*» fünf

Gattungen derselben an. E. Bach widmet ihm ein ganzes Capitel von dreizehn Paragraphen, deren Hauptinhalt kurz dahin geht: «dass der Schleifer (§ 6 und 7) das sehr geschwinde und sehr langsame, das gleichgültige wie das alleraffectuöseste gleich liebt, und je nachdem *piano*, *forte*, langsam oder schnell gemacht werden kann». Angedeutet werde derselbe (§ 3) durch kleine Zweiunddreissigtheile (Tab. VI,

Fig. LXXXVIII: , jedoch könnten es beim Allabreve-Takte auch Sechszehntheile

sein. Oft werde diese Manier auch mit ihrer Ausführung ausgeschrieben:  und bisweilen

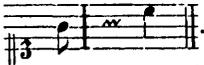
*) Vergleiche z. B. im III. Bande der Bach'schen Werke Seite 5, Takt 12 und 22, oder Seite 12, Takt 20, 22 und 24 mit Seite 263.

**) C. Ph. E. Bach's Clavierschule, II. Hauptstück, 3. Abth. § 34 und 31.

***) Ebendasselbst II. Hauptstück, 8. Abth. § 1, von dem Schneller — (Tab. VI. Fig. XCIV: ) — «in den Noten ist er dem Pralltriller vollkommen ähnlich».

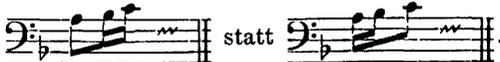
****) Ebendasselbst II. Hauptstück, 3. Abth. § 30.

†) Ebendasselbst § 32.

durch ein besonderes Zeichen markirt: . Die beiden letzten Arten sind die bei J. S. Bach gebräuchlichen. Mit der Ausführung ausgeschrieben findet er sich jedoch öfters (Band V. 1, Seite 362, Takt 1, 3 u. s. w.), seltener als Zeichen (Band V. 2, Seite 15, Takt 5). Schliesslich ist auf eine Bemerkung in der Vorrede zum IV. Bande, Seite XXVII zu verweisen, worin ebenfalls einige Worte über dieses Zeichen gesagt werden.

Über die benutzten Originalstimmen haben wir im Allgemeinen Folgendes zu bemerken. Gewisse Fehler sind in denselben so zu sagen stereotyp, d. h. sie kehren unzählige Male wieder. Eine summarische Abfertigung derselben erscheint daher als das Zweckmässigste. Zu diesen Fehlern gehören:

- 1) Die falsche Balkenunterlage bei der Mischung von Achtern, Sechszehnteln u. s. w.. Ein Beispiel:

Seite 340, Takt 23, Continuo, erstes Viertel:  statt .

2) Zu hoch oder zu niedrig gegriffene Intervalle der Bezifferung, Versehen, welche durch ein Beziehen oder Berechnen der Oberstimmen auf den transponirten Continuo, statt auf den der Partitur leicht entstehen konnten. Zum Beispiel:

Seite 366, Takt 3, und Seite 367, Takt 1:  statt $\sharp 8 6$, oder — weil die Bezeichnung der Octave hier überflüssig, anderer Intervalle aber nothwendig ist — $\sharp (\frac{6}{5} \frac{4}{4}) 6$.

- 3) Das Verkehren gewisser Ziffern. Sehr häufig wird nämlich die Cadenz $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$ oder $\frac{5}{4} \frac{3}{3}$ in

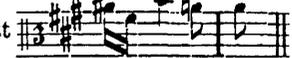
 abgekürzt; die Versetzung beider Ziffern  deutet aber die ebenso häufige Anticipation des Schlusstones an. Beide Arten werden unaufhörlich verwechselt.

Ausserdem haben wir wiederum einiger Stimmen zu gedenken, deren Handschrift so viele Ähnlichkeit mit der J. S. Bach's hat. Es ist dieselbe, von welcher bei Besprechung der 29^{sten} Cantate im 1. Bande des V. Jahrganges die Rede war. Im vorliegenden Bande kommt sie in den Cantaten Nr. 31, 36, 37 und 38 vor. Ihr Antheil in der letztern ist gering, dagegen in der 36^{sten} sehr bedeutend. Hier erreicht sie auch den höchsten Grad von Ähnlichkeit, und dürfte allein nach dem Aussehen geurtheilt werden, so möchte es Wenige geben, welche sie nicht unbedingt für autograph halten würden. Der Umstand, dass J. S. Bach diese Handschrift für sehr zuverlässig gehalten zu haben scheint, und gegen Gewohnheit nur wenig nachgeholfen hat, vermehrt ausserdem die Täuschung. Allein ein Componist, wenn er Stimmen selbst ausschreibt, kann wohl hier und da, vielleicht auch mitunter stark irren, er wird jedoch trotz schlecht geschriebener Vorlage stets wissen, wo er ein Thema oder eine Imitation angebracht hat, und nicht minder, was auf eine durchgeführte contrapunktische Bewegung ankommt. Jene Stimmen fehlen aber in allen drei Punkten oft auf die grösste Weise. Zum Beispiel

- a) gegen das Thema:

Seite 238, Takt 4, Continuo:  statt .

- b) gegen die Imitation:

Seite 237, Takt 10, Alto und Oboe II.:  statt . Vergleiche die Bezifferung und die Imitation des Sopranes.

- c) gegen die contrapunktische Bewegung:

Seite 252, Takt 6, Oboe I.:  statt .

Wenn nun, wie bei dieser Cantate, der Fall eintritt, dass solche und ähnliche Fehler durch Originalpartituren oder autographe Stimmen leicht zu heben sind, so schwindet dadurch alles Bedenkliche. Anders

verhält es sich dagegen, wenn jene Hilfsmittel nicht zu Gebote stehen, wie dies theilweis in der 31^{sten} und 37^{sten} Cantate der Fall ist. Da jedoch die Vergleichung im vorhergehenden Falle ebenfalls stereotype Fehler erkennen lässt, so können dieselben auch hier in der Kürze beseitigt werden. Dahin gehören:

- 1) 2) 3) dieselben, wie in den Autographen.
- 4) Das Verkehren gewisser Noten. Zum Beispiel:

Seite 8, Takt 1, Tromba II.:  statt *cis d.*

5) Das Verkennen mancher Schreibmanieren in der Originalbezifferung, wovon jene Handschrift die Copie ist. Bach's Kreuz gleicht nämlich fast immer einem irregulären Vierecke; jene Handschrift setzt dafür fast regelmässig die Ziffer 4. Ferner verwechselt sie 6 mit *b*, oder, weil die Bach'sche 7 gewöhnlich in einem nach rechts gebogenen Häkchen endigt, diese Ziffer mit der 2, u. s. w. Wir nehmen die Beispiele hierzu aus den beiden Continuostimmen der 38^{sten} Cantate. Die eine dieser Stimmen ist transponirt, die andere nicht, die Bezifferung auf beide verstreut und, wie es sich schliesslich trotz aller Ähnlichkeit erweist, von zweierlei Handschrift. Die Originalbezifferung beschränkte sich zunächst auf den ersten Chor im transponirten Continuo, ferner in der zweiten Stimme auf die beiden Recitative, die Tenorarie und den Schlusschoral. Aus dieser Stimme ist hierauf die Bezifferung der zuletzt genannten vier Stücke durch die verwandte Hand in den transponirten Continuo übertragen, und hier von Bach revidirt und bedeutend vervollständigt worden. Die ebenfalls von Bach revidirte Bezifferung des Terzettes im transponirten Continuo muss einer dritten Originalstimme entlehnt sein, die nicht mehr vorhanden ist. Wie sich nun die Originalbezifferung zur Copie verhält, davon möge der Schlusschoral zeugen.

Original: 

Original: 

Über die einzelnen Cantaten im Besondern.

CANTATE XXXVI. (Seite 223.)

Vorlage: Originalpartitur und Originalstimmen der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Ebendasselbst findet sich die Originalpartitur von der ersten Bearbeitung dieser Cantate als Gelegenheitsmusik.

Die Originalstimmen führen auf dem Umschlage den von J. S. Bach eigenhändig geschriebenen Titel:

*„Dominica 1 Adventus Xsti,
Schwingt freudig euch empor;
à 4 Voci, 2 Hautb. d'Amour, 2 Violini, Viola e Continuo di Joh. Seb. Bach.“*

Doppelt vorhanden sind Violino I. und II.; dreifach der Continuo. Von diesen drei Stimmen steht der «Continuo pro Organo», der die vollständige Bezifferung enthält, in Cdur. Das Übrige, was sonst hierauf noch Bezug hat, ist bereits Seite XXI gesagt worden.

Die Entstehung beider Originalpartituren in getrennten Zeiträumen stellt schon ein oberflächlicher Blick ausser aljen Zweifel. Bei einem näheren Vergleiche ergeben sich denn auch bald zahlreiche Verbesserungen der Stimmenführung, sorgfältigere Bezeichnungen der Stricharten und Umarbeitungen ganzer Stellen. Hiervon wird namentlich die Bassarie (Seite 246) betroffen, deren ursprüngliche Lesarten der Anhang Seite 397 wiedergiebt. Der ebendasselbst mitgetheilte Chor ist der Schluss der ältern Bearbeitung, welche ausserdem folgende Stücke enthält: 1) den Chor Seite 223; 2) die Tenorarie Seite 240; 3) die bereits erwähnte Bassarie Seite 244, und 4) die Sopranarie Seite 254, welche aber in A dur steht und mit einer obligaten Viola d'amore begleitet wird. Zwischen diesen Sätzen sind kurze Recitative, die jedoch nichts Besonderes enthalten. Die Worte zum ersten Chore sind sehr allgemeiner Art und lauten:

«Schwingt freudig euch empor und dringt bis an die Sternen,
Ihr Wünsche, bis euch Gott vor seinem Throne sieht;
Doch haltet ein! ein Herz darf sich nicht weit entfernen,
Das Dankbarkeit und Pflicht zu seinem Lehrer zieht.»

Überhaupt ist aus dem Texte nicht zu erkennen, für wen und zu welchem besonderen Zwecke diese Cantate eigentlich componirt worden ist. Man erfährt darüber eben nicht mehr und nicht weniger, als dass die dargebrachten Glückwünsche einem Lehrer galten. Wer dieser Lehrer gewesen, bleibt vorläufig eine offene Frage, wenn auch die Annahme Mancher nicht unwahrscheinlich ist, die diese freundschaftliche Huldigung auf den Rector Johann Matthias Gessner beziehen, der bekanntlich ein grosser Bewunderer und persönlicher Freund J. S. Bach's war.

Ausschliessliches Eigenthum der zweiten Bearbeitung sind die figurirten Choräle Seite 236 und 251, sowie die einfach gehaltenen Seite 243 und 258.

A. Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen.

Seite 236 u. s. w. Die Mitwirkung der beiden Oboen ist in der Originalpartitur nicht angegeben.

Seite 254, Violino Solo con sordino. Der Beisatz «con sordino» fehlt in der Stimme.

Seite 254, Takt 9, Soprano. Die drei letzten Achtel lauten hier und in allen ähnlichen Fällen nach der Originalpartitur :



. Die angenommenen Abweichungen der Stimme sind eigenhändige Correcturen Bach's.

NB. Alle übrigen Abweichungen stellen sich, wie schon gesagt, zu Ungunsten der Stimmen, als Fehler heraus.

B. Fehler in Partitur und Stimmen.

Seite 226, Takt 1, Tenore, erstes Achtel: *e*. Correctur nach der Partitur der Gelegenheitscantate.

C. Fehler in der Bezifferung.

Seite 244, Takt 9, viertes Achtel: $\frac{7}{2}$ statt $\frac{7}{3}$.

Seite 258, Takt 1, drittes Viertel: \sharp (statt der unnöthigen Bezeichnung der kleinen Terz).

NB. Einige Eigenthümlichkeiten in der Bezifferung sind nicht falsch zu verstehen. So geschieht z. B. Seite 236, Takt 6 und 7, die Auflösung der vorgehaltenen Quarte in die Terz des Grundtones, trotz dem Entweichen des Continuo aus demselben, ohne Weiteres durch 4 3. Es ist also die Ziffer 3 auf den vorhergehenden Grundton, nicht auf die Durchgangsnote des Continuo zu beziehen. (Siehe die Vorrede zum II. Bande, Seite XIV, Cantate 13.)

BERICHTIGUNGEN.

Zum fünften Jahrgange. (Zweite Lieferung. Weihnachtsoratorium.)

Seite 73, Takt 10, Alto (Flauto traverso in S^a), zweites Viertel: 

Seite 167, Takt 5, Corno I., zweites Viertel: 

Seite 255, Takt 3, Soprano, viertes Viertel: 