

Bemerkungen

o = oberes System; *u* = unteres System;
T = Takt(e); *Zz* = Zählzeit



Zur Edition



Die Festlegung einer Hauptquelle für die Edition ist im Fall Kuhnau problematisch. Ginge man davon aus, dass es sich bei den Nachdrucken der gestochenen Zyklen um jeweils neue Auflagen handelt, von denen jede durch eine neue Datierung zu identifizieren wäre, könnte man leicht eine Fassung letzter Hand bestimmen. Auflagen im modernen Sinn, bei denen in einer Druckserie vollständige Exemplare mit gleichen Merkmalen produziert werden, hat es wohl nicht gegeben (siehe dazu auch C. David Harris in: *Johann Kuhnau. The collected works for keyboard*, The Broude Trust, New York, 2003). Offenbar waren in verschiedenen Druckstadien Notenseiten, Worttextseiten und Titelblätter überproduziert worden. Bei Nachfrage wurden manche Teile der Ausgabe neu gedruckt – andere nicht. Vor einem Nachdruck nahm Kuhnau zum Teil Korrekturen an den Platten vor. Anschließend wurden Exemplare aufgebunden, die durchaus Seiten (korrigierte und unkorrigierte) aus verschiedenen Druckstadien aufweisen konnten. Von gleich datierten Titelblättern zweier Exemplare lässt sich somit nicht auf den gleichen Textstand im Notenteil schließen. Es wird daher im Folgenden stets von Exemplaren die Rede sein und nicht von Auflagen.

Eine weitere Schwierigkeit besteht darin, dass in späteren Exemplaren in erster Linie Ornamentzeichen korrigiert wurden (meist kamen Verzierungen hinzu). Gerade diese Zeichen, insbesondere die Accente, sind jedoch so filigran, dass sie im Druck oft nicht korrekt abgebildet wurden. Fehlende Accente lassen also nicht immer auf ein früheres Textstadium schließen. Es ist jeweils dasjenige Exemplar zu bestimm-

men, das Seiten enthält, die von den jeweils spätesten Stadien jeder Druckplatte abgezogen wurden.

Das obere System ist durchgängig im Sopranschlüssel notiert. Wir modernisieren und notieren Violinschlüssel. Die Verteilung der Noten auf beide Systeme lehnt sich zwar an die Quellen an, jedoch werden dort oft die Systeme gewechselt, um Hilfslinien zu vermeiden. Wir modernisieren daher behutsam. Dabei orientieren wir uns an der Verteilung auf die rechte und linke Hand und an einer übersichtlichen Wiedergabe der Stimmführung.

Lange Notenwerte innerhalb eines Takts, die in den Quellen mit Haltebögen aufgeteilt werden, geben wir vereinfacht wieder (also  statt ). Punktierter Notenwerte, die über den Taktstrich hinweg gelten, werden mithilfe von Haltebögen umgeschrieben. In Ausnahmefällen werden Punktierungen innerhalb eines Takts dann durch Notation mit Haltebögen ersetzt, wenn das Notenbild im polyphonen Satz dadurch vereinfacht werden kann.

Generalvorzeichnung erfolgt gemäß Quelle, allerdings wird insofern modernisiert, als nur eine Oktavlage bezeichnet wird. Modale Vorzeichnung in den Molltonarten (etwa c-moll mit Vorzeichen nur für *b* und *es*) wird nicht modernisiert. Die Vorzeichensetzung wird insgesamt modernisiert ( statt , wenn Auflösungszeichen gemeint ist; doppelte Vorzeichen im gleichen Takt werden getilgt, nur im polyphonen Satz werden sie wiederholt, wenn sie in einer anderen Stimme vorgezeichnet sind). Eindeutig fehlende Vorzeichen werden stillschweigend ergänzt; zweifelhafte Vorzeichen werden in runden Klammern ergänzt.

Nur versehentlich fehlende Pausen werden stillschweigend ergänzt, ebenfalls nur irrtümlich fehlende Verlängerungspunkte (auch wenn sie in der Quelle handschriftlich ergänzt wurden); an Stellen, wo eine Lesart ohne Verlängerungspunkt theoretisch denkbar wäre, wurde der in der Quelle fehlende Punkt jedoch rund geklammert. Wo Stimmigkeit in der Quelle nicht konsequent notiert wird (etwa fehlende Pausen für später hinzutretende Stim-

men), wird die Schreibweise der Quelle übernommen.

Accente werden normiert: Sie werden vor die Note und auf die Höhe der folgenden Note positioniert. Die Quellen notieren zwar oft von dieser Regel abweichend (eine Sekunde höher oder tiefer, oder an eine Notenlinie angehängt), dennoch lässt sich daraus keine Systematik ableiten. In direkt vergleichbaren Fällen (siehe Partie I, Praeludium, T 13: gleiches Motiv oberes und unteres System; oder Partie I, Courante, T 2 f.: im oberen System Doppelaccent) ist vermutlich trotz unterschiedlicher Notation keine unterschiedliche Ausführung gemeint. Insgesamt schneidet der Accent häufiger die Rastrallinie, als dass er im Zwischenraum steht. Das deutet eher auf eine Gewohnheit des Stechers und nicht auf eine von Kuhnau beabsichtigte Unterscheidung. Accente, die im Stich nur aus Platzgründen falsch positioniert sind, werden in eindeutigen Fällen (wenn etwa ein Vorzeichen vor der Note steht und sonst kein Platz ist) der entsprechenden Note zugeordnet. Besonders im zweiten Teil der *Clavierübung* sind in den Quellen viele Accente über oder unter einer Note statt vor oder nach einer Note platziert. Dies ist ein Hinweis darauf, dass die genaue Höhe eines Accents im Stich nicht immer aussagekräftig ist. Wenige Accente (vor allem in größeren Intervallsprüngen) stehen eindeutig nach einer Note; in solchen Fällen folgen wir der Quelle.

Mordente stehen mitunter nicht genau auf der Höhe der folgenden Note. Auch hier vereinheitlichen wir. Der Schleifer wird in seiner Notation vereinheitlicht (sowohl was die Länge des Zeichens angeht als auch die Position: immer eine Terz unterhalb der Hauptnote).

Die Notation des Trillers wechselt unsystematisch zwischen *t.* und *tr.*, wir vereinheitlichen zu *tr.* Ornamente, die in früheren Auflagen fehlen, in späteren aber hinzugekommen sind, werden gemäß der spätesten und am reichsten bezeichneten Auflage wiedergegeben. Meist geschieht dies kommentarlos.

Die Quellen geben durchgängig als Satztitel „Sarabante“, „Courrante“,

„Gigve“ an, wir modernisieren zu Sarabande, Courante, Gigue. Taktangaben werden gemäß Quelle notiert, die Angabe **3** wird demnach nicht modernisiert, da dies zu einer Verzerrung der Metrik führt. In wenigen Fällen notieren die Quellen **3** mit 6 Viertelschlägen im Takt, obwohl nach modernen Regeln eindeutig $\frac{3}{2}$ gemeint ist; hier belassen wir die Notation der Quelle, ergänzen jedoch Mensurstriche. Eindeutig fehlende Taktstriche werden stillschweigend ergänzt. Nur wenn ein Wechsel des Metrums gemeint sein könnte, erwähnen wir dies in den *Einzelbemerkungen*.

Notenwerte von Schlussakkorden werden gemäß Quelle wiedergegeben, auch wenn sich rechnerisch zusammen mit dem Auftakt ein falscher Wert ergibt. Nur irrtümlich fehlende Notenhälse werden bei Zweistimmigkeit stillschweigend verdoppelt. Wiederholungen werden prinzipiell gemäß Quelle notiert. Sofern Einzeltakte häufiger wiederholt werden, schreiben wir aus, um das Notenbild übersichtlich zu gestalten. In Fällen, in denen die Quelle innerhalb der Wiederholung *l'altra volta p* oder Ähnliches steht, notieren wir *p* im ausgeschriebenen 2. Takt.

Die Balkung erfolgt gemäß Quelle; sie wird vereinheitlicht, wenn die Quelle unsystematisch und ohne erkennbares Prinzip notiert.

Generell kennzeichnen runde Klammern Ergänzungen des Herausgebers.

Neuer Clavier Übung Erster Theil

Quellen

E_{1a} Exemplar der Erstausgabe. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben, erschienen 1689. Frontispiz (siehe E_{1b}–E₇) fehlt. Titel: *Neuer Clavier Übung | Erster Theil. | Bestehend in Sieben Partien | aus dem Ut, Re, Mi, oder Tertia | majore eines jedwedem Toni. | Allen Liebhabern zu Sonderbahrer | Annehmlichkeit aufgesetzt und | verlegt | von | Johann Kuhnau. | Leipzig Anno 1689. Vorrede datiert 1689.*

Leipzig, Städtische Musikbibliothek, Signatur II.2.42.

E_{1b} Exemplar der Erstausgabe. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben, erschienen 1689. Frontispiz, dann Titel wie E_{1a}. Vorrede datiert 1689. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, Signatur II.2.41.

E₁ E_{1a} und E_{1b}. Die Exemplare enthalten handschriftliche Eintragungen, meist Fehlerkorrekturen aber auch Ergänzungen von Noten oder Ornamentzeichen. Die Fehlerkorrekturen und Ergänzungen von Noten sind in E_{1a} und E_{1b} zumeist identisch. Es ist möglich, dass sie noch zu Kuhnaus Lebzeiten eingetragen worden sind. Die Hand Kuhnaus lässt sich jedoch nicht zweifelsfrei identifizieren. Die Ergänzungen von Ornamentzeichen sind häufig nur in einem der beiden Exemplare nachzuweisen und scheinen Zusätze von späteren Besitzern zu sein. Es mag sich bei E_{1a} und E_{1b} um Korrektorexemplare aus dem Umfeld Kuhnaus handeln; von Handexemplaren des Komponisten im engeren Sinn kann man nicht sprechen.

E₂ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben. Frontispiz, dann Titel wie E₁. Vorrede datiert 1689. London, British Library, Signatur Hirsch.III.351. Faksimiles: *Johann Kuhnau, Neue Clavier-Übung Partie I 1689*, Einführung von Philippe Lescat, in: *Fac-similé Jean-Marc Fuzeau, Collection Dominantes*, hrsg. von Jean Saint-Arroman, Courlay: Fuzeau 2001; *Johann Kuhnau, Neuer Clavier Übung Erster Theil, Leipzig 1689*, Einleitung von Laura Alvin, *Monumenta Musicae Revocata* 19, Florenz: Studio Per Edizioni Scelte 1996 (dieses zweite Faksimile enthält Seiten aus E₂ und einem anderen Exemplar).

E₃ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben. Frontispiz wie E₂, Titel fehlt, Vorrede datiert 1689. Den Haag, Nederlands Muziek Instituut, ohne Signatur.

E₄ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben. Frontispiz und Titel fehlen, Vorrede datiert 1689. Göteborg, Stadsmuseum, Signatur GM: 7549.

E₅ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben. Frontispiz mit neuer Fußzeile: *Zu finden bey Joh. Herberdt Klosen*. Titel wie E₁, letzte Zeile aber: *Leipzig Anno 1695*. Vorrede datiert 1695. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, Signatur II.2.43.

E₆ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben. Frontispiz wie E₅, Titel wie E₁, letzte Zeile aber *Leipzig Anno 1710* (siehe Abbildungen S. 1). Vorrede datiert 1703. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, Signatur II.2.43a.

E₇ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben. Frontispiz fehlt, Titel wie E₁, letzte Zeile aber *Leipzig Anno 1718*. Vorrede datiert 1703. Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Signatur VIII K 18,1.

E E₁–E₇.

Hauptquelle unserer Edition ist E₇. Das Titelblatt weist dieses Exemplar als das letzte zu Kuhnaus Lebzeiten entstandene Stadium aus. E_{1–6} dienen als Nebenquellen, die vor allem bei der Identifizierung von im Druck von E₇ mangelhaft abgebildeten Ornamentzeichen helfen. Wichtige handschriftliche Korrekturen aus E₁ werden in den *Einzelbemerkungen* mitgeteilt. In E₁ fehlen sehr viele Ornamente, die später

ergänzt wurden. Die größten Veränderungen lassen sich ab E₅ beobachten. Nicht nur der Hinweis auf den Vertrieb über Johann Herbord Kloss findet sich nun auf dem Titelblatt, auch die freigebliebenen Notensysteme werden mit floralen Motiven dekoriert; zudem wurden die S. 74 f. (Partie VII, Sarabande) neu gestochen (E₃ und E₄ verwenden noch die alten Platten der S. 74 f., sind aber bereits mit Blumenornamenten dekoriert; das Frontispiz in E₃ weist keine Vertriebszeile auf, in E₄ fehlt das Frontispiz).

Wenn nicht anders angegeben, beziehen sich die folgenden *Einzelbemerkungen* auf E.

Einzelbemerkungen

Partie I

Praeludium

6/7: Taktstrich fehlt.

7 o: In E₇ Accent vor 5. Note nicht erkennbar. In E₁ nicht, jedoch eindeutig in E₂, E₄₋₆ vorhanden.

10 o: Accent steht eine Terz tiefer, vermutlich aber nur wegen \sharp .

20 o: In E₁ Accent statt *tr*.

23 o: Accent eine Sekunde höher, vermutlich aber nur wegen \sharp .

32 o: Accent eine Sekunde höher (schneidet Überlänge des in E₂ ergänzten \flat).

33 o: In E₁, E₅, E₇ kein Ornament, Accent gemäß E₂₋₄, E₆.

36 o: Rhythmische Notation in Taktmitte



e^1 vermutlich Stichfehler und gemeint wie wiedergegeben. – 2. Accent vermutlich versehentlich erst eine Note später. Vgl. T 35.

44 o: In E₁ ohne \sharp , in E₂ ergänzt.

Allemande

2 u: Accent in E₂, E₄, E₆ aber nicht in E₁, E₃, E₅, E₇ vorhanden.

4 o: Bogen 3.–5. statt 4.–6. Note Oberstimme, vgl. aber 10.–12. Note Oberstimme. Auch bei gleicher Figur in T 5 u und T 6 ungenau; wir vereinheitlichen.

6 u: \flat vor vorletzter Note fehlt.

11 o: Accent in Unterstimme nur sehr schwach erkennbar, am besten in E₁ (vielleicht in den anderen Auflagen Plattenabnutzung).

Courante

1 o: Im 1. Akkord fehlt Verlängerungspunkt zu unterster Note.

4: In 2. Takthälfte fehlt Verlängerungspunkt zu \downarrow

6 u: Accent in E₁ eher Mordent auf der *f*-Linie, in E₂ kein Ornament, in E₃₋₇ wie wiedergegeben (allerdings sehr klein und undeutlich).

12, 14 o: Accent zu vorletzter \downarrow statt \sim ; vermutlich Stichfehler. Vgl. die T 12 f., 15 u.

Sarabande

1: c^1 und g^1 im 1. Akkord vermutlich versehentlich \downarrow statt \downarrow .

2 o: 1. Accent nur in E₅ und E₆ sehr schwach sichtbar.

5: g und d^1 im 1. Akkord vermutlich versehentlich \downarrow statt \downarrow .

15 o: g^1 vermutlich versehentlich \downarrow statt \downarrow .

Gigue

5 o: In E₁ Accent zur Unter- statt zur Oberstimme.

Partie II

Praeludium

1–6: Die Passage bis 1. Note T 6 füllt in E eine Seite (S. 14). Die entsprechende Platte wurde für E₅₋₇ neu gestochen. Waren schon in E₁₋₄ Ornamente korrigiert worden, so lassen sich im Neustich nochmals Korrekturen an den Ornamenten feststellen, z. B. T 2: In E₁ nur Accent zu 1. Note, in E₂₋₄ zusätzlich Mordent zu 3. Note und Accent zu 7. Note; in E₅₋₇ fehlen 1. Accent und Mordent, Accent zu 7. Note vorhanden, zusätzlich Accent zu vorletzter Note. Die Abweichungen der übrigen Takte werden im Einzelnen nicht aufgeführt, sondern es wird gemäß E₇ ediert.

7 o: Mordent nur in E₂ und E₄ deutlich sichtbar.

24 u: 6. \downarrow versehentlich \downarrow ; Stichfehler.

Allemande

5–7 o: Haltebogen am Übergang T 5/6 und folgender Haltebogen nicht eindeutig platziert; es könnte sich auch um Legatobögen zur Oberstimme handeln. Wir deuten als Haltebogen und ergänzen entsprechend der folgenden beiden Sequenzen.

7 o: 1. Legatobogen kürzer und nicht eindeutig platziert. Vermutlich gemeint wie wiedergegeben.

Courante

7 o: 2. Haltebogen einen Achtelwert später notiert, Stichfehler.

8/9: Taktstrich steht eine \downarrow früher. Vermutlich Stichfehler.

11 o: Mordent sehr undeutlich, möglicherweise auch Accent.

Sarabande

15 o: In E₁ Mordent statt *tr*.

Gigue

37 o: Accent sehr undeutlich, möglicherweise kein Ornament.

Partie III

Praeludium

3 o: Mordent nur sehr schlecht erkennbar.

Allemande

1 o: *h* als \downarrow notiert, Haltebogen zu einer \downarrow am Taktende im unteren System. Wir vereinfachen Notation.

11 o: Accent Oberstimme in E₁₋₃ sichtbar, ab E₄ nicht mehr; vermutlich Plattenabnutzung.

14 o: 2. Accent Oberstimme nur in E₂ sichtbar.

16 o: Mordent nur in E₂ und E₄ gut sichtbar.

Courante

19/20: Taktstrich fehlt.

Sarabande

3 o: Accent zur Unterstimme nur in E₂ und E₄ deutlich.

11 o: Accent nur schwach zu erkennen. Zudem \sim statt \sim ; Position aber deutlich über der Note, daher als absteigend gedeutet.

16 o: Accent nur in E₂ schwach zu erkennen.

Menuet

1 o: Nur in E₁ Mordent deutlich zu erkennen, in den späteren Abzügen nur ein Strich (also Accent) erkennbar.

3 o: In E₁ vor 2. Note Oberstimme Accent, vermutlich handschriftlich. Sonst nirgendwo erkennbar. Vgl. allerdings T 19.

3, 19 o: Accent vor 4. oberer Note \sim

14 o: Accent \sim

Partie IV

Sonatina

13/14, 40/41, 44/45: In E fehlt Taktstrich.

17 o: 2. Accent in E \sim statt \sim ; vgl. aber die folgenden Takte.

23 o: *a* im 2. Akkord gemäß einer handschriftlichen Eintragung in E₁; im Stich von E₁ fehlt *b* im 1. Akkord, dort gleichfalls handschriftlich ergänzt. *b* wurde in E₂ gestochen, nicht aber *a*, möglicherweise Versehen.

27 u: In E Fleck vor 1. Note, vielleicht Mordent gemeint?

Allemande

1 u: Auf 1. Zz zusätzliche \sharp für 3. Stimme; da Stimmigkeit aber auch im weiteren Verlauf nicht konsequent notiert ist (vgl. T 2 u), tilgen wir.

Auftakt zu 10 o: In E \downarrow statt \downarrow , vermutlich Stichfehler; vgl. Auftakt zu 1 sowie Notenwerte am Schluss von T 18.

10 o: Accent steht deutlich höher, eher zu vorausgehendem *a*¹.

u: In E₇ unklar, ob Accent zu vorletzter Note steht. Kurzer Strich bereits in E₁ vorhanden, könnte aber Fehler auf Platte sein. Vgl. oberes System, wo in E₁ Accent fehlt, in E₇ aber vorhanden ist.

17 o: Bogen beginnt in E eine Note früher. Wegen Tonrepetition sicher gemeint wie wiedergegeben.

Courante

4 o: In E₁ 2. Mordent nicht vorhanden, in E₂ ergänzt, allerdings hier und in allen folgenden Exemplaren schlecht erkennbar, weil Fehler oder Riss in der Platte.

9: In E in der Taktmitte Taktstrich.

13/14: In E Taktstrich vermutlich versehentlich einen halben Takt früher.

Gigue

3 o: In E Bogen bereits ab 1. Note. An Motive im Umfeld angeglichen.

23 o: Accent statt Mordent gemäß der Quellen. Vgl. allerdings die Parallelstellen.

Partie V

Praeludium

Alle Bögen sind in E ungenau platziert, zumeist kürzer als wiedergegeben. Wir vereinheitlichen.

7 o: In E₁, E₂ \sharp vor 7. und 9. Note, seit E₃ getilgt, zumeist noch Korrekturspuren sichtbar (Reste des \sharp sehen aus wie Mordent).

26/27: In E fehlt Taktstrich.

Allemande

4 o: In E 2. Accent \sim statt \sim ; vgl. entsprechendes Motiv T 3.

Courante

Auftakt zu 1 und 11: Unterschiedliche Notenwerte gemäß den Quellen.

1 o: Mordent nur schwach erkennbar.

2, 16 u: 1. untere Note \downarrow statt \downarrow

14 u: In E in 4. Zz zusätzlicher Notenkopf *f*, Stichfehler.

Gigue

2 f. o: In E_{1a} keine *tr*, jedoch handschriftlich ergänzt. In E₂₋₇ in T 2 gestochen, nicht aber in T 3.

Partie VI

Praeludium

24 u: In E \downarrow statt \downarrow ; vermutlich Stichfehler, siehe Harmoniewechsel in 4. Zz. In E_{1b} handschriftlich korrigiert.

30: In E kein Taktstrich, wie wiedergegeben. Es wäre rechnerisch möglich, nach 1. Note *cis* einen Taktstrich zu setzen. Vielleicht lediglich Stichfeh-

ler. Da die Passage aber vermutlich frei zu spielen ist, verzichten wir auf metrische Gliederung. Möglicherweise ist es auch auf diese metrische Freiheit zurückzuführen, dass in E \downarrow statt \downarrow steht.

Allemande

13 o: Accent zu viertletzter Note nur schwach zu erkennen. Möglicherweise handelt es sich lediglich um Kratzer auf der Platte.

Gigue

6 o: In E Rhythmus Oberstimme in 2. Takthälfte nicht eindeutig. Verlängerungspunkt zu 1. *a*¹ in einigen Exemplaren schwach sichtbar, folgende Note teilweise noch mit Resten eines zusätzlichen 16tel-Balkens.

Unklar, ob Rhythmus auf der Platte zu Achtelnoten korrigiert wurde oder ob der Stich so schwach war, dass die von Kuhnau gewünschte Punktierung auf den Abzügen lediglich nicht sichtbar ist.

17 u: In E *cis*¹ \downarrow statt \downarrow , vermutlich Stichfehler.

32 o: In E 1. Note Unterstimme \downarrow , vermutlich Stichfehler.

Partie VII

Praeludium

19 o: In E₁ zu 5. und 7. Note Oberstimme jeweils Accent, vermutlich handschriftlich. In keiner der späteren Abzüge sichtbar, daher nicht ediert.

Courante

7 o: In E 1. Mordent über dem System, obwohl vor Note genügend Platz vorhanden wäre.

Sarabande

In E ist Sarabande auf den S. 74 f. gestochen. Die entsprechenden Platten wurden in E₅₋₇ gegenüber E₁₋₄ neu gestochen. Zeichen, die im Neustich übersehen wurden, werden jeweils mit entsprechender Bemerkung ergänzt.

4 o: *tr* nur in E₁₋₄.

8 o: Bogen nur schwach in E₅, E₆ erkennbar.

u: Mordent nur in E₅, E₆, in E₇ sehr schwach erkennbar.

- 12 o: In E₅₋₇ fehlt 1. Note f^1 . Vermutlich Stichfehler, da rechte Hand durchgängig zweistimmig geführt ist. – In letzter Zz in E₁₋₄ zusätzlich Notenkopf d^1 mit sehr schwach sichtbarem Hals; vermutlich durch Plattenkorrektur getilgt. d^1 fehlt in E₅₋₇.
15 o: Beide Accente nur in E₂₋₄.

Gigue

- 10 o: In manchen Exemplaren zur 4. Note Oberstimme schwach Ornament erkennbar, in E₄ Mordent, möglicherweise aber Accent.
16 u: Accent nur in E₂₋₄ erkennbar.

Neuer Clavier Übung Andrer Theil Quellen

- E₁ Exemplar der Erstausgabe. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben, erschienen 1692. Titel: *Johann Kuhnauens | Neüer Clavier Übung | Andrer Theil. | das ist : | Sieben Partien aus dem Re, Mi, Fa, | oder Tertia minore eines jedwedden Toni, bene= | benst einer Sonata aus dem B. | Denen Liebhabern dieses Instruments | zu gar besondern Vergnügen | auffgesetzt. | Leipzig. [darunter:] In Verlegung des Autoris. Vorrede datiert 1692. Den Haag, Nederlands Muziek Instituut, ohne Signatur.*
- E₂ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben. Titel wie E₁, darunter von unbekannter Hand 1695. Vorrede datiert 1695. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, Signatur II.2.43.
- E₃ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben. Titel wie E₁. Vorletzte Zeile (*Leipzig*) getilgt, stattdessen an dieser Stelle handschriftliche Datierung *Ao* [schlecht lesbar] 1696. Vorrede datiert (gleichfalls handschriftlich, vermutlich von gleicher Hand wie Datierung auf Titelblatt) *Anno 1696*. Lon-

don, British Library, Signatur Hirsch.III.352.

- E₄ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben. Titel wie E₁ (siehe Abbildungen S. 31). Vorrede datiert 1703. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, Signatur II.2.43b.
- E₅ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, im Selbstverlag herausgegeben. Titel wie E₁. Vorrede datiert 1726. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur SA.82.F.68.
- E E₁–E₅.

Faksimile von E₃ und E₅ (enthält Seiten aus beiden Exemplaren): *Johann Kuhnau, Neuer Clavier Übung Andrer Theil, Leipzig 1696*, Einleitung von Laura Alvini, Monumenta Musicae Revocata 20, Florenz: Studio Per Edizioni Scelte 1996.

Hauptquelle unserer Edition ist E₄. Die Jahresangabe 1726 unter dem Vorwort von E₅ beweist, dass zumindest die Vorrede nach Kuhnau's Tod neu datiert und gedruckt wurde. Im Notentext wurde in E₅ in Partie VII, Praeludium, T 10 (siehe unten), ein vermutlicher Stichfehler korrigiert. Darüber hinaus lassen sich keine Änderungen feststellen. E₁₋₃ und E₅ dienen als Nebenquelle.

Zwischen E₁ und E₄ nahm Kuhnau Korrekturen am Notentext vor, in erster Linie im Bereich der Ornamentzeichen. Vereinzelt wurden auch Noten korrigiert (dazu siehe *Einzelbemerkungen*). Die Veränderungen an den Platten erreichen aber nicht ein annähernd so großes Ausmaß wie im Fall des ersten Teils der *Clavierübung* (siehe oben).

Einzelbemerkungen

Partie I

Praeludium

- 24 u: In E kurzer Strich vor 1. Note, vermutlich aber kein Accent, sondern Teil des Notenkopfs.
28 o: In E₃ zu 4. Note handschriftlich b ergänzt.
39 o: In E kurzer Strich vor 1. Note, vermutlich aber kein Accent sondern Teil des Notenkopfs.

Courante

In der Taktmitte jeweils Mensurstriche. Nicht wiedergegeben, da Metrum vermutlich nicht von dem der übrigen Couranten abweichen soll.

- 1 o: In E beginnt Phrasierungsbogen vor Achtelgruppe und endet zwischen 2. und 3. Achtelnote. Vermutlich gemeint wie wiedergegeben.

Double

- 1/2 u: Haltebogen nur gemäß E₅ (dort handschriftlich?).

Partie II

Praeludium

- 4 u: In E *tr* aus Platzgründen schon eine Note früher (zu g ; c^1 ist im oberen System notiert). Vermutlich gemeint wie wiedergegeben.

Allemande

- 4 o: In E ähnelt Zeichen zu 1. Note Unterstimme einem Accent. Plattenkorrektur; ursprünglich b , das nicht vollständig getilgt wurde.

Courante

In der Taktmitte jeweils Mensurstriche. Nicht wiedergegeben, da Metrum vermutlich nicht von dem der übrigen Couranten abweichen soll.

Partie III

Praeludium

- 21/22: In E fehlt Taktstrich.

Allemande

- 7 o: In E setzt 2. Legatobogen möglicherweise erst eine Note später an.

Courante

- 13 o: In allen Exemplaren untere Note e^1 statt d^1 . Vgl. aber Allemande T 13.

Partie IV

Ciacona

Alle Wiederholungen sind in E nicht ausgeschrieben. Am Anfang der jeweils zu wiederholenden Teile stehen daher oft Anschlüsse, die beim zweiten Mal nicht zu spielen sind. E notiert durchgehend mithilfe von $\%$; wir entscheiden fallweise, wie wir die Wiederholungen wiedergeben (ausgestochen oder als

Wiederholung notiert); die fraglichen Anschlüsse werden in Fußnoten erklärt. Die T 33–56 weichen in E vom Schema der viertaktigen Einheiten ab; sie sind in E als 12 Takte mit Wiederholung gekennzeichnet.

Sarabande

2 u: In E \natural vor 1. Note, allerdings nur schwach erkennbar. Möglicherweise in Plattenkorrektur getilgt und *es* statt *e* gemeint.

Partie V

Allemande

1 o: In E endet Legatobogen eine Note früher, Ungenauigkeit des Stechers.

Courante

In der Taktmitte jeweils Mensurstriche. Nicht wiedergegeben, da Metrum vermutlich nicht von dem der übrigen Couranten abweichen soll.

Partie VI

Praeludium

3 f: In T 3 im oberen System 1. mittlere Note und in T 4 im unteren System 1. obere Note \natural statt \flat ; wir setzen \flat , da \natural nicht spielbar.

10 u: In E *a* im 1. Akkord \flat statt \natural ; korrigiert, da \natural nicht spielbar.

47 o: 1. untere Note (*c*¹) fehlt in E₁, in E₂ vorhanden, in E₃ steht nur Notenkopf, in E₄ und E₅ vorhanden.

Menuet

7 o: Mordent vor *a*¹ nur sehr schwach und nur in E₁ erkennbar.

Partie VII

Einige Mordente spiegelverkehrt; vermutlich Stichfehler.

Praeludium

6 u: In E eine Terz höher gestochen. Vermutlich Stichfehler (vgl. etwa T 1/2), der allerdings in keinem der erhaltenen späteren Nachdrucke korrigiert wurde.

10 o: Vor 1. Akkord \natural , die jedoch so nah am vorangegangenen Taktstrich steht, dass sie als \flat verlesen werden kann. – In E_{1–4} 5. Akkord ohne *fis*, in E₅ ergänzt. Obwohl E₅ nach Kuh-

naus Tod datiert ist (1726), übernehmen wir diese Lesart, da es sich in E_{1–4} vermutlich um einen Stichfehler handelt.

Gigue

13 o: Letzte Zz zusätzlich \natural , vermutlich als Vorbereitung für dreistimmigen Beginn von T 14. Wir vereinfachen, da keine reale Dreistimmigkeit gemeint ist.

Sonata

57 o: In E vor vorletzter unterer Note Spuren eines \flat ; vermutlich Stichfehler, der nur unvollständig getilgt wurde.

153 o: In E_{1–4} *tr* zu 1. Zz wie im Folgetakt; nur schwach erkennbar, in E₅ nicht sichtbar, vermutlich in Plattenkorrektur getilgt (vgl. die beiden Accente).

Frische Clavier Früchte

Quellen

E₁ Exemplar der Erstausgabe. Leipzig, Johann Christoph Mieth und Johann Christoph Zimmermann, erschienen 1696. Titel: *Johann Kuhnauens | Frische Clavier Früchte. | oder | Sieben Suonaten | von guter Invention und Manier, | auff dem Clavie= | re zu spielen.* Am unteren Rand Impressum: *Leipzig. Anno 1696. | In Verlegung Joh. Christoff Mieths, und Joh. Christoff Zimmermanns.* Auf Titel folgt Widmungsseite, Widmungstext (bezeichnet als *Zu=Schrift*, datiert 4. May 1696) sowie eine Vorrede, erst danach Notenteil. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur SA.82.F.75. Faksimile: *Johann Kuhnau, Frische Clavier Früchte oder Sieben Suonaten... auff dem Claviere zu spielen, Leipzig 1696*, Einleitung von Laura Alvini, *Monumenta Musicae Revocata* 17, Florenz: Studio Per Edizioni Scelte 1995.

E₂ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Dresden/Leipzig, Johann Christoph Zimmermann. Titel wie E₁, Impressum aber neu gesetzt: *Dresden und Leipzig | in Verlegung Joh: Christoph Zimmermanns.* | 1700. (Siehe Abbildungen S. 69.) Widmungsseite, Widmungstext mit Datierung, Vorrede wie E₁. Brüssel, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, Signatur Fétis 2.943 A 1.

E₃ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Dresden/Leipzig, Johann Christoph Zimmermann. Titel wie E₁, Impressum wie E₂, aber neue Datierung 1703. Widmungsseite, Widmungstext mit Datierung, Vorrede wie E₁. London, British Library, Signatur K.10.a.18.

E₄ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Dresden/Leipzig, Johann Christoph Zimmermann. Titel wie E₁, Impressum wie E₂, aber neue Datierung 1710. Widmungsseite, Widmungstext mit Datierung, Vorrede wie E₁. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, Signatur III. 7. 19.

E₅ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Dresden/Leipzig, Johann Christoph Zimmermann. Das in E_{1–4} gestochene Titelblatt ist hier durch ein gesetztes Titelblatt mit gleichem Wortlaut wie E_{1–4} ausgetauscht worden: *Johann Kuhnauens | Frische | Clavier = Früchte / | Oder | Sieben SUONATEN | von guter Invention und Manier | auf dem Claviere zu spielen.* Impressum: *Dresden und Leipzig / | In Verlegung Joh. Christoph Zimmermanns / 1719.* Widmungsseite, Widmungstext mit Datierung, Vorrede wie E₁. Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, Signatur AmB. 385.

E₆ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Dresden/Leipzig, Johann Christoph Zimmer-

mann/Johann Nicolaus Gerlach. Titelblatt ist neu gesetzt, gleicher Wortlaut E₁₋₅: *Johann Kuhnauens | Frische | Clavier = Früchte / | Oder | Sieben SUONATEN | von guter Invention und Manier | auf dem Claviere zu spielen.* Impressum: *Dresden und Leipzig, | In Verlegung Joh. Christoph Zimmermanns / und | Johann Nicol. Gerlachs / 1724.* Ohne Widmungsseite, Widmungstext. Vorrede neu gesetzt. Den Haag, Nederlands Muziek Instituut, ohne Signatur.

E E₁₋₆.

Hauptquelle unserer Edition ist E₅. Die Jahresangabe 1724 unter dem Vorwort von E₆ beweist, dass zumindest die Vorrede nach Kuhnau's Tod neu datiert und gedruckt wurde. Änderungen im Notentext hat es im Fall der *Frischen Clavier Früchte* jedoch kaum gegeben; insbesondere zwischen E₅ und E₆ sind keine Korrekturen im Notentext vorgenommen worden, E₆ scheidet damit als Quelle aus. E₁₋₄ dienen als Vergleichsquellen.

Suonata prima

In E fehlen vermutlich aus Platzgründen einige doppelte Halsungen bei Zweistimmigkeit. Wir notieren gemäß der ansonsten vergleichsweise konsequent gestochenen Stimmigkeit.

35 o: Bogenlänge jeweils nicht eindeutig. Möglicherweise ab 1. Note jeder Gruppe.

Suonata seconda

3 o: In E überzählige ♯ in 1. Zz.

34 u: In E oberste Note im 1. Akkord *cis*¹ statt *d*¹, Stichfehler.

87 o: In E Unterstimme ♯ ♯ ♯, möglicherweise gemeint ♯ ♯ wie im Folgetakt.

Suonata terza

160 o: Zu 1. Note *f*¹ in E₁ noch *tr* erkennbar, offenbar aber auf Platte getilgt. In folgenden Abzügen kaum noch zu sehen.

171, 190, 194, 207 o: Länge der Bögen nicht eindeutig, möglicherweise kürzer; in T 170 nur zu letzten drei ♯,

in T 207 (ausgeschriebene Wiederholung von T 170) sowie T 190, 194 nur zu ersten drei ♯

231 o: In E fehlt Notenhals zu unterer Note; ergänzt gemäß Umfeld.

Suonata quarta

32: In E *vivace* zwischen den Systemen. Da hier der Anfang der Sonate zitiert wird, ist es möglich, dass in der verschollenen Stichvorlage eine *Dacapo*-Anweisung stand (vielleicht *Dacapo vivace*), von der der Notensetzer versehentlich das *vivace* stach. Weil in den Takten zuvor keine neue Tempoangabe steht, tilgen wir *vivace*, ergänzen aber *forte* in Abgrenzung zu T 31.

60 o: In E Legatobögen kürzer, zudem sehr ungenau platziert, ungefähr 4.–7. und 11.–15. ♯; vermutlich gemeint wie wiedergegeben.

94 o: In E 1. obere Note ♯ statt ♯, vermutlich Stichfehler.

Suonata sesta

28 o: In E Bogenlänge nicht eindeutig. Wir interpretieren zu Viertelnoten.

139–159 u: In E sind die Bögen unterschiedlich lang. Wohl gemeint wie wiedergegeben.

140 o: In E ♯ über 2. Note; getilgt, da auch im weiteren Verlauf dieses Abschnitts Einstimmigkeit nicht mit Pausen für die übrigen Stimmen notiert ist.

268: In E vor Taktbeginn Wiederholungszeichen, jedoch keine Entsprechung am Ende von T 287 vorhanden. Vermutlich also irrtümlich.

Suonata settima

157 o: In E letzte Note irrtümlich *h* statt *a*.

185 o: In E 1. Akkord mit *d*¹ statt *c*¹; vermutlich Stichfehler.

209 u: In E 1. Note ♯ statt ♯; vermutlich Stichfehler.

Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien

Quellen

E₁ Exemplare der Erstausgabe. Leipzig, Immanuel Tietz, er-

schiene 1700. Frontispiz datiert 1700. Titel: *Musicalische Vorstellung | Einiger | Biblischer Historien/ | In 6. Sonaten/ | Auff dem Claviere zu spielen/ | Allen Liebhabern zum Vergnügen | versucht | von | Johann Kuhnau.* | Leipzig/ | Gedruckt bey Immanuel Tietzen/ | Anno MDCC. Widmungsseite, Widmungstext datiert 1700. Vorrede überschrieben mit *Geneigter Leser!*.

E_{1a} Leipzig, Städtische Musikbibliothek, Signatur II.2.43c.

E_{1b} Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, Signatur Mus. ant. pract. K 385. Faksimile: *Johann Kuhnau, Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien, Leipzig 1700*, Einleitung von Laura Alvini, *Monumenta Musicae Revocata* 26, Florenz: Studio Per Edizioni Scelte 2000.

E_{1c} Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Signatur VIII K 19.

E_{1d} Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Signatur Mus. 2133-T-1. Faksimile: *Johann Kuhnau, Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten*, Nachwort von Wolfgang Reich, Leipzig: C. F. Peters 1973. Faksimile ist aus Seiten von E_{1d} und E₃ (siehe unten) zusammengestellt.

E₂ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, Immanuel Tietz. Frontispiz wie E₁, Titel wie E₁, allerdings nun datiert MDCCX; Widmungsseite, Widmungstext und Vorrede wie E₁. Łódź, Universitätsbibliothek (Biblioteka Uniwersyteku Łódzkiego), Signatur MUZ FCM 494.

E₃ Erstausgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, Immanuel Tietz. Frontispiz wie E₁, allerdings datiert 1706, Titel wie E₂ (siehe Abbildungen S. 117), Widmungsseite, Widmungstext und Vorrede wie E₁. Leipzig,

- Stadtgeschichtliches Museum, Signatur Mus 249.
- E₄ Erstaussgabe, Exemplar einer späteren Auflage. Leipzig, Johann Herbord Kloss. Frontispiz wie E₁, allerdings nun datiert 1710, Titel im gleichen Wortlaut wie E₁₋₃, aber neu gesetzt: *Musicalische Vorstellung | Einiger | Biblischer Historien, | In Sechs SONATEN, | Auff dem Claviere zu spielen/ | Allen Liebhabern zum Vergnügen | versucht | von | Johann Kuhnauen. | Leipzig/ | bey Johann Herbord Kloßen/ Buchhändlern/ 1725*. Widmungsseite, Widmungstext und Vorrede wie E₁. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur SA.82.F.69.
- E E₁-E₄.
- E₁ E_{1a-d}.

Hauptquelle unserer Edition ist E₂. Die erhaltenen Exemplare ergeben zusammen mit den Datierungen von Frontispiz, Titelblatt und Vorrede ein sehr heterogenes Bild. Von den Jahresangaben lässt sich kaum auf den Textstand im Notenteil schließen. E₂ weist in der *Suonata prima*, T 158 o (siehe *Einzelbemerkungen*), als einzige Quelle den korrigierten Notentext auf, daher verwenden wir dieses Exemplar als Hauptquelle, die übrigen Quellen dienen als Nebenquellen.

Einzelbemerkungen

Suonata prima

II Combattimento trà David e Goliath

- 46: In E *Israeliti* statt *Israeliti*, vermutlich wegen Worttrennung (Seitenwechsel zwischen *Isra-* und *-liti*). Vgl. aber T 176.
- 67 o: In den Quellen nicht eindeutig, ob ♩^{g^1} oder ♩ ; Spuren einer Plattenkorrektur. Möglicherweise ursprünglich ♩ , dann undeutlich zu ♩ korrigiert? Möglicherweise sollte Note ganz getilgt werden; Zeichen in E₄ deutlich zu ♩ korrigiert.
- 136 o: In E auf 2. Zz überzählige ♩ über den ♩ ; möglicherweise, um 16tel-Motiv als Eintritt einer neuen Stimme zu markieren.

- 144 o: 32stel-Noten statt rechnerisch korrekter 64stel-Noten in E möglicherweise Absicht. Takt wäre dann metrisch frei angelegt. Andere Stellen in Kuhnau's Werken sprechen aber eher dafür, dass der Komponist selbst frei zu spielendes Passagenwerk streng gemäß der Taktmetrik notierte.
- 158 o: In E₁, E₃ und E₄ 1.-2. obere Note h^1-a^1 statt a^1-g^1 ; Stichfehler. In E₂ korrigiert.
- 163 u: 1. Note in E₁₋₃ g^1 statt e^1 ; eine schwache Korrektur erkennbar (Durchstreichung des Notenkopfs); in E₄ Notenkopf deutlich doppelt durchgestrichen, neuer Notenkopf e^1 (möglicherweise handschriftlich).
- 167 u: In E c^1 nur mit einfachem Hals; siehe aber Stimmführung und vgl. T 172.

Suonata seconda

Saul malinconico e trastullato per mezzo della Musica

- 5 o: In E 2.-3. Note Oberstimme ♩ statt ♩ ; vgl. aber alle Parallelstellen.
- 7, 21: Mittelstimme (es^1 in T 7 bzw. $h-b$ in T 21) abweichend gemäß E. Besser in T 7 e^1-es^1 oder in T 21 nur b ?
- 18 o: In E Bogen 3.-7. Note; wir teilen Bogen analog zu Parallelstellen.
- 46 u: In E zwischen 3. und 4. Zz $\text{♩} a$, vermutlich Stichfehler und durch die beiden $\text{♩} a$ ersetzt.
- 47 o: In E obere Note ♩ statt ♩ .
- 54 u: In E in 2. Zz fünf 16tel-Noten $d-c-B-A-G$; vermutlich Stichfehler.
- 69 o: In E 1.-3. Note der Unterstimme ♩ , vermutlich Stichfehler.
- 70, 73 o: In E sind die 64stel-Balken in beiden Takten zu kurz und schließen nicht alle 8 Noten der Gruppe ein; offenbar Stichfehler, denn eine rhythmische Abweichung von T 72 ist sicher nicht beabsichtigt.
- 72 f. o: In E endet Bogen in T 72 eine Note früher und beginnt in T 73 eine Note später. Vermutlich jeweils zu 64stel-Noten gemeint wie in T 70.
- 87 o: In E 8. untere Note ♩ statt ♩ ; Stichfehler.

- 95 o: In E 2. untere Note ♩ und mit oberer Note zusammengehalst. Vermutlich aber ♩ gemeint.
- 137 o: In E untere Note versehentlich b^1 statt a^1 ; Stichfehler. Wir korrigieren gemäß T 257.
- 159 o: In E versehentlich ♩ statt ♩ .
- 178: In E *piano più*, wobei über *piano* die Ziffer 1 und über *più* die Ziffer 2 gestochen ist.
- 187 o: In E 2. obere Note versehentlich a^1 statt h^1 ; Stichfehler. Wir korrigieren gemäß T 210.
- 188 u: 2. Zz ♩ ; vgl. aber alle Parallelstellen. E notiert konsequent Achtelnoten bei Intervallen von einer Sekunde und Zweistimmigkeit bei Terzen. Vgl. auch T 213 f., 215, 221, 246, 273 f.
- 210 u: In E_{1c} zusätzliche Note a auf 3. Zz; Stichfehler.
- 261-264: In E Notation mit $\text{||:} \text{||}$ nicht eindeutig (überzählige Zeichen vorhanden). Wir korrigieren gemäß Umfeld und lösen Wiederholungszeichen gemäß unserer Richtlinie auf.
- 331 ff.: In E fehlen zahlreiche 16tel-Balken, es ist aber wohl immer punktierter Rhythmus gemeint. Besonders auffällig ist T 343 o, 3. und 4. Zz, Unterstimme; dort vier Achtelnoten. Untersatz deutet aber auch hier auf Punktierung in beiden Stimmen. Siehe auch Bemerkung zu T 345.
- 345 u: In E am Taktbeginn ♩ ; vermutlich aber ♩ gemeint, wie an allen anderen Stellen.
- 346 o: In E Werte der Noten g^1 unklar. 1. g^1 als ♩ , die beiden folgenden nur Notenkopf ohne Verlängerungspunkt und ohne Notenhals. Vermutlich Stichfehler und gemeint wie wiedergegeben. Vgl. auch T 358.

Suonata terza

II Maritaggio di Giacomo

Generalvorzeichnung in E: In T 17 (2. Hälfte) bis T 43 ist für das obere System zusätzlich \sharp zu c angegeben. In T 157 bis 184 ist für beide Systeme \sharp für f vorgezeichnet; trotzdem werden zahlreiche zusätzliche Vorzeichen vor f gesetzt; möglicherweise ist Generalvor-

zeichnung Irrtum, und einige Noten *fis* müssen eigentlich *f* lauten.

- 3 o: In E Bogen 1.–3. Note, vgl. aber T 2.
- 25 u: In E Bogen 1.–4. Note, wir geben wegen Tonrepetition 1.–3. Note wieder.
- 51 o: In E vorletzte Note d^2 statt h^1 , Stichfehler (vgl. Motiv im Umfeld).
- 61 o: In E 1. Akkord mit e^1 statt d^1 , vermutlich Stichfehler (vgl. Folgetakt).
- 68 u: In E_{1a} im 1. Akkord zusätzlicher Notenkopf *a*, vermutlich durch Plattenkorrektur getilgt. In E_{1b}, gesamter Akkord schlecht lesbar (vielleicht Plattenkorrektur). In anderen Exemplaren nur noch Spur des Notenkopfs *a* erkennbar.
- 69 o: In E 1.–2. Note Unterstimme wohl ursprünglich e^1 und d^1 ; d^1 durch Plattenkorrektur getilgt, Spuren aber noch deutlich sichtbar (in E₄ nur sehr schwach).
- 74 o: In E₄ 1. Note Oberstimme nur Notenkopf d^2 , in den übrigen Exemplaren Notenhals und Verlängerungspunkt vorhanden. In E_{1b} und E₃ deutlich zusätzlicher Notenkopf h^1 zu erkennen, in den übrigen Exemplaren außer E₄ und E_{1c} Korrekturspuren sichtbar; h^1 vermutlich durch Plattenkorrektur getilgt. Korrekturvorgang bleibt unklar, gültige Lesart aber vermutlich wie wiedergegeben.
- 77 u: In E fehlt vorletzte Note, möglicherweise wegen einer Plattenkorrektur an dieser Stelle.
- 85: In Taktmitte Taktstrich, Stichfehler.
- 120 u: In E Rhythmus in 2. Zz vermutlich versehentlich ♪♪ ; vgl. aber T 119–121, in denen das Motiv jeweils wie wiedergegeben notiert ist.
- 122 o: In E im 1. Akkord g^1 statt a^1 ; Stichfehler.
- 163 o: In E die letzten beiden Akkorde eine Terz höher notiert, Stichfehler.
- 176 o: In E 4. Akkord mit \sharp vor a^1 , Stichfehler.
- 194 o: In E 1. Bogen kürzer, Stichfehler.
- 222 o: In E Bogen deutlich kürzer, wir interpretieren zu ganzer Gruppe.
- 222 f: In E fehlt in den zusammen gebalkten Gruppen jeweils der Noten-

wert einer ♪ ; wir folgen Notation der Quelle.

- 232 u: In E in 1. Zz zu Unterstimme überzählige ♯ ; Bedeutung unklar.
- 250 u: In E zu ersten beiden Noten *a* doppelte Hälse (♪ und ♪); wir vereinfachen.
- 257 o: In E 4. untere Note c^2 statt a^1 ; Stichfehler.
- 262 u: In E am Taktende ♯ , vermutlich Stichfehler.
- 322–340: In E Generalvorzeichnung für G-dur (nicht in T 322–326, 2. Zz; in diesen Takten allerdings ♯ vor Noten *f*). In T 326 ab 3. Zz bis T 340 jedoch trotz Generalvorzeichnung ♯ vor den Noten *fis* wiederholt. Wir verzichten auf Generalvorzeichnung.
- 325: In E nach 1. Akkord Taktstrich, vermutlich Stichfehler.

Suonata quarta

Hiskia agonizzante e risanato

- 39–41: In E nur zwei Takte mit jeweils sechs Zz.
- 75: In E Takt in der Mitte durch zusätzlichen Taktstrich geteilt.
- 117/118, 144/145: In E ohne Taktstrich.

Suonata quinta

Gideon Salvatore del Popolo d'Israel

- 79 u: In E auch Verlängerungspunkt zu oberer Note, vermutlich irrtümlich (siehe Stimmverlauf).
- 96 o: In E zu 1. unteren Notenkopf möglicherweise Hals, also ♪ statt ♩ ; Taktbeginn demnach vielleicht zweistimmig gedacht (vgl. fehlende ♯). Da nur schwach erkennbar und da Taktende dreistimmig notiert ist, notieren wir ♩ und Dreistimmigkeit.
- 123: Ohne Taktstrich gemäß E.
- 182–217: In E wird Generalvorzeichnung mit einem \flat aus Abschnitt zuvor fortgeführt; alle Noten *h* erhalten ♯ ; wir ziehen Generalvorzeichnung von T 218–229 auf T 182–217 vor, da bereits hier eindeutig C-dur gemeint ist (siehe auch Bemerkung zu T 229).
- 217 o: In E *a* statt *g*, Stichfehler.

- 229: In E nach 1. Takthälfte Seitenwechsel, im Folgenden bereits Generalvorzeichnung mit einem \flat , vor h^1 in T 230 demzufolge in E ♯ ; wir verschieben Wechsel der Generalvorzeichnung auf T 231/232, da dort neue musikalische Sinneinheit beginnt.
- 273 o: In E 1. untere Note a^1 statt f^1 , vermutlich Stichfehler (vgl. T 271).

Suonata sesta

La Tomba di Giacob

- 4 o: In E setzt Bogen erst eine Note später an, vermutlich gemeint wie wiedergegeben.
- 14 o: In E in 3. Zz zusätzliche ♯ ; getilgt, da keine reale Vierstimmigkeit.
- 46 u: In E Vorzeichen zu oberer Note im 1. Akkord undeutlich; vermutlich zuerst ♯ , korrigiert zu \flat .
- 65 o: In E 1. obere Note ♪ statt ♩ , vermutlich Stichfehler und gemeint wie wiedergegeben.
- 113 o: Letzte obere Note möglicherweise a^1 statt as^1 ?
- 126 u: In E 2. obere Note möglicherweise ♪ statt ♩ ; Fähnchen ist nicht gut zu erkennen, möglicherweise wurde es getilgt. Vorausgehende Note hat keinen Verlängerungspunkt; die 2. Note der Unterstimme (eindeutig ♪ nach vorausgehender ♪) ist im Untersatz nach der oberen Note *as* positioniert.
- 146 o: In E Haltebogen 6.–7. obere Note; getilgt, da an dieser Position singulär.
- 157 o: In E 2. Haltebogen 4.–5. obere Note, kein Bogen 3.–4. und 5.–6. Note; Stichfehler. Wir gleichen an Takte mit vergleichbarem Rhythmus an.
- 187, 191 o: In E Haltebogen zu letzten beiden oberen Noten statt zu drittletzter und vorletzter Note. Stichfehler.
- 199 o: In E Bogen erst ab 2. Note.
- 200/201 o: In E Haltebogen eher zu letzten beiden Noten der Oberstimme in T 200. Vermutlich aber gemeint wie wiedergegeben.
- 210 o: Ab 3. Zz besser as^1 statt a^1 ?
- 303 o: In E 2. Haltebogen als Bogen 1.–3. obere Note dargestellt, vermutlich gemeint wie wiedergegeben.

Anhang

Toccatà

Quelle

Abschrift von unbekannter Hand, um 1720. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Signatur 30.194., Blätter 76r bis 77v. Kopftitel: *Toccatà di Joh: Kuhnau*.

Die einzige Quelle zu diesem Werk setzt oft bei gehaltenen Akkorden nur einen Haltebogen zu einer Stimme; in solchen Fällen ergänzen wir die übrigen Bögen stillschweigend.

Einzelbemerkungen

- 12 o: Haltebogen a^1 – a^1 3.–4. Zz möglicherweise durchgestrichen?
 13/14 o: Haltebogen eher Legatobogen zu letzten beiden Noten T 13 bis 1. Note T 14, vermutlich aber gemeint wie wiedergegeben.
 18/19 u: Haltebogen zu h statt zu e , trotz des zu kurzen Notenwerts von h in T 18. Wir interpretieren, als seien beide Noten zu halten.
 27 o: Untere Note irrtümlich fis^1 statt gis^1 .
 33 o: Mittlere Note im 1. Akkord irrtümlich d^1 statt e^1 .
 38 o: Die unteren beiden Noten im 1. Akkord irrtümlich \circ statt \flat , nachfolgend keine \flat ; siehe aber unteres System.
 53 o: 10. und 12. untere Note fis^1 statt e^1 .
 62 o: Obere Note irrtümlich \flat statt \circ .
 83 o: Untere Note im 2. Akkord irrtümlich cis^1 statt h .
 89 f.: Lesart vermutlich durch Abschreibfehler verderbt



Themeneinsatz im Tenor muss e^1 – gis – a – h – cis^1 lauten. Nimmt man an, dass der Untersatz falsch ist und dass 1. obere Note T 90 u in Quelle überzählig ist, sind a – h – cis^1 in T 90 vorhanden. Letzte untere Note in Quelle T 89 o wäre rhythmisch denkbar (über den Taktstrich hinaus gehalten), führt aber auf

dieser Zz zu unwahrscheinlicher Fünfstimmigkeit. Vermutlich nur versehentlich vor statt nach Taktstrich notiert. Wir geben Passage so wieder, wie sie vermutlich gemeint ist.

- 108 u: 1. Note fehlt. Ergänzt gemäß den übrigen Themeneinsätzen.
 140 u: 1. Note fis^1 statt e^1 .
 147 o: Verlängerungspunkt irrtümlich zu fis^1 statt a^1 .
 164 o: Nach 1. oberer Note überzählige \sharp
 167 o: Im 1.–3. Akkord ist nur Oberstimme als \flat notiert, die übrigen Stimmen als \flat ; wir interpretieren als akkordischen und nicht mehr streng stimmigen Satz.
 172 o: Akkord \circ statt \flat , nachfolgende \flat aber vorhanden.
 175 o: 1. obere Note \flat statt \flat

Praeludium ex G

Quelle

Abschrift von Emanuel Benisch („Lowell Mason Codex“, Datierung 1. Teil 1688). New Haven, Yale University Library, The Irving S. Gilmore Music Library, Signatur LM 5056, S. 47 f. Kopftitel: *Praelud | ex G | di | Joh: Kuhnau*.

Einzelbemerkungen

- 8 u: Obere Note \flat statt \circ
 19/20, 22/23, 75/76: Taktstrich fehlt.
 62: Takt fehlt. Von anderer Hand mithilfe eines Verweiszeichens am unteren Rand der Seite ergänzt.
 63 o: e^2 statt d^2 ; zwar korrigiert, allerdings vermutlich von späterer Hand (gleiche Hand wie ergänzter Takt? Siehe vorausgehende Bemerkung. Die Ergänzung von T 62 bringt übrigens auch als Anschluss die 1. Hälfte von T 63 und notiert dort korrekt d^2).

Praeludium alla breve

Quelle

AB₁ Abschrift von Emanuel Benisch („Lowell Mason Codex“, Datierung 1. Teil 1688). New Haven, Yale University Library, The

Irving S. Gilmore Music Library, Signatur LM 5056, S. 76 f. Kopftitel: *Praeludium | alla breve | Sig. | Joh. Kuhnau*.

AB₂ Abschrift von unbekannter Hand. Mylau, Kirchenbibliothek, Tabulaturbuch, S. 174. Datierung des Tabulaturbuchs 1750. Kopftitel: *Fuga ex B. Krüger*. Im Mylauer Tabulaturbuch ist nur die Fuge (2. Teil des Werks, ab 2. Hälfte von T 28), überliefert. Der Kopftitel nennt als Komponisten „Krüger“, vermutlich ist Johann Krieger (1652–1735) gemeint. Zwar könnte die Zuschreibung falsch sein, möglich ist aber auch, dass der 2. Teil des Werks tatsächlich nicht von Kuhnau stammt, sondern von Krieger.

Zur Edition








Hauptquelle unserer Edition ist AB₁. AB₂ dient für die Fuge als Nebenquelle. AB₂ enthält Lesarten, die z. T. Schreibfehler zu sein scheinen, z. T. aber auch mögliche Varianten gegenüber AB₁ darstellen. Dies lässt darauf schließen, dass beide Abschriften auf unterschiedliche Vorlagen zurückgehen. Trotz einiger Schreibfehler (siehe unten) bietet AB₁ den insgesamt zuverlässigeren Text. Die Lesarten aus AB₂ werden nur dann als Fußnote wiedergegeben, wenn es sich um mögliche Alternativen handelt; sind die Lesarten zweifelhaft, werden sie nur in den folgenden *Einzelbemerkungen* wiedergegeben.

Einzelbemerkungen

- C gemäß AB₂, in AB₁ C .
 34 u: In AB₂ in 1. Takthälfte zusätzliche Note $\flat c^1$, übergebunden aus T 33.
 39 f. o: In AB₂ fehlt Unterstimme.
 46 u: In AB₂ 1. obere Note d statt f .
 46/47 o: In AB₂



- 49/50, 51/52, 58/59 u: In AB₁ fehlt Haltebogen, ergänzt gemäß AB₂.
 51 o: In AB₂ 2. Note f^1 statt es^1 .
 u: In AB₂ fehlt c .





- 54 o: In AB₁ fehlt , ergänzt gemäß AB₂.
u: In AB₂ fehlt *es*¹ (in T 55 vorhanden).
- 56 o: In AB₂  *g*¹ statt .
- 63 f. u: In AB₂ Halbe Noten *c*¹–*c*¹–*b*–*c*¹ statt Ganze Noten *c*¹–*b*.
- 66 o: In AB₂  *g*¹–*a*¹ statt  *a*¹.
- 70 u: In AB₁ zusätzlich zu *es/c*¹ eine  *g*; nicht in AB₂ vorhanden. Vermutlich Schreibfehler (siehe Dreistimmigkeit ab T 68, die sich erst mit neuem Themeneinsatz in T 71 zur Vierstimmigkeit erweitert).
- 72 o: In AB₁  vor *f*¹, möglicherweise aber durchgestrichen. In AB₂ ohne Vorzeichen; *fis*¹ unwahrscheinlich.
- 73 u: In AB₁ letzte Note *es* statt *f*, vermutlich Schreibfehler; wir folgen AB₂.
- 76 u: In AB₁ untere Noten vermutlich versehentlich *B*–*c* statt *d*–*es*; wir folgen AB₂.
- 78/79: In AB₁ fehlt Taktstrich.
- 79 o: Unterste Note in AB₁ *b* statt *d*¹; wir folgen AB₂.

Fuga ex Gb

Quelle

Abschrift von unbekannter Hand. Mylau, Kirchenbibliothek, Tabulaturbuch, S. 126. Kopftitel: *Fuga. ex Gb. Kunauh* [sic]. Datierung des Tabulaturbuchs 1750.

Einzelbemerkungen

- 6 o: 5. und 6. untere Note zusätzlich mit Notenköpfen für Unterterz; vermutlich nicht gültig.
- 7 o: 2. Takthälfte rhythmisch unklar; *b*¹ als  statt ; 1. *e*¹ als  statt .

München, Frühjahr 2014

Norbert Müllemann

Comments




u = upper staff; *l* = lower staff;
M = measure(s)



About this edition

Establishing a primary source for an edition of Kuhnau's music is problematic. If we were to start from the premise that each reprint of the engraved cycles constituted a new issue, with each one identifiable by a new dating, it would be easy to determine a final, authorised text. But these were not issues in the modern sense of the term, in which complete copies with identical features were produced in a single print-run (see also C. David Harris, in: *Johann Kuhnau. The collected works for keyboard*, The Broude Trust, New York, 2003). Apparently, pages of music, of verbal text and title pages were over-produced at various stages of the printing process. Some parts of an edition were newly printed as required; others were not. Before a reprint was undertaken, Kuhnau would make corrections to some of the plates. Subsequently, copies were assembled that can be shown to include pages (corrected and uncorrected) from various stages of printing. Thus identically dated title pages from two copies do not allow us to conclude that their musical text is also exactly alike. Hence in what follows we will talk not of editions, but always of copies.

A further difficulty arises in that signs were revised in later copies, chiefly ornament signs (and mostly by adding further ornamentation). But these signs, especially those indicating accents, are drawn so finely that they were often not set correctly at the printing stage. Missing accents thus do not always allow us to conclude that they represent an early stage of the text. It is necessary each time to determine which copy includes pages that were printed using the latest version of each printing plate.

The upper staff is written throughout in soprano clef. We have modernised this by using the treble clef. The division of the notes on the two staves is based on the sources. There it has often been changed around in order to avoid ledger lines. We have judiciously modernised these, aiming for a staff division between right and left hands and a clear representation of the voice-leading.

We render long note-values within a measure, which in the sources are divided using ties, in simplified form (thus  instead of  ). Dotted note values that apply across a bar line are rendered using ties. In exceptional cases, dotting within a measure has been replaced by notation with ties, if the appearance of the notes in a polyphonic passage can thereby be simplified.

Key signatures follow the source, but have been modernised in order to notify one octave only. Modal key signatures in minor keys (such as the use of only *bb* and *eb* in c minor) have not been modernised. Accidentals have been modernised throughout (with  instead of  when a natural sign is intended; accidentals repeated in the same measure have been deleted, and are repeated in polyphonic passages only if they appear in another voice). Accidentals that are clearly missing have been added without comment, and doubtful accidentals added in parentheses.

Rests missing only by oversight have been added without comment, as have erroneously omitted augmentation dots (even when they have been added to the source by hand); at places where a reading without an augmentation dot could theoretically be possible, the dot missing from the source appears in parentheses. Where the voice-texture of the source is notated inconsistently (e. g. where rests are missing before voices that will enter later), we have retained the notation of the source.

Accents have been normalised: they are positioned before the note and at the height of the following note. The sources often differ in the application of this rule (placing them a second higher or lower, or appended to a

stave-line), making it impossible to derive any sort of applicable system. In directly comparable cases (see *Partie I, Praeludium, M 13*, where the same motive is in the upper and lower staves; or *Partie I, Courante, M 2 f.*, where the upper staff has a double accent), there is probably no distinction in execution intended, in spite of the different notation. Overall, the accent more often cuts across the staff line, rather than being placed in the space between lines, something that points more to a customary practice of an engraver than to an intentional difference made by Kuhnau. Accents that at the engraving stage were incorrectly positioned only for reasons of space have in clear-cut cases been assigned to the corresponding note (e. g. if an accidental appears before the note and there is otherwise no space). In the 2nd part of the *Clavierübung* especially, the sources have many accents that are placed over or under a note rather than before or after a note. This is evidence that the exact height of an accent in the engraving is not always meaningful. A few accents (primarily at larger intervallic leaps) are clearly positioned after a note; in such cases we follow the source.

Lower mordents are sometimes not positioned exactly at the height of the following note. Here again we render them consistent. Notation of the slide is rendered consistent insofar as the length and position of the sign are concerned: always a third below the main note. Notation of the trill varies unsystematically between *t.* and *tr.*; we standardise as *tr.* Ornaments that are missing from early issues but have been added in later ones are reproduced, mostly without comment, according to the one that is the latest and most fully marked.

The sources throughout use movement titles such as “Sarabante”, “Courante”, “Gigue”; we modernise to Sarabande, Courante, Gigue. Tempo markings are written according to the source, so the instruction **3** has not been modernised, since to do so would lead to metrical distortion. In a few cases we notate the **3** of the sources as six quar-

ter-note beats in the measure, although under modern rules **3** is clearly intended; here we keep the notation of the source, but add so-called *Mensurstriche* (mensuration strokes, i. e. vertical lines drawn between, but not through, the staves). Bar lines that are clearly missing have been added without comment. Only when a change of metre could be intended do we mention this in the *Individual comments*.

Note values of final chords are given according to the source, even when they produce an incorrect value when added to an upbeat. In polyphonic passages note stems have been doubled without comment where they are missing only by error. As a rule, repeats are noted as in the source. Insofar as individual measures are repeated, we write them out in order to bring clarity to the musical layout. In cases where the source includes repetition instructions such as *l'altra volta p* (*piano* the second time) or similar, we notate *p* in the written-out second measure.

Beaming follows the source; it has been systematised when the source is inconsistent, or follows no discernible principle.

In general, parentheses indicate additions by the editor.

Neuer Clavier Übung Erster Theil

Sources

- F_{1a} Copy of the first edition. Leipzig, self-published by the composer 1689. Frontispiece (see F_{1b}-F₇) is missing. Title: *Neüer Clavier Übung | Erster Theil. | Bestehend in Sieben Partien | aus dem Ut, Re, Mi, oder Tertia | majore eines jedwedden Toni. | Allen Liebhabern zu Sonderbahrer | Annehmlichkeit aufgesetzt und | verlegt | von | Johann Kuhnauen. | Leipzig Anno 1689*. Preface dated 1689. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, shelfmark II.2.42.
- F_{1b} Copy of the first edition. Leipzig, self-published by the composer 1689. Frontispiece and title as F_{1a}. Preface dated 1689. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, shelfmark II.2.41.

- F₁ F_{1a} and F_{1b}. The copies contain manuscript entries, mostly corrections of errors but also additions of notes or ornament signs. The corrections of errors and additions of notes are mostly identical in F_{1a} and F_{1b}. It is possible that they were entered during Kuhnau's lifetime. Kuhnau's hand, however, cannot unequivocally be identified. Added ornament signs are often only evident in one of the two copies, and appear to be additions made by later owners. F_{1a} and F_{1b} may be proof copies from Kuhnau's circle; we cannot talk in the narrow sense of the composer's personal copies.
- F₂ First edition, copy of a later issue. Leipzig, self-published by the composer. Frontispiece and title as F₁. Preface dated 1689. London, British Library, shelfmark Hirsch.III.351. Facsimiles: *Johann Kuhnau, Neue Clavier-Übung Partie I 1689*, with introduction by Philippe Lescat, in *Fac-similé Jean-Marc Fuzeau, Collection Dominantes*, ed. by Jean Saint-Arroman, Courlay: Fuzeau, 2001; *Johann Kuhnau, Neuer Clavier Übung* [sic] *Erster Theil, Leipzig 1689*, with an introduction by Laura Alvini, *Monumenta Musicae Revocata* 19, Florence: Studio Per Edizioni Scelte, 1996. This second facsimile contains pages from F₂ and another copy).
- F₃ First edition, copy of a later issue. Leipzig, self-published by the composer. Frontispiece as F₂, title missing, preface dated 1689. The Hague, Nederlands Muziek Instituut, no shelfmark.
- F₄ First edition, copy of a later issue. Leipzig, self-published by the composer. Frontispiece and title missing, preface dated 1689. Göteborg, Stadsmuseum, shelfmark GM: 7549.
- F₅ First edition, copy of a later issue. Leipzig, self-published by the composer. Frontispiece with

new last line: *Zu finden bey Joh. Herberdt Klosen*. Title as F₁, but with last line *Leipzig Anno 1695*. Preface dated 1695. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, shelfmark II.2.43.

F₆ First edition, copy of a later issue. Leipzig, self-published by the composer. Frontispiece as F₅, and title as F₁, but with last line *Leipzig Anno 1710* (see illustrations on p. 1). Preface dated 1703. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, shelfmark II.2.43a.

F₇ First edition, copy of a later issue. Leipzig, self-published by the composer. Frontispiece missing, title as F₁, but with last line *Leipzig Anno 1718*. Preface dated 1703. Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, shelfmark VIII K 18,1.

F F₁–F₇.

The primary source for our edition is F₇. Its title page shows this copy to be the final state of the work published in Kuhnau's lifetime. F_{1–6} serve as secondary sources, mainly of help for the identification of ornamentation signs not visible in the printing of F₇. Important handwritten corrections from F₁ are reported in the *Individual comments*. F₁ lacks very many ornaments that were added later. The most extensive changes can be observed from F₅ onwards. Not only are the details of the distributor, Johann Herberdt Kloss, now given on the title page, but the remaining empty musical staves are also decorated with floral motifs. Furthermore, pp. 74 f. (Partie VII, Sarabande) have been newly engraved (F₃ and F₄ still match the old plates for pp. 74 f., but are already decorated with floral ornaments; the frontispiece to F₃ does not have the distributor's information, while F₄ lacks the frontispiece).

Unless otherwise stated the following *Individual comments* refer to F.

Individual comments

Partie I

Praeludium

6/7: Bar line is missing.

7 u: In F₇ the accent before the 5th note is not visible. It is not present in F₁, but is clear in F₂, F_{4–6}.

10 u: The accent is placed a third lower, probably only on account of the presence of ♯.

20 u: F₁ has an accent instead of *tr*.

23 u: Accent is a second higher, but probably only because of the ♯.

32 u: Accent is a second higher (cuts across the longer-than-normal **b** added in F₂).

33 u: F₁, F₅ and F₇ have no ornament; accent is as in F_{2–4} and F₆.

36 u: Rhythmic notation in middle of measure



♩ e¹ is probably an engraver's error, and is intended as given here. – 2nd accent is one note later, probably in error. Cf. M 35.

44 u: F₁ lacks ♯; added in F₂.

Allemande

2 l: Accent present in F₂, F₄ and F₆ but not in F₁, F₃, F₅, or F₇.

4 u: Slur on 3rd–5th notes instead of 4th–6th in the upper voice, but cf. 10th–12th notes of the upper voice. Also imprecise at the same figure in M 5 l and M 6; we standardise.

6 l: ♯ missing before penultimate note.

11 u: Accent in lower voice is only faintly visible; clearest in F₁ (perhaps the later issues reflect worn plates).

Courante

1 u: 1st chord lacks augmentation dot on lowest note.

4: Augmentation dot at ♯ missing in 2nd half of the measure.

6 l: Accent in F₁ more likely a lower mordent on the *f*-line; F₂ has no ornament; version in F_{3–7} is as given here (but very small and unclear).

12, 14 u: Accent at penultimate ♯ – instead of ~; likely engraver's error. Cf. M 12 f., 15 l.

Sarabande

1: c¹ and g¹ in 1st chord have ♯ instead of ♮, probably in error.

2 u: 1st accent only very faintly visible in F₅ and F₆.

5: g and d¹ in 1st chord have ♮ instead of ♯, probably in error.

15 u: g¹ is ♮ instead of ♯, probably in error.

Gigue

5 u: Accent in F₁ is in lower rather than upper voice.

Partie II

Praeludium

1–6: The passage up to 1st note of M 6 takes up a page of F (p. 14). The corresponding plate was newly engraved for F_{5–7}. While ornaments had already been corrected in F_{1–4}, in the new engraving further corrections to the ornaments were made, e. g. at M 2, where F₁ merely has an accent on the 1st note, F_{2–4} additionally have a lower mordent at the 3rd note and an accent on the 7th note; F_{5–7} lack the first accent and lower mordent, an accent is present on the 7th note, and there is an added accent on the penultimate note. Variants in the remaining measures are not separately listed, but edited following the text of F₇.

7 u: Lower mordent clearly visible only in F₂ and F₄.

24 l: 6th ♯ is ♮, by oversight; engraver's error.

Allemande

5–7 u: Tie at measure transition M 5/6 and the following tie are not clearly placed; they could also be legato slurs in the upper voice. We interpret as ties and add in line with the following two sequences.

7 u: 1st legato slur is shorter and not clearly placed. Probably intended as given here.

Courante

7 u: 2nd tie is notated one eighth note later; engraver's error.

8/9: Bar line placed one ♮ earlier. Probably an engraver's error.

11 u: Lower mordent very unclear; could also be an accent.

Sarabande

15 u: F_1 has a lower mordent instead of *tr*.

Gigue

37 u: Accent very unclear; possibly there is no ornament.

Partie III**Praeludium**

3 u: Lower mordent very hard to see.

Allemande

1 u: *b* is notated as ♩ , with tie to a ♩ at the end of the measure in the lower staff. We simplify the notation.

11 u: Accent in upper voice in F_{1-3} is visible, but not from F_4 onwards, probably due to worn plates.

14 u: 2nd accent in upper voice visible only in F_2 .

16 u: Lower mordent clearly visible only in F_2 and F_4 .

Courante

19/20: Bar line missing.

Sarabande

3 u: Accent in lower voice only clear in F_2 and F_4 .

11 u: Accent can only be faintly detected. Furthermore, \sim instead of \sim ; its position is clearly above the note, however, and thus intended as descending.

16 u: Accent in F_2 only; difficult to see.

Menuet

1 u: The lower mordent can only be seen clearly in F_1 ; only a stroke (i. e. an accent) is visible in the later print runs.

3 u: F_1 has an accent in the upper voice before 2nd note, possibly added by hand. Otherwise not visible anywhere. Cf. M 19, however.

3, 19 u: Accent before 4th upper note \sim

14 u: Accent \sim

Partie IV**Sonatina**

13/14, 40/41, 44/45: F lacks bar line.

17 u: 2nd accent in F is \sim instead of \sim ; but cf. the measures that follow.

23 u: *a* in the 2nd chord comes from a manuscript entry in F_1 ; in the engraving of F_1 the *bb* in the 1st chord is missing, but again has been added by hand. *bb* was engraved in F_2 , but not *a*; possibly an oversight.

27 l: F has a mark before the 1st note; perhaps a lower mordent is intended?

Allemande

1 l: 1st beat has an additional ♩ for a 3rd voice; we delete it, since the part writing that follows is also inconsistently notated (cf. M 2 l).

Upbeat to 10 u: F has ♩ instead of ♩ , likely an engraver's error; cf. the upbeat to 1, and the note values at the end of M 18.

10 u: Accent clearly placed higher, more likely applies to the preceding a^1 .

l: Unclear in F_7 whether the accent is for the penultimate note. A short stroke is already present in F_1 , but could be an error on the plate. Cf. upper staff, where F_1 lacks an accent that is present in F_7 .

17 u: Slur in F begins one note earlier. Due to repeated note the reading is surely as given here.

Courante

4 u: 2nd lower mordent not present in F_1 ; added to F_2 , but hard to see here and in all later copies due to an error or a crack in the plate.

9: F has a bar line in the middle of the measure.

13/14: Bar line in F is a half-measure earlier, probably an erroneously.

Gigue

3 u: Slur in F starts already at 1st note. Changed to match motives in surrounding context.

23 u: Accent instead of lower mordent is as in the sources. But cf. parallel passages.

Partie V**Praeludium**

All the slurs in F are imprecisely placed, and mostly shorter than given here. We standardise.

7 u: F_1 and F_2 have \sharp before 7th and 9th notes; deleted from F_3 onwards, but traces of the correction are mostly still visible (the remains of the \sharp look like a lower mordent).

26/27: F lacks bar line.

Allemande

4 u: 2nd accent in F \sim instead of \sim ; cf. the corresponding motive at M 3.

Courante

Upbeat to 1 and 11: The different note values are as in the sources.

1 u: Lower mordent only faintly visible.

2, 16 l: 1st lower note is ♩ instead of ♩

14 l: 4th beat in F has an additional note head *f*; an engraver's error.

Gigue

2 f. u: F_{1a} has no printed *tr*; but it has been added by hand. It is engraved in M 2 of F_{2-7} , but not in M 3.

Partie VI**Praeludium**

24 l: F has ♩ instead of ♩ ; probably an engraver's error – see the change in harmony on 4th beat. Corrected by hand in F_{1b} .

30: F has no bar line, as given here. It would have been mathematically possible to place a bar line after the 1st note $c\sharp$. Perhaps just an engraver's error here. However, since the passage is presumably to be played freely, we have refrained from imposing a metrical structure. The fact that F has ♩ instead of ♩ may also be on account of such metrical freedom.

Allemande

13 u: Accent on 4th-to-last note only faintly visible, and may be merely due to a scratch on the plate.

Gigue

6 u: In F the rhythm of the upper voice in the 2nd half of the measure is not clear. An augmentation dot on the 1st a^1 is faintly visible in some copies, and the following note still partly has traces of an added 16th-

note beam. It is unclear whether the rhythm was corrected to eighth notes on the plate or whether the engraving was so faint that Kuhnau's desired dotting on the prints is simply not visible.

17 l: F has $c\sharp^1$ \downarrow , instead of \downarrow , probably an engraver's error.

32 u: 1st note of lower voice in F is \downarrow , probably an engraver's error.

Partie VII

Praeludium

19 u: In F₁ the 5th and 7th notes of the upper voice each have an accent, probably written by hand. It is not visible in the later issues, so we have not included it.

Courante

7 u: In F the 1st lower mordent is above the staff, even though there would have been enough space before the note.

Sarabande

In F the Sarabande is engraved on pp. 74 f. The corresponding plates in F₅₋₇ were newly engraved compared with those of F₁₋₄. Signs that were overlooked in the new engraving have been added, each with an accompanying comment.

4 u: *tr* only in F₁₋₄.

8 u: Slur only faintly visible in F₅ and F₆.

l: Lower mordent only in F₅, F₆, and F₇, where it is very faint.

12 u: 1st note f^1 missing from F₅₋₇.

Probably an engraver's error, since the right hand proceeds in two voices throughout. – Final beat of F₁₋₄ has an additional note head d^1 , with a very faint stem; probably deleted when the plate was corrected. The d^1 is missing from F₅₋₇.

15 u: Both accents are only in F₂₋₄.

Gigue

10 u: In some copies, an ornament is faintly visible at the 4th note of the upper voice. In F₄ it is a lower mordent, but possibly an accent.

16 l: Accent only visible in F₂₋₄.

Neuer Clavier Übung Andrer Theil

Sources

F₁ Copy of the first edition. Leipzig, self-published by the composer 1692. Title: *Johann Kuhnauens | Neüer Clavier Übung | Andrer Theil. | das ist : | Sieben Partien aus dem Re, Mi, Fa, | oder Tertia minore eines jedwedten Toni, bene= | benst einer Sonata aus dem B. | Denen Liebhabern dieses Instruments | zu gar besondern Vergnügen | aufgesetzt. | Leipzig.* [below:] *In Verlegung des Autoris.* Preface dated 1692. The Hague, Nederlands Muziek Instituut, no shelfmark.

F₂ First edition, copy of a later issue. Leipzig, self-published by the composer. Title as F₁. Under it, in an unknown hand, 1695. Preface dated 1695. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, shelfmark II.2.43.

F₃ First edition, copy of a later issue. Leipzig, self-published by the composer. Title as F₁. Penultimate line (*Leipzig*) deleted, and replaced here by a handwritten date of *Ao* [hard to read] 1696. Preface dated (again by hand, probably the same hand as for the dating on the title page) *Anno 1696*. London, British Library, shelfmark Hirsch.III.352.

F₄ First edition, copy of a later issue. Leipzig, self-published by the composer. Title as F₁ (see illustrations on p. 31). Preface dated 1703. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, shelfmark II.2.43b.

F₅ First edition, copy of a later issue. Leipzig, self-published by the composer. Title as F₁. Preface dated 1726. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, shelfmark SA.82.F.68.

F F₁₋₅.

Facsimile of F₃ and F₅ (containing pages from both copies): *Johann Kuhnau, Neuer Clavier Übung Andrer Theil, Leipzig 1696*, with an introduction by

Laura Alvini, *Monumenta Musicae Revocata* 20, Florence: Studio Per Edizioni Scelte, 1996.

The primary source for our edition is F₄. The year 1726 printed under the preface to F₅ shows that at least the preface was newly dated and printed after Kuhnau's death. In the musical text of F₅, M 10 of Partie VII, Praeludium (see below), there is a correction of a probable engraver's error, but no changes can otherwise be detected.

F₁₋₃ and F₅ serve as secondary sources.

Between F₁ and F₄ Kuhnau carried out corrections to the musical text, mainly in the area of ornamentation signs. Notes have also occasionally been corrected (for which see the *Individual comments*). Changes to the plates do not, however, reach the same extent as is the case with the 1st part of the *Clavierübung* (see above).

Individual comments

Partie I

Praeludium

24 l: F has a short stroke before 1st note, probably not an accent but part of the note head.

28 u: b has been added by hand to 4th note in F₃.

39 u: F has a short stroke before the 1st note, probably not an accent but part of the note head.

Courante

The middle of each measure has a mensuration stroke. Not adopted here, since the metre probably should not differ from that of the other Courantes.

1 u: In F the phrasing slur begins before the eighth-note group and ends between the 2nd and 3rd eighth notes. Probably intended as given here.

Double

1/2 l: Tie is in F₅ only (and there added by hand?).

Partie II

Praeludium

4 l: *tr* in F is placed one note earlier, due to lack of space (at g ; c^1 is notated in the upper staff). Probably intended as given here.

Allemande

4 u: The 1st note in the lower voice in F has a sign that resembles an accent.

A plate correction; originally \flat that was not completely deleted.

Courante

The middle of each measure has a mensuration stroke. Not adopted here, since the metre probably should not differ from that of the other Courantes.

Partie III**Praeludium**

21/22: F lacks bar line.

Allemande

7 u: In F the 2nd legato slur possibly begins one note later.

Courante

13 u: In all copies the lower note is e^1 instead of d^1 . But cf. Allemande M 13.

Partie IV**Ciacona**

None of the repeats are written out in F. Often at the beginning of each section to be repeated there are connecting passages that are not to be played the second time through. F notates them throughout using § ; we decide on a case-by-case basis how to reproduce the repeats (by engraving the passage in full or by using a repeat sign); the connecting material in question is explained in footnotes. M 33–56 of F differ from the pattern of four-measure units; they appear in F as 12 measures with repeat.

Sarabande

2 l: F has \flat before 1st note, but it is only faintly visible. Possibly deleted during plate correction, with $e\flat$ meant instead of e .

Partie V**Allemande**

1 u: The legato slur ends one note earlier in F, due to carelessness on the part of the engraver.

Courante

The middle of each measure has a mensuration stroke. Not adopted here,

since the metre probably should not differ from that of the other Courantes.

Partie VI**Praeludium**

3 f: In M 3 u the 1st middle note, and in M 4 l the 1st upper note is \flat instead of \flat ; we give \flat , since \flat is unplayable.

10 l: a at 1st chord of F is \flat instead of \flat ; corrected, since \flat is unplayable.

47 u: 1st lower note (c^1) is missing from F₁, but present in F₂; F₃ has only a note head; present in F₄ and F₅.

Menuet

7 u: Lower mordent before a^1 only faintly visible, and only in F₁.

Partie VII

Some lower mordents are written in mirror image. Probably engraver's errors.

Praeludium

6 l: Engraved a third higher in F. Probably an engraver's error (cf. e. g. M 1/2) which has, however, not been corrected in any of the surviving later prints.

10 u: 1st chord preceded by § , which is, however, so close to the previous bar line that it can be misread as \flat . – 5th chord in F_{1–4} lacks f^\sharp , added in F₅. Although F₅ is dated after Kuhnau's death (1726), we have adopted this reading, since that in F_{1–4} is probably an engraver's error.

Gigue

13 u: Last beat has an additional § , probably as preparation for the three-voice beginning at M 14. We simplify, since no real three-voice texture is intended.

Sonata

57 u: In F there are traces of \flat before the penultimate lower note; probably an engraver's error that was only incompletely erased.

153 u: F_{1–4} has tr at 1st beat, as in the following measure; it is only faintly detectable there, and invisible in F₅;

probably deleted at proof correction stage (cf. the two accents).

Frische Clavier Früchte**Sources**

F₁ Copy of the first edition. Leipzig, Johann Christoph Mieth and Johann Christoph Zimmermann, published 1696. Title: *Johann Kuhnauens | Frische Clavier Früchte. | oder | Sieben Suonaten | von guter Invention und Manier; | auff dem Clavie= | re zu spielen.* In the bottom margin, the imprint statement *Leipzig. Anno 1696. | In Verlegung Joh. Christoff Mieths, und Joh. Christoff Zim̄ermañs.* Following the title page is the dedication page, dedicatory text (designated as *Zu=Schrift*, dated *4. May 1696*) plus a preface, and only then the first page of music. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, shelfmark SA.82.F.75. Facsimile: *Johann Kuhnau, Frische Clavier Früchte oder Sieben Suonaten... auff dem Claviere zu spielen, Leipzig 1696*, with an introduction by Laura Alvini, *Monumenta Musicae Revocata* 17, Florence: Studio Per Edizioni Scelte, 1995.

F₂ First edition, copy of a later issue. Dresden/Leipzig, Johann Christoph Zimmermann. Title as F₁, but with imprint statement newly set: *Dresden und Leipzig | in Verlegung Joh: Christoph Zim̄ermans. | 1700* (see illustrations on p. 69). Dedication page, dedicatory text with date, and preface as in F₁. Brussels, Bibliothèque Royale Albert 1^{er}, shelfmark Fétis 2.943 A 1.

F₃ First edition, copy of a later issue. Dresden/Leipzig, Johann Christoph Zimmermann. Title as F₁, imprint statement as in F₂, but with new date *1703*. Dedication page, dedicatory text with date, preface as F₁. Lon-

- don, British Library, shelfmark K.10.a.18.
- F₄ First edition, copy of a later issue. Dresden/Leipzig, Johann Christoph Zimmermann. Title as F₁, imprint statement as in F₂, but with new date 1710. Dedication page, dedicatory text with date, preface as in F₁. Leipzig, Städtische Musikbibliothek, shelfmark III. 7. 19.
- F₅ First edition, copy of a later issue. Dresden/Leipzig, Johann Christoph Zimmermann. The engraved title page of F₁₋₄ has here been replaced by a typeset title page with the same wording: *Johann Kuhnauens | Frische | Clavier = Früchte / | Oder | Sieben SUONATEN | von guter Invention und Manier | auf dem Claviere zu spielen*. Imprint statement: *Dresden und Leipzig / | In Verlegung Joh. Christoph Zimmermanns / 1719*. Dedication page, dedicatory text with date, preface as in F₁. Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, shelfmark AmB. 385.
- F₆ First edition, copy of a later issue. Dresden/Leipzig, Johann Christoph Zimmermann/Johann Nicolaus Gerlach. Title page is newly set, with the same wording as F₁₋₅: *Johann Kuhnauens | Frische | Clavier = Früchte / | Oder | Sieben SUONATEN | von guter Invention und Manier | auf dem Claviere zu spielen*. Impresum: *Dresden und Leipzig, | In Verlegung Joh. Christoph Zimmermanns / und | Johann Nicol. Gerlachs / 1724*. No dedication page or dedicatory text. Preface is newly set. The Hague, Nederlands Muziek Instituut, no shelfmark.
- F F₁₋₆.

The primary source for our edition is F₅. The year 1724 below the preface in F₆ shows that at least the preface was newly dated and printed after Kuhnau's death. In the case of the *Frische*

Clavier Früchte there are hardly any changes to the musical text; in particular, no corrections were made to the musical text between F₅ and F₆, so F₆ can be ruled out as a source. F₁₋₄ act as secondary sources.

Suonata prima

F lacks some doubled note stems in the two-voice texture, probably for reasons of space. We notate in accordance with the voicing as engraved, which is otherwise comparatively consistent.

35 u: Length of each slur is not clear.

May begin at the 1st note of each group.

Suonata seconda

3 u: F has surplus ♯ on 1st beat.

34 l: Uppermost note of 1st chord in F is c^{♯1} instead of d¹; an engraver's error.

87 u: Lower voice in F is ♭ ♯ ♯; perhaps ♭ ♯ is intended, as in the following measure.

Suonata terza

160 u: *tr* is still visible at 1st note *f*¹ in F₁, although apparently deleted from the plate. Scarcely still visible in later issues.

171, 190, 194, 207 u: Length of the slurs is unclear, possibly shorter; in M 170 only on the final three ♭, in M 207 (a written-out repeat of M 170) and M 190, 194 it applies only to the first three ♭

231 u: F lacks note stem on lower note; we have added in line with the context.

Suonata quarta

32: F has *vivace* between the staves.

Since the beginning of the sonata is cited here, it is possible that there was a *da capo* instruction in the lost engraver's copy (perhaps *Da capo vivace*), which the engraver incorrectly engraved as *vivace*. Because there is no new tempo information in the preceding measures we have deleted *vivace*, but add *forte* to distinguish it from M 31.

60 u: Legato slurs are shorter in F and placed very inexactly, around the

4th–7th and 11th–15th ♯; probably intended as we have them.

94 u: 1st upper note in F is ♭ instead of ♭, probably an engraver's error.

Suonata sesta

28 u: Length of slurs in F unclear. We interpret as extending to quarter notes.

139–159 l: Slurs in F are varied in length; probably intended as we have them.

140 u: F has ♯ over 2nd note; deleted, since in the later course of this section, too, a single-voice texture does not have rests notated in the remaining voices.

268: F has repeat marks before the start of the measure, but no corresponding marks at the end of M 287. Thus probably an error.

Suonata settima

157 u: Last note of F is *b* instead of *a*, in error.

185 u: 1st chord in F has d¹ instead of c¹; probably engraver's error.

209 l: 1st note in F is ♭ instead of ♭; probably an engraver's error.

Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien

Sources

- F₁ Copies of the first edition. Leipzig, Immanuel Tietz, published 1700. Frontispiece dated 1700. Title: *Musicalische Vorstellung | Einiger | Biblischer Historien/ | In 6. Sonaten/ | Auff dem Claviere zu spielen/ | Allen Liebhabern zum Vergnügen | versuchet | von | Johann Kuhnauen. | Leipzig/ | Gedruckt bey Immanuel Tietzen/ | Anno MDCC*. Dedication page, dedicatory text dated 1700. Preface is headed *Geneigter Leser!*.
- F_{1a} Leipzig, Städtische Musikbibliothek, shelfmark II.2.43c.
- F_{1b} Staatsbibliothek zu Berlin · Preussischer Kulturbesitz, shelfmark Mus. ant. pract. K 385. Facsimile: *Johann Kuhnau, Musika-*

- lische Vorstellung Einiger Biblischer Historien, Leipzig 1700*, with an introduction by Laura Alvini, *Monumenta Musicae Revocata* 26, Florence: Studio Per Edizioni Scelte, 2000.
- F_{1c} Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, shelfmark VIII K 19.
- F_{1d} Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, shelfmark Mus. 2133-T-1. Facsimile: *Johann Kuhnau, Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten*, afterword by Wolfgang Reich, Leipzig: Peters, 1973. The facsimile is assembled from pages of F_{1d} and F₃ (see below).
- F₂ First edition, copy of a later issue. Leipzig, Immanuel Tietz. Frontispiece as in F₁, title as F₁, but now dated *MDCCX*; dedication page, dedicatory text and preface as in F₁. Łódź, University Library.
- F₃ First edition, copy of a later issue. Leipzig, Immanuel Tietz. Frontispiece as in F₁, but dated *1706*. Title as in F₂ (see illustrations on p. 117); dedication page, dedicatory text and preface as in F₁. Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, shelfmark Mus 249.
- F₄ First edition, copy of a later issue. Leipzig, Johann Herbord Kloss. Frontispiece as F₁, but now dated *1710*. Title text identical to F₁₋₃ but newly set: *Musicalische Vorstellung | Einiger | Biblischer Historien, | In Sechs SONATEN, | Auff dem Claviere zu spielen/ | Allen Liebhabern zum Vergnügen | versucht | von | Johann Kuhnauen. | Leipzig/ | bey Johann Herbord Kloss/ Buchhändlern/ 1725*. Dedication page, dedicatory text and preface as in F₁. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, shelfmark SA.82.F.69.
- F F₁–F₄.
- F₁ F_{1a}–d.

The primary source for our edition is F₂. The surviving copies present, along with the date of the frontispiece, title page and preface, a very heterogeneous picture. Their dates allow hardly any conclusions to be drawn about the state of the musical text. M 158 u proves that F₂ is the only source for the corrected musical text of the *Suonata prima* (see the *Individual comments*), and thus we use this copy as our primary source, with the remaining sources serving as secondary.

Individual comments

Suonata prima

Il Combattimento trà David e Goliath




- 46: F has *Israliti* instead of *Israeliti*, probably due to word division (there is a change of page between *Isra-* and *-liti*). But cf. M 176.
- 67 u: It is unclear in the sources whether the reading is $\downarrow g^1$ or \ddagger ; traces of a plate correction. Perhaps originally \downarrow , then changed indistinctly to \downarrow ? Possibly the note should be completely deleted; in F₄ the sign has clearly been changed to \ddagger .
- 136 u: The 2nd beat of F has a surplus \ddagger over the \downarrow ; perhaps this marks the 16th-note motive as the entry of a new voice.
- 144 u: 32nd notes in place of the mathematically correct 64th notes in F may be intentional. The measure would then be laid out in a metrically free manner. However, other places in Kuhnau's works demonstrate how the composer himself used strict metre even when notating passage work that was to be played freely.
- 158 u: In F₁, F₃ and F₄ the 1st and 2nd upper notes are b^1 – a^1 instead of a^1 – g^1 ; an engraver's error. Corrected in F₂.
- 163 l: 1st note in F₁₋₃ is g^1 instead of e^1 ; a faint correction is visible (note head has been struck through); in F₄ the note head has clearly been struck through twice, with a new note head e^1 (possibly added by hand).
- 167 l: F has c^1 with a single note stem; but see the voice-leading and cf. M 172.

Suonata seconda

Saul malinconico e trastullato per mezzo della Musica

- 5 u: 2nd and 3rd notes in upper voice of F are \downarrow instead of \downarrow ; but cf. all parallel passages.
- 7, 21: Middle voice variant (e^b1 in M 7 and b – bb in M 21) in F. Better in M 7 as e^1 – e^b1 , or just bb in M 21?
- 18 u: F has slur at 3rd–7th notes; we divide the slur by analogy to parallel passages.
- 46 l: Between 3rd and 4th notes, F has $\downarrow a$, probably an engraver's error and replaced by the two $\downarrow a$.
- 47 u: Upper note in F is \downarrow instead of \circ .
- 54 l: 2nd beat of F has five 16th notes, d – c – Bb – A – G ; likely an engraver's error.
- 69 u: 1st–3rd notes of lower voice in F are \downarrow , probably an engraver's error.
- 70, 73 u: In F the 64th-note beams in both measures are too short and do not encompass all eight notes of the group; clearly an engraver's error, for a rhythmic variant of M 72 is surely not intended.
- 72 f. u: Slur in M 72 of F ends one note earlier, and begins in M 73 one note later. Probably intended at 64th notes each time, as in M 70.
- 87 u: 8th lower note in F is \downarrow instead of \downarrow ; engraver's error.
- 95 u: In F the 2nd lower note is \downarrow , and shares a stem with the upper note. However, \downarrow is probably intended.
- 137 u: Lower note in F is erroneously bb^1 instead of a^1 ; engraver's error. We correct by reference to M 257.
- 159 u: F erroneously has \downarrow instead of \downarrow .
- 178: F has *piano più*, with the figure 1 engraved over *piano* and the figure 2 over *più*.
- 187 u: 2nd upper note in F incorrectly a^1 instead of b^1 ; engraver's error. We correct by reference to M 210.
- 188 l: 2nd beat is \downarrow ; but cf. all parallel contexts. F consistently notates eighth notes at intervals of a second, and in two-part texture in thirds. Cf. also M 213 f., 215, 221, 246, 273 f.
- 210 l: F_{1c} has an additional note a on 3rd beat; engraver's error.
- 261–264: In F notation of $\|$: $\|$ is unclear (surplus signs are present). We




correct according to the context, and resolve repeat signs according to our editorial guidelines.





- 331 ff.: F lacks many 16th-note beams, but probably a dotted rhythm is always intended. Especially striking is M 343 u 3rd and 4th beats in the lower voice, where there are four eighth notes. But the voice alignment points to dotting in both voices here as well. See also the comment on M 345.
- 345 l: F has  at beginning of measure; but  is probably intended, as at all other places.
- 346 u: Value of the g^1 notes in F is unclear. The 1st g^1 is notated as ; the two following ones have only a note head, without augmentation dot or stem. Probably an engraver's error, and intended as given here. Cf. also M 358.

Suonata terza

Il Maritaggio di Giacomo

General key signature in F: From M 17 (2nd half) to M 43 the upper staff has an additional \sharp at c . From M 157 to 184 both staves have \sharp for f , but in spite of this many extra accidentals are placed before f ; it is possible that the general key signature is incorrect, and that some $f\sharp$ should actually be $f\flat$.

- 3 u: F has slur at 1st–3rd notes; but cf. M 2.
- 25 l: F has slur at 1st–4th notes; we place at 1st–3rd notes, given the repeated note.
- 51 u: Penultimate note in F is d^2 instead of b^1 ; an engraver's error (cf. the motive around it).
- 61 u: 1st chord in F has e^1 instead of d^1 , probably an engraver's error (cf. following measure).
- 68 l: 1st chord of F_{1a} has an extra note head a , probably deleted during plate correction. The whole chord is hard to read in F_{1b} (perhaps due to plate correction). In other copies, only traces of the a note head are still visible.
- 69 u: 1st and 2nd notes in lower voice of F were probably originally  e^1 and  d^1 ;  has been deleted during plate correction, but traces of it are still clearly visible (hardly visible in F_4).

- 74 u: In F_4 the 1st note of the upper voice consists only of a note head d^2 , while the other sources have a note stem and augmentation dot. In F_{1b} and F_3 an additional note head b^1 is clearly visible, and in the remaining copies besides F_4 and F_{1c} traces of correction can be seen; b^1 was probably deleted during correction of plates. The correction procedure remains unclear, but the correct reading is probably as given here.
- 77 l: F lacks penultimate note, possibly on account of a plate correction at this point.
- 85: Bar line in middle of measure; engraver's error.
- 120 l: Rhythm at 2nd beat in F is , probably in error; but cf. M 119–121, where the motive each time is notated as given.
- 122 u: 1st chord of F has g^1 instead of a^1 ; engraver's error.
- 163 u: In F the two final chords are written a third higher; engraver's error.
- 176 u: 4th chord in F has \sharp before a^1 ; engraver's error.
- 194 u: 1st slur in F is shorter; engraver's error.
- 222 u: Slur clearly shorter in F; we interpret as applying to whole group.
- 222 f.: In F, a note value  is missing each time from those note groups that are beamed together. We follow the notation of the source.
- 232 l: F has a surplus \sharp at the 1st beat of the lower voice; its meaning is unclear.
- 250 l: In F the first two notes a have double note stems ( und ); we simplify.
- 257 u: 4th lower note in F is c^2 instead of a^1 ; engraver's error.
- 262 l: F has \sharp at end of measure; probably an engraver's error.
- 322–340: F has a general key signature of G major (but not in M 322–326, 2nd beat; there, however, the f are preceded by \flat). From M 326 3rd beat to M 340, in spite of the key signature, \sharp is repeated before $f\sharp$. We ignore the general key signature.
- 325: F has bar line after 1st chord; probably an engraver's error.




Suonata quarta

Hiskia agonizzante e risanato

- 39–41: F has only two measures at this point, each with six beats.
- 75: In F this measure is divided halfway by an added bar line.
- 117/118, 144/145: F lacks bar line.

Suonata quinta

Gideon Salvatore del Popolo d'Israel

- 79 l: F also has an augmentation dot at the upper note, probably in error (see the voice-leading).
- 96 u: The 1st lower note head in F may have a stem, thus  instead of ; accordingly the beginning of the measure was perhaps conceived as a two-voice texture (consider the missing \sharp). Since it is only faintly visible, and since the end of the measure is notated in three voices, we notate as  and as a three-part texture.
- 123: No bar line, according to F.
- 182–217: In F the general key signature is continued with b from the preceding section; all b notes receive a \flat . We prefer the general key signature of M 218–229 for M 182–217, since C major is clearly already intended here (see also comment on M 229).
- 217 u: F has a instead of g ; engraver's error.
- 229: F has a change of page after the 1st half of the measure, following which there is a general key signature with b , so F has \flat before the b^1 in M 230; we shift the change of general key signature back to M 231/232, since a new musical idea begins there.
- 273 u: 1st lower note in F is a^1 instead of f^1 , probably an engraver's error (cf. M 271).

Suonata sesta

La Tomba di Giacob

- 4 u: F places slur a note later; probably intended as given here.
- 14 u: 3rd beat of F has additional \sharp ; we delete, since there is no real four-voice texture here.
- 46 l: The accidental at the upper note of the 1st chord of F is unclear; probably originally \flat , corrected to b .

- 65 u: 1st upper note of F is \downarrow instead of \downarrow , likely an engraver's error and intended as given here.
- 113 u: Is final upper note perhaps a^1 instead of ab^1 ?
- 126 l: 2nd upper note of F is possibly \downarrow instead of \downarrow ; the note flag is hard to make out, and perhaps was deleted. The previous note has no augmentation dot; the 2nd note of the lower voice (clearly \downarrow after the previous \downarrow) is positioned in the voice alignment after the upper note ab .
- 146 u: F has tie at 6th and 7th upper notes; deleted, since it is a singular occurrence in this position.
- 157 u: 2nd tie in F at upper 4th and 5th notes, with no slur at 3rd–4th notes and 5th–6th; engraver's error. We standardise to match measures with comparable rhythm.
- 187, 191 u: F has a tie at the final two upper notes, instead of at the antepenultimate and penultimate notes. An engraver's error.
- 199 u: Slur in F begins only at 2nd note.
- 200/201 u: In F the tie is at the final two upper notes of M 200. However, the intention is probably as given here.
- 210 u: Is ab^1 better than a^1 from the 3rd beat onwards?
- 303 u: In F the 2nd tie is presented as a slur over upper 1st–3rd notes, but probably intended as given here.

Appendix

Toccata

Source

Copy in an unknown hand, ca. 1720. Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, shelfmark 30.194., folios 76r–77v. Head title: *Toccata di Joh: Kuhnau*.

The only source for this work often sets a tie in only one voice in the case of tied chords. In such cases we have added the remaining ties without comment.

Individual comments

- 12 u: Tie at a^1 – a^1 on 3rd–4th beats perhaps crossed out?

- 13/14 u: There is a tie, rather than a legato slur, at the final two notes of M 13 to the 1st note of M 14; reading probably intended as given here.
- 18/19 l: Tie at b instead of e , in spite of the note value of b in M 18 being too short. We interpret as if both notes are to be tied.
- 27 u: Lower note is $f\sharp^1$ instead of $g\sharp^1$, in error.
- 33 u: Middle note in 1st chord is d^1 instead of e^1 , in error.
- 38 u: The two lower notes in the 1st chord are incorrectly \circ instead of \downarrow , with no subsequent $\underline{\quad}$; but see the lower staff.
- 53 u: 10th and 12th lower notes are $f\sharp^1$ instead of e^1 .
- 62 u: Upper note is \downarrow instead of \circ , in error.
- 83 u: Lower note in 2nd chord is $c\sharp^1$ instead of b , in error.
- 89 f.: A faulty reading, probably due to a copyist's mistake



Thematic entry in the tenor must sound as e^1 – $g\sharp^1$ – a – b – $c\sharp^1$. If we assume that the voice alignment is incorrect, and that the 1st upper note of M 90 l in the source is redundant, M 90 has a – b – $c\sharp^1$. The final lower note in M 89 u of the source would be rhythmically possible (if held over the bar line), but would result in an unlikely five-part texture on this beat. It is probably notated before rather than after the bar line only by mistake. We transcribe the passage as it is probably intended.

108 l: 1st note missing. We have added it, in line with the remaining thematic entries.

140 l: 1st note is $f\sharp^1$ instead of e^1 .

147 u: Augmentation dot mistakenly placed on $f\sharp^1$ instead of a^1 .

164 u: After the 1st note there is a surplus \ddagger

167 u: At chords 1–3 only the upper voice is notated as \downarrow , the other voices as \downarrow ; we interpret as chords and no longer as strict part-movement.

- 172 u: Chord has \circ instead of \downarrow , although the following $\underline{\quad}$ is present.
- 175 u: 1st upper note is \downarrow instead of \downarrow

Praeludium ex G

Source

Copy made by Emanuel Benisch ("Lowell Mason Codex", part 1 dated 1688). New Haven, Yale University Library, The Irving S. Gilmore Music Library, shelfmark LM 5056, pp. 47 f. Head title: *Praelud | ex G | di | Joh: Kuhnau*.

Individual comments

- 8 l: Upper note is \downarrow instead of \circ
- 19/20, 22/23, 75/76: Bar line is missing.
- 62: This measure is missing. It has been added in another hand in the lower margin, indicated by means of a cross-reference sign.
- 63 u: e^2 instead of d^2 ; corrected, but probably in a later hand (perhaps the same hand as for the added measure? See the previous comment. The addition of M 62 incidentally also connects to the 1st half of M 63, and correctly notates d^2 there).

Praeludium alla breve

Source

- C₁ Copy made by Emanuel Benisch ("Lowell Mason Codex", part 1 dated 1688). New Haven, Yale University Library, The Irving S. Gilmore Music Library, shelfmark LM 5056, pp. 76 f. Head title: *Praeludium | alla breve | Sig. | Joh. Kuhnau*.
- C₂ Copy by an unknown hand. Mylau, Church Library, tabulature book, p. 174. Date of tabulature book 1750. Head title: *Fuga ex B. Krüger*. Only the fugue (the 2nd part of the work, from the 2nd half of M 28) survives in the Mylauer tabulature book. The head title names "Krüger" as the composer, probably meaning Johann Krieger (1652–1735). The attribution could well be incorrect; but it is

also possible that the 2nd half of the work really is by Krieger, and not Kuhnau.

About this edition

The primary source for our edition is C₁, with C₂ serving as a secondary source for the fugue. C₂ contains readings that in part appear to be scribal errors, but in part also present possible variants of C₁. This allows the conclusion that both copies derive from different models. In spite of some scribal errors (see below), C₁ offers an altogether more reliable text. The readings from C₂ are thus given only as footnotes where there is a possibility of a true alternative reading; where the readings are doubtful, they appear in the *Individual comments* that follow.

Individual comments

♯ according to C₂; C₁ has C.

34 l: C₂ has an additional note ♭c¹ in the first half of the measure, tied over from M 33.

39 f. u: C₂ lacks lower voice.

46 l: 1st upper note in C₂ is d instead of f.

46/47 u: C₂ has



49/50, 51/52, 58/59 l: C₁ lacks the tie; added in line with C₂.

51 u: 2nd note of C₂ is f¹ instead of eb¹.

l: C₂ lacks c.

54 u: C₁ lacks $\underline{\quad}$; added in line with C₂.

l: C₂ lacks eb¹ (it is present in M 55).

56 u: C₂ has ♭g¹ instead of ♭.

63 f. l: C₂ has half notes c¹-c¹-bb-c¹ instead of whole notes c¹-bb.

66 u: C₂ has ♭g¹-a¹ instead of ♭a¹.

70 l: C₁ has, in addition to eb/c¹, ♭g; not present in C₂. Probably a scribal error (see the three-voice texture from M 68, which is augmented to a four-voice texture only at a new entry of the theme in M 71).

72 u: C₁ has ♯ before f¹, but it is possibly deleted. C₂ lacks accidental; f^{♯1} is unlikely.

73 l: Last note of C₁ is eb instead of f, probably a scribal error; we follow C₂.

76 l: Bottom notes of C₁ (probably in error) Bb-c instead of d-eb; we follow C₂.

78/79: C₁ lacks bar line.

79 u: Lowest note in C₁ is bb instead of d¹; we follow C₂.

Fuga ex Gb

Source

Copy by an unknown hand. Mylau, Church Library, tabulature book, p. 126. Head title: *Fuga. ex Gb. Kuhnau* [sic]. Tabulature book dated 1750.

Individual comments

6 u: 5th and 6th lower notes additionally have note heads for a third below; probably invalid.

7 u: 2nd half of the measure is rhythmically unclear; the bb¹ appears as ♭ not ♭; 1st e¹ as ♭ instead of ♭.

Munich, spring 2014

Norbert Müllemann

Anmerkungen zur Aufführungspraxis

Instrumente

Johann Kuhnau verwendet stets die seinerzeit gebräuchliche Instrumentenbezeichnung *Clavier*. Dieser Begriff lässt sich am besten mit „Tasteninstrument“ übertragen. Dass Kuhnau dabei nicht nur Cembalo oder Clavichord im Sinn hat, sondern durchaus auch eine Aufführung auf Orgelpositiven für denkbar hält, beweisen in besonders anschaulicher Weise die Titelbilder zum ersten Teil der *Clavierübung*, zu den *Frischen Clavier Früchten* sowie den *Biblischen Historien* (siehe Abbildungen auf S. 1, 69, 117). Das erste Bild zeigt ein einmanuales Cembalo, das zweite Bild ein Clavichord, das dritte Bild rechts ein Orgelpositiv sowie links, auf dem Tisch, erneut ein Clavichord. Die auf der Orgel angebrachte Vignette enthält den Text: „Il Saggio | fatto | Nella Rappresentatione | Musicale | d'alcune Historie della Bibbia | contenute | In sei Suonate | da suonarsi sù l'Organo, | Clavicembalo, ed altri | Stromenti famiglianti, | da | Giovanni | Kuhnau.“ Kuhnau stellt heraus, dass „Orgel, Cembalo und verwandte Instrumente“ zum Einsatz kommen dürfen. Klavier und Flügel im heutigen Sinn gab es zwar damals noch nicht, gehören jedoch zweifellos zur von Kuhnau beschriebenen Instrumentenfamilie.

Tempo

In Bezug auf die Charaktere und Ausführung der Suiten-Sätze innerhalb der beiden Teile der *Clavierübung* schreibt Kuhnau, die Couranten seien „nach französischer Art“ (womit vermutlich auf den zwischen $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{2}$ schwebenden Takt angespielt wird, der ein langsames Tempo verlangt als etwa die italienischen Correnten im $\frac{3}{4}$ -Takt), die Gigue und Menuette „etwas hurtig“, die Sarabanden und Arien schließlich langsam zu spielen. Die übrigen Sätze verlangten lediglich „gute Discretion“; Kuhnau überlässt es also letztlich dem stilis-

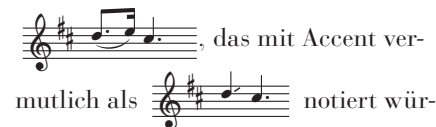
tischen Empfinden der Musiker, das angemessene Tempo zu finden.

Ornamente

Schwieriger zu deuten sind die Ornamente, jene „Strichlein“ („Accente“ und „Mordente“) sowie „Schleifer“ und „Triller“, die Kuhnau in den beiden Teilen der *Clavierübung* in umfangreichem Ausmaß dem Notentext beigibt. Im Vorwort zum ersten Teil unternimmt er zwar den Versuch, die Ausführung jener Manieren zu erläutern, drückt sich jedoch so unklar aus, dass Wissenschaftler seit jeher versuchen, Kuhnaus Erklärung auszudeuten. Die größte Anstrengung unternahm dabei 1901 Karl Päsler, der die genaue Position der Strichlein, vor allem der Accente, im Druck statistisch erfasste und auf dieser Datenbasis versuchte, die musikalische Umsetzung zu rekonstruieren (vgl. Karl Päsler, Vorwort zu *Johann Kuhnaus Klavierwerke, Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 1. Folge, 4. Bd., hrsg. von Karl Päsler, in Neuauflage hrsg. und revidiert von Hans Joachim Moser, Wiesbaden/Graz 1958, S. XV ff.). Ein solches Vorgehen unterstellt, dass der Kupferstich die Positionierung der Ornamente (vor oder nach der betreffenden Note; oberhalb, unterhalb und auf gleicher Höhe der Note) minutiös so wiedergibt, wie Kuhnau sie in seiner verschollenen Vorlage notiert hatte. Diesbezüglich sind aber Zweifel angebracht, weshalb im Folgenden nur auf die Grund- oder Standardformen eingegangen wird. In der Ausführung solcher aus der Improvisation stammenden Figuren sollte jedoch größere Freiheit walten.

Zum Accent - ~ schreibt Kuhnau: „Zum anderen werden ihnen die Accentus, so mit einem Strichlein bemerket, recommendiret, deren zweyerley Species sind, einmahl, da das Strichlein nach der Noten, hernach da es vorher stehet: Wie jene gemacht werden, findet man No 21 bey der ersten Noten exprimiret [gemeint ist *Clavierübung I*, Partie II, Sarabande, T. 1, Sopran]. Diese touchieren die Secunde vorher entweder drüber oder drunter, nach dem die Note auf oder nieder gestiegen fein sachte, und gleichsam zweymahl, wo-

raus auch diese Manier folgen kan, daß der gleichen Note, ungeachtet eine andere gleiche folget, etwas länger, und also angenehmer gehöret werde.“ Kuhnau unterscheidet zwei Arten von Accenten: jene, die nach, und jene, die vor der Note platziert sind. Für den ersten Fall gibt er ein ausnotiertes Beispiel aus Partie II, Sarabande, T. 1, an



de. Die eindeutig überwiegende Zahl der Accente ist jedoch vor einer Note platziert, siehe gleiche Sarabande,

T. 1 f.: ; je nach-

dem, aus welcher Bewegungsrichtung die musikalische Linie kommt und ob es sich um einen auf- oder absteigenden Accent (- oder ~) handelt, ist das Ornament als Vorschlag von oben oder von unten auszuführen



mit dem Ausdruck „zweymahl“ genau meint, ist nicht klar, es mag sich tatsächlich um entstehende Tonrepetitionen handeln. Die darauf folgende Erklärung könnte sich aber auch auf die Frage beziehen, ob die Accente vor oder auf die Zeit auszuführen sind, ob der Vorschlag also vom vorausgehenden oder vom folgenden Notenwert abzuziehen ist – beides ist je nach Kontext denkbar.

Den Mordent = beschreibt Kuhnau wie folgt: „Drittens so kommen die Mordanten, so durch zwey Strichlein angedeutet, fast dem Trillo bey, außer daß jene die Secunde oder Semitonium drunter zum kurtzen jedoch fast starken Tremulo erfordern.“ Kuhnaus Mordent entspricht demnach dem entsprechenden modernen Begriff. Gemeint ist ein kurzer Triller mit der unteren Nebennote, siehe etwa die oben zitierte Sarabande:



„Endlich sind die Schleuffer ~ ~ nicht zu vergessen, welche besage des

Characteris aus der Tertia entweder drunter oder drüber in die nachgesetzte Note nach dem Exempel des 4. 5. und 6ten Tactes N6 trainiret werden.“ Kuhnau bezieht sich mit dem „Exempel“ wieder auf ein ausnotiertes Beispiel für den Schleifer (*Clavierübung I*, Partie I, Allemande, T. 4–6):



Es handelt sich demnach um eine Figur in der Art eines Vorschlags, die eine Terz unterhalb der Hauptnote durchmisst.

Der Triller entspricht im Wesentlichen dem heute üblichen Zeichen *tr*. Trillerschlängen, die sich auf die Dauer der Verzierung beziehen, kennt Kuhnau nicht. Triller, die über mehreren Noten mit Haltebögen stehen, gelten jedoch offenbar für die Gesamtlänge der Note. Darauf deutet die Notation in *Clavierübung II*, Sonata, T. 43 f., 45 f., sowie die Angabe „Tremulo per tutto 1^b “ in *Frische Clavier Früchte*, Suonata prima, T. 38.

Weitere Eigentümlichkeiten der Notation

Arpeggierte Schlussakkorde notiert Kuhnau häufig in dieser Form (*Clavierübung I*, Courante, T. 16):



Die Bögen im unteren System sollen offenbar andeuten, dass alle angeschlagenen Noten zu halten sind und demnach in den Schlussakkord hineinklingen.

Die Zeichen F (etwa *Clavierübung I*, Sarabande, T. 13) stehen für eine Petite Reprise. Die Passage T. 9–16 soll demnach gemäß den regulären Wiederholungszeichen zweimal erklingen, anschließend werden zusätzlich die T. 13–16 wiederholt.

Die sehr sparsamen Artikulationszeichen stehen oft nur beim ersten Auftreten eines Motivs. In der Ausführung sind sie offenbar auf die Wiederholun-

gen des Motivs zu übertragen (siehe etwa *Suonata sesta* aus den *Biblischen Historien*, Fuge, T. 207 ff.).

Dissonanzen auf schweren Taktteilen werden im Stil der Zeit vorbereitet, das heißt, die dissonierende Note erscheint in der gleichen Stimme unmittelbar zuvor als Konsonanz. Je nach Instrument ist diese Note überzubinden (etwa auf der Orgel) – bei verklingenden Instrumenten (etwa auf dem Cembalo) ist ein zweiter Anschlag erwünscht. Kuhnau notiert in solchen Fällen zwar oft einen Haltebogen, nicht aber konsequent; siehe *Clavierübung I*, Partie I, Courante, T. 4/5, 5/6, 6:



Lässt es sich durch Parallelstellen begründen (innerhalb eines Satzes, zwischen Allemande und variierender Courante, zwischen Hauptsatz und Double, bei Sequenzen, bei typischen Satztechniken, z. B. dem alternierenden Stil der Couranten, vgl. *Clavierübung I*, Partie II, Courante, T. 6 f., 11 f., 15–17), ergänzen wir einen Bogen:



In den übrigen Fällen jedoch nicht; insbesondere in den abschriftlich überlieferten Werken aus dem Anhang zu dieser Ausgabe (siehe etwa Beginn des *Praeludium ex C*) fehlen zahlreiche dieser Bögen, die in der Ausführung je nach Instrument zu berücksichtigen sind. In den fugierten Sätzen wurden

grundsätzlich mehr Haltebögen ergänzt als in den homophonen Stücken.

Angaben zur Dynamik sind in den Quellen zwar selten; mit einer gewissen Regelmäßigkeit treten sie aber bei repetierten Taktgruppen auf (z. B. in *Frische Clavier Früchte*, Suonata seconda, T. 53, 66 f.). Die Wiederholungstakte sind dann mit einem dynamischen Kontrast auszuführen. Dies ist auch auf Stellen zu übertragen, die von Kuhnau nicht mit Dynamikangaben versehen wurden.

Bögen zu repetierten Noten oder Akkorden (*Biblische Historien*, Suonata prima, T. 46 ff.; ähnlich auch *Frische Clavier Früchte*, Suonata sexta, T. 139–159) deuten vermutlich auf eine für das Clavichord typische Spieltechnik hin:



Dabei wird nach dem ersten Anschlagen einer Note der Druck auf die Taste nur leicht verringert und dann wieder erhöht, ohne die Taste vollständig loszulassen. Das klangliche Resultat erinnert an die „Bebung“, eine etwa bei C. P. E. Bach bezeugte Vortragsart längerer Notenwerte. Dieser Effekt lässt sich zwar auf dem Clavichord am besten erzielen, ist aber keinesfalls auf dieses Instrument beschränkt (vgl. etwa Beethovens Klaviersonate As-dur op. 110, Recitativo). Gemeint ist ein trotz Tonrepetition sehr dichtes Legato.

„Harpeggio“ (*Clavierübung II*, Partie IV) meint Akkordbrechung. Nicht geklärt ist die Frage, ob eine rhythmisch gebundene oder freie Ausführung gemeint ist.

München, Frühjahr 2014
Norbert Müllemann

Notes on performance practice

Instruments

Johann Kuhnau always uses the term *clavier*, which was customary in his day and can perhaps be best conveyed today by the term “keyboard instrument”. That Kuhnau thereby not only had the harpsichord or clavichord in mind, but also admitted the possibility of performance on positive organs, is demonstrated particularly vividly on the title pages of the first part of the *Clavierübung*, the *Frische Clavier Früchte* and the *Biblische Historien* (see illustrations on pp. 1, 69, 117). The first image shows a one-manual harpsichord, the second a clavichord, the third a positive organ to the right and, again, a clavichord on the table to the left. The vignette affixed to the organ bears the text: “Il Saggio | fatto | Nella Rappresentatione | Musicale | d’alcune Historie della Bibbia | contenute | In sei Suonate | da suonarsi sù l’Organo, | Clavicembalo, ed altri | Stromenti famiglianti, | da | Giovanni | Kuhnau.” Kuhnau thus specifies that one can use “organ, harpsichord and related instruments”. Upright pianos and grand pianos in today’s meaning of the word did not exist back then, but they indisputably belong to the family of instruments described by Kuhnau.

Tempo

Referring to the different characters and performance styles of the suite movements within the two parts of the *Clavierübung*, Kuhnau writes that the courantes are to be played “in the French manner” (whereby he is presumably alluding to the meter that hovers between $\frac{6}{4}$ and $\frac{3}{2}$, and which calls for a slower tempo than, for example, the Italian corrente in $\frac{3}{2}$ time), the gigues and menuets “rather briskly”, and, finally, the sarabandes and arias slowly. The other movements call solely for “appropriate discretion”; ulti-

mately, Kuhnau therefore leaves it up to the musician’s sense of style to select the proper tempo.

Ornaments

More difficult to decipher are the ornaments: those “Strichlein” or little dashes, (accents and lower mordents) as well as the “Schleifer” (slides) and “Triller” (trills) that Kuhnau generously adds to the musical text of the two parts of the *Clavierübung*. In the preface to the first part, he makes an attempt to explain the execution of these “Manieren”, but expresses himself so vaguely that scholars have been trying to interpret his elucidations ever since. The most comprehensive effort to date was that of Karl Päsler in 1901, who statistically documented the exact position of the little dashes, and, above all, of the accents, in the print, and attempted on the basis of this data to reconstruct their musical realisation (see Karl Päsler, preface to *Johann Kuhnau’s Klavierwerke, Denkmäler Deutscher Tonkunst*, 1st series, 4th vol., ed. by Karl Päsler, new issue ed. and revised by Hans Joachim Moser, Wiesbaden/Craz, 1958, pp. xv ff.). Such a procedure presumes that the copper engraving plates reproduce the position of the ornament signs (before or after the note in question; above, below and at the same height as the notes) as meticulously as Kuhnau’s notation of them in his now-lost source-models. Doubts are permitted in this respect, however, which is why we shall concern ourselves in what follows solely with the basic or standard forms. Considerable freedom should be permitted in the execution of such figures, which derive from improvisation.

In regard to the accent \sim Kuhnau writes: “We recommend the accent [Accentus], indicated by a little dash [Strichlein], of which there are two species: the first being a dash after the note, and the second before the note. How these are done can be seen in the opening notes of no. 21 [he is referring to *Clavierübung I*, Part II, Sarabande, m. 1, soprano]. These are executed by first touching the note a second higher or lower – according to whether the

main note is ascending or descending – which should be done delicately, so that this note sounds twice, as it were. Thus, regardless as to whether a note of equal value follows, this note can sound somewhat longer and more pleasantly.” Kuhnau distinguishes between two types of accents: those that are placed *after* and those that are placed *before* the note. In the first case, he provides a fully notated example from Part II, Sarabande, m. 1



which would probably be notated with an accent as



; most accents, however, are placed before a note; see the same Sarabande, mm. 1 f.:



; depending on

the direction that the musical line is coming from, and on whether the accent is a rising or falling one, the ornament is to be executed as an appoggiatura from above or below



; it is not clear

what Kuhnau means exactly by the term “zweymahl” (twice); perhaps these really are repeated notes. The explanation he then provides might also make reference to questions of whether the accents are to be executed before or on the beat, and whether the value of the grace note is to be deducted from the preceding or from the following note value – both are plausible depending on the context.

Kuhnau describes the lower mordent \approx as follows: “Thirdly come the lower mordents, which are depicted by two little dashes, almost like a trill, except that they require the lower second or semitone to be played as a short, almost heavy, tremolo.” Kuhnau’s lower mordent would thus correspond to the ornament as we know it today. The intended effect is a short trill with the lower auxiliary note; see for example the above-mentioned Sarabande:



“Finally, one must not forget the slides \curvearrowright \curvearrowleft , which, depending on the character, are pulled either from the third above or below into the following note, according to the example of the 4th, 5th and 6th measures N6.” By the term “example” Kuhnau refers once again to a fully-notated instance of the slide (*Clavierübung I*, Partie I, Allemande, mm. 4–6):



Accordingly, it seems to be a figure of the appoggiatura type, which spans the range of a third below the main note.

The trill sign *tr* essentially corresponds to the one we know today. There are no wavy-lines to indicate the duration of this ornament in Kuhnau’s music. Trills placed over several tied notes apparently apply to the total length of the note. This is hinted at by the notation in *Clavierübung II*, Sonata, mm. 43 f., 45 f., as well as the indication “Tremulo per tutto 1^b ” in *Frische Clavier Früchte*, Suonata prima, m. 38.

Further notational peculiarities

Kuhnau frequently notates arpeggiated closing chords in this form (*Clavierübung I*, Courante, m. 16):



The slurs in the lower staff are apparently meant to signify that all the notes are to be held after being struck, and thus continue resonating in the closing chord.

The signs R (in e. g. *Clavierübung I*, Sarabande, m. 13) designate a Petite Reprise (abbreviated repeat). The passage at mm. 9–16 is thus to be played twice according to the regular repeat signs, with mm. 13–16 then additionally repeated.

The very sparse articulation marks are often found only at the first appearance of a motif. In performance they are apparently intended to be applied to repetitions of the motif (see for ex-

ample the Suonata sesta from the *Biblische Historien*, fugue, mm. 207 ff.).

Dissonances on strong beats of a measure are prepared in accordance with the style of the time: that is, the note forming the dissonance appears in the same voice immediately before, but as a consonance. This note is to be tied over when played by a sustaining instrument such as the organ. On instruments where the sound dies away, such as the harpsichord, striking the note a second time is desirable. In such cases Kuhnau often, but not consistently, notates a tie; see *Clavierübung I*, Partie I, Courante, mm. 4/5, 5/6, 6:



If it can be justified through parallel passages (within one movement, between an Allemande and its Courante variant, between a main movement and its “Double” (elaborated variant), at sequences, and where idiosyncratic writing techniques are used such as, for example, in the alternating style of the Courantes, see *Clavierübung I*, Partie II, Courante, mm. 6 f., 11 f., 15–17), we add a tie:



In the other cases, however, we do not. Many of these ties are missing, especially from the works transmitted as manuscript copies that appear in the *Appendix* to this edition (see, for example, the beginning of the Praeludium ex G); but both they, and the capabilities of the instrument on which they are

being executed, should be taken into consideration in performance. In general, more ties have been added to the fugal movements than to the homophonic pieces.

Dynamic markings are certainly rare in the sources, but do appear with a certain regularity at repeated groups of measures (e. g. in *Frische Clavier Früchte*, Suonata seconda, mm. 53, 66 f.). The repeated measures are then to be executed with a dynamic contrast. This can also be applied to passages which were not supplied with dynamic markings by Kuhnau.

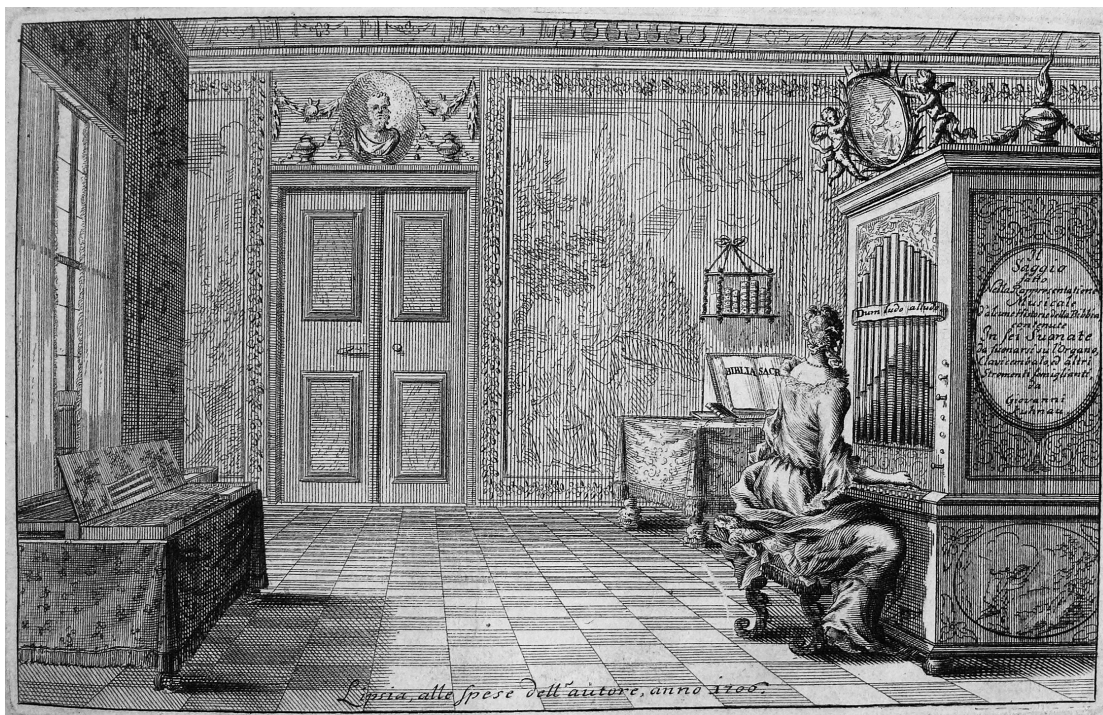
Slurs at repeated notes or chords (*Biblische Historien*, Suonata prima, mm. 46 ff.; and, likewise, in the *Frische Clavier Früchte*, Suonata sesta, mm. 139–159) probably point to a typical performance technique on the clavichord:



After the note is struck, one slightly diminishes the pressure on the key before increasing it again, but should never completely let go of the key. The resulting sound is reminiscent of “Bebung”, a way of performing longer notes found, for example, in C. P. E. Bach. This effect makes the greatest impact on the clavichord, but is not limited to that instrument (see e. g. Beethoven’s Piano Sonata in A^b major op. 110, Recitativo). The aim should be a very dense legato, in spite of the repeated notes.

“Harpeggio” (*Clavierübung II*, Partie IV) means broken chords. The question remains as to whether a strictly rhythmic or free execution is called for.

Munich, spring 2014
Norbert Müllemann



Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien, Quelle E₃ (siehe *Bemerkungen*)
Frontispiz (oben) und Titelblatt (unten)

Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung

Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien, source F₃ (see *Comments*)
Frontispiece (above) and title page (below)

Reproduced by kind permission

Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien, source E₃/F₃ (voir *Bemerkungen/Comments*)
Frontispice (ci-dessus) et page de titre (ci-dessous)

Reproduction aimablement accordée

Suonata prima

Der Streit zwischen David und Goliath.

DAS in der Schrift abgemahlte *Portrait* des grossen Goliaths ist was seltzames. Denn da *presentiret* sich ein Ungeheuer der Natur/ ein Baumstarcker Riese. Soll man seine Länge ausmessen/ so will ein Maß von 6. Ellen nicht zureichen. Der auff seinem Häupte stehende hohe ehernen Helm träget nicht wenig zu dem Ansehen seiner Grösse bey. Der schuppige Pantzer/ und die umb die Schenkeln gelegte Bein=Harnische nebenst dem wichtigsten Schilde/ womit er sich träget/ ingleichen sein mit Eisen starck beschlagener und einem Weber=Baume gleicher Spieß/ weisen zur Gnüge/ daß Kräfte bey ihm seyn müssen/ und daß alle diese Centner schwere Lasten ihm in geringsten nicht *incommodiren* können. Entsetzet man sich fast über dem blossen Abrisse dieses Menschen/ wie werden nicht die armen Israeliten erschrocken seyn/ als ihnen das lebendige Original dieses ihres Feindes zu Gesichte gekommen. Denn da stehet er vor ihnen in seiner ehernen und mit der Sonnen gleichsam umb den Vorzug des Glantzes streitenden Montierung/ und machet mit dem wie Schuppen übereinander hangenden Metall ein ungemeines Geräusche/ schnaubt und brauset/ als wenn er sie alle auff einmahl verschlingen wolte. Seine Worte klingen in ihren Ohren wie der erschreckliche Donner. Er spricht den Feinden und ihrem Zeuge Hohn/ fodert auch aus ihrem Lager einen Helden heraus. Dieser Kampf soll weisen/ auff welcher Parthey Schultern das Joch der Dienstbarkeit liegen solle. Er kan sich leichte einbilden/ daß bey diesem Mittel der Scepter über die Israeliten denen Philistern in die Hände kommen müsse. Aber man sehe doch nur Wunder! da allen Helden Israelis der Muth sincket/ und da ein iederman/ wenn der Riese sich nur blicken lässet/ die Flucht ergreiffet; da auch der ungeheure Kämpffer nach Gewohnheit die Feinde spöttisch zu halten fortfähret; meldet sich David/ ein klein behertztes Pürschgen/ und junger Schäfer an/ und will sich mit dem Eisen=Fresser schlagen. Solches will ihm zwar vor eine Vermessenheit ausgeleget werden: Alleine David kehret sich wenig dran. Er bleibt bey seiner Helden=mäßigen *Resolution*, und lässet sich bey der Audientz vor dem Könige Saul vernehmen/ er habe nur neulichst durch Gottes Hülffe mit einem Bäre und Löwen/ die ihm ein Schaf geraubet/ gestritten/ diesen grimigen Bestien den Raub wieder aus dem Rachen gerissen/ und sie noch darzu getödtet: Also hoffe er auch/ es werde ihm der Steit [sic] mit diesem Bäre und Löwen der Philister gelingen. Er tritt demnach im starcken Vertrauen auff die Hülffe seines Gottes mit einer Schleuder und etlichen ausgelesenen Steinen dem gewaltigen Riesen unter die Augen. Da dencken nun die Philister: Itzo wird der grosse Held den kleinen Feind wie ein Stäubgen wegblasen/ oder

wie eine Fliege tödten: Zumahl da er gantz grimmig wird/ und mit erschrecklichen Flüchen auff David loß *fulminiret*/ daß er ihn wie einen Hund achte/ und mit keinen Soldaten mäßigen Waffen/ sondern mit einem Schäfer=Stecken zu ihm komme. Aber David erschricket nicht/ sondern beruffet sich auff seinen Gott/ und prophezeyet dem Feinde/ er werde gleich itzo ohne Schwerd/ Spieß und Schild zu Boden fallen/ den Schedel verlihren/ und den Rumpff denen Vögeln und wilden Thieren zur Speise überlassen müssen. Hiermit eilet David auff den Philister zu/ und verwundet ihn mit einem in die Stirne tieff hinein geschleuderten spitzigen Steine dermassen/ daß er über den Hauffen fället. Ehe er sich wieder auffraffen kan/ bedienet sich David der guten Gelegenheit/ erwürgt ihn mit seinem eigenen Schwerte/ und träget seinen abgehauenen Kopff zum Zeichen des Sieges von dem Kampff=Platze weg. Waren vormahls die Israeliten vor dem Schnarchen und Pochen des grossen Goliaths geflohen/ so fliehen ietzo die Philister bey dem Siege des kleinen Davids/ und geben also denen Israeliten Gelegenheit ihnen nach zu eilen/ und den Weg mit denen Leichnamen der erschlagenen Flüchtigen anzufüllen. Wie groß die Freude der siegenden Ebräer müsse gewesen seyn/ solches ist leichte zu erachten. Die Spur davon zeigt sich darinnen/ indem das Frauenzimmer aus den Städten des Jüdischen Landes denen Siegern mit Pauken/ Geigen und andern Musicalischen Instrumenten entgegen kömmt/ und ein *Concert* von unterschiedenen Chören anstimmet. Der Text dazu ist dieser: Saul hat 1000 geschlagen/ aber David zehen Tausend. Diesem nach *exprimiret* die *Sonata*:

- (1) Das Pochen und Trotzen des Goliaths.
- (2) Das Zittern der Israeliten/ und ihr Gebet zu Gott bey dem Anblicke dieses abscheuligen Feindes.
- (3) Die Hertzhaftigkeit Davids/ dessen Begierde dem Riesen den stoltzen Muth zu brechen/ und das kindliche Vertrauen auff Gottes Hülffe.
- (4) Die zwischen David und Goliath gewechselte Streit=Worte/ und den Streit selbst/ darbey dem Goliath der Stein in die Stirne geschleudert/ und er dadurch gefället/ und gar getödtet wird.
- (5) Die Flucht der Philister/ ingleichen wie ihnen die Israeliten nachjagen/ und sie mit dem Schwerte erwürgen.
- (6) Das Frolocken der Israeliten über diesem Siege.
- (7) Das über dem Lobe Davids von denen Weibern Chorweise musicirte Concert.
- (8) Und endlich die allgemeine in lauter Tantzen und Springen sich äusernde Freude.

Suonata seconda

Der von David vermittelt der Music curirte Saul.

UNter die harten Schläge/ die uns GOtt aus heiligen Ursachen zuweilen giebet/ gehören auch die Kranckheiten des Leibes. Von diesen kan man im eigentlichen Verstande sagen/ daß sie wehe thun. Daher war die *Invention* jenes *Medici* zu Padua eben nichts lächerliches/ da er/ indem er über seiner Hauß=Thüre die Kranckheiten abbilden wolte/ einen von vielen Hunden angefallenen und deswegen vor Schmerzen sich übel geberthenden Mann abmahlen ließ. Jeder von diesen Hunden hatte seinen eigenen Nahmen/ und verrichtete das jenige/ was sein Nahme mit sich brachte. Der Hund Podagra/ bisse den Menschen in die Füße: Der Hund/ Seitenstechen/ in die Lenden: Der Stein in die Nieren: Das Grimmen in den Bauch/ und so fort: Biß endlich ein grosser Schäfer=Hund/ der das tägliche Fieber bedeuten solte/ den Mann gar zu Boden warff. Der Erfinder konte leichte wissen (er brauchte eben keine sonderliche *Experienz* dazu) daß die Kranckheiten mit denen Menschen nicht säuberlicher zu verfahren pflegen. Zwar lassen sich die Schmerzen von der Gedult noch endlich überwinden/ wenn auch schon die mit dem Leibe so genau verknüpffte Seele dabey nicht wenig empfinden muß. Alleine wo die Kranckheit hauptsächlich das Gemüthe angreiffet/ da will die Gedult immer unten liegen; da kommen die Leibes=Schmerzen dagegen in keine Vergleichung. Die innerliche Angst bricht in lauter unruhige Gebärden aus. Die Schrift führet uns in ein Lazareth solcher Krancken. Unter andern treffen wir einen Königlichen und sonderlichen Patienten an. Saul ist sein Nahme. Von diesem heisset es: Der Geist des HErrn wiche von Saul/ und ein böser Geist vom HErrn machte ihn sehr unruhig. Wo GOtt abwesend/ und der böse Feind gegenwärtig ist/ da muß freylich eine Behausung alles Ubels seyn. Man kan

sich den häßlichen Anblick dieses Mannes bey seinem *Paroxysmo* fast einbilden. Die Augen verkehren sich/ und springet/ so zu reden/ ein Feuer Funcke nach dem andern heraus: Das Gesichte siehet zerzerret/ daß man die wenigen Reliquien menschlicher Gestalt fast nicht mehr erkennt: Das Hertz wirfft als ein ungestümes und wütendes Meer den Schaum durch den Mund aus. Mißtrauen/ Eifer/ Neid/ Haß und Furcht stürmen hefftig auff ihn zu: Vornehmlich weiset der aus seiner Hand immer fliegende Spieß/ daß sein Hertz in voller Glut des Zornes stehen müsse. In Summa: Seine Gemüths=Kranckheit ist so groß/ daß sich die Spur aller höllischen Quaalen gar deutlich mercken lasset.

Es erkennet auch der geplagte König bey seinen *lucidis intervallis*, oder ruhigen Stunden/ solches sein unbeschreibliches Ubel: Drum ist er bemühet/ einen Mann zu finden/ der ihn *curiren* könne. Aber ist auch wohl bey einem so *extraordinairen* Zufalle einige Hülffe zu hoffen? Von menschlichen Künsten dürffte sich Saul nicht die geringste Rettung versprechen. Dieweil aber GOtt bißweilen durch Menschen Wunder zu thun pfelet; So schicket er ihm einen herrlichen *Musicum*/ den vortrefflichen König David/ und leget auff sein Harffen=Spiel eine ungemaine Krafft. Denn wenn Saul/ so zu reden/ in der heissen Bad=Stube der Traurigkeit schwitzet/ und David nur ein Stückgen musiciret/ so wird der König gleich wieder erquicket/ und zur Ruhe gebracht.

Also *presentiret* die *Sonata*

- (1) Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit/
- (2) Davids erquickendes Harffen=Spiel/ und
- (3) Des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe.

Suonata terza

Jacobs Heyrath.

Die Bothschafft/ welche Rahel ihrem Vater Laban von Jacobs Ankunfft bringet/ mag gar angenehm gewesen seyn. Wie ich mir die gantze Begebenheit einbilde/ und aus denen in der Schriff erzehlten Umständen muthmasse/ so wird Rahel nach Hause seyn gelauffen kommen/ und gesaget haben: Lieber Vater/ ich traff ietzo draussen auff dem Felde bey dem Wasser=Brunnen einen artigen frembden Schäfer an. Er bezeigte sich über alle Massen *complaisant*. Der Vater weiß/ daß ein grosser Stein vor dem Loche des Brunnens lieget/ und daß viel Personen dazu gehören/ wenn man denselben weg heben und die Schafe träncken will. Dem frembden Schäfer aber war dieses was geringes/ daß er mir zu Liebe den schweren Stein alleine abwälzete. Er tränckete meine Schafe. Dabey blieb es nicht: Er hertzte und küste mich auch. Und was das seltsamste war/ so schienen seine Augen selbst ein Brunnen zu seyn/ indem bey diesen seinen *Caressen* das Wasser der Thränen häufig heraus quolle.

Solche Liebes-Bezeugung kam mir zwar frembde vor: Denn mein Mund und Antlitz ist noch niemahls von dergleichen Feuchtigkeit benetzt worden: Aber was wolte ich thun? Ich konte ja die hertzliche Liebe nicht verachten/ viel weniger den guten Menschen von mir stossen: Zumahl da er sich zu erkennen gab/ daß er ein naher Vetter/ und des lieben Vaters Frauen Schwester/ der Rebecca/ Sohn wäre.

So lautet ohngefähr ihr Vorbringen. Ich höre auch nicht/ daß Rahel wegen dieser angenommenen *Caressen* von ihrem Vater gescholten wird/ sondern er ist darüber so froh als die Tochter. Und ob man ihn zwar nicht mehr unter die jüngsten Leute rechnen darff/ welche des Tanten= und Springens gewohnt sind; so machet ihm doch ietzo diese fröliche Post so hurtige Beine/ daß er dem Vetter geschwinde entgegen laufft: Er empfänget ihn auffs freundlichste/ fället ihm ümb den Hals/ und küset ihn.

Der Anfang zu Jacobs *Fortune* in Labans Hause lasset sich wohl an/ und findet der Gast lauter freundliche Gesichter und Gemüther. Er darff auch wenig Worte verliehen/ so bekömmt er gleich die Vertröstung/ er soll nach geleisteten siebenjährigen Diensten mit Labans jüngsten/ liebsten und schönsten Tochter/ der Rahel/ ins Braut=Bette steigen.

Und wie die vergnügte Liebe ein angenehmer Zucker ist/ welche alle Säure des Lebens versüset: Also schmecket auch der verliebte Jacob wenig von der Unannehmlichkeit seines sauren Dienstes. Die 7. Jahre verfließen ihm so geschwinde/ als eine Woche/ oder sieben eintzele Tage. Es wird ein herrliches Hochzeit=Mahl ausgerichtet. Jederman *gratuliret* dem Bräutigam zu der schönen Braut. Ihre Gespielinnen bleiben mit ihrer Freuden=Bezeugung nicht zurücke/ und singen ihr zu Ehren ein Braut=Lied. Absonderlich erweist sich Jacob in der ersten Hochzeit=Nacht/ wie

die vergnügtesten Bräutigamme zu thun pflegen. In seinem Herten findet er an seiner Liebsten Angesichte bey der grösten Dunckelheit der Nacht den schönsten gestirnten Himmel. Er ziehet die holden Blicke ihrer Augen allem Glantze der Sternen vor. Aber die anbrechende Morgen=Röthe weist ihm ein paar dunckle Lichter. Er befindet/ daß seine Vergnügung in der Einbildung bestanden/ und daß er an stat der schönsten Rahel die heßliche Lea mit dem blöden Gesichte gehertzet habe.

Der gute Bräutigam kan seinen Unmuth darüber unmöglich bergen. Mich dünckt/ ich höre ihn mit Laban also *expostuliren*: Herr Vater/ heisset dieses *Parole* gehalten/ und werden meine treuen Dienste also belohnet/ daß man mir an statt der versprochenen Liebste eine andere Person/ die ich niemahls begehret habe/ in das Bette an meine Seite *practiciret*? Das ist nicht ehrlich gehandelt: Das ist ein Betrug/ dessen Schändlichkeit aller Welt muß bekandt werden. Doch was vermag nicht ein freundliches Wort bey einem sanfft müthigen Geiste? Darumb ist der gute Jacob leichte wieder zu gewinnen und zu überreden; Nach Landes Gewohnheit richte sich die Ordnung im Heyrathen unter Geschwistern sonderlich nach der Ordnung der Geburth/ und könne die jüngste Tochter vor der ältesten in keinem Braut=Krantze prangen/ viel weniger hätte durch Labans Versprechen solcher in der Natur selbst gegründete Gebrauch können abgeschaffet werden. Er gehet mit dem Schwieger=Vater einen neuen Contract ein/ krafft dessen er zwar die Lea behalten/ doch aber auch gegen einen andern siebenjährigen Dienst die Rahel noch einmahl verdienen soll: Nach solcher ausgestandenen Zeit muß endlich Laban sein Wort halten. Da denn Jacob das Ziel seines Wunsches erreicht/ und bey der andern Hochzeit die süsse Vergnügung eines glückseligen Liebhabers im Wercke selbst empfindet.

So höret man demnach in dieser *Sonata*:

- (1) Die Freude des gantzen Hauses Labans über der Ankunfft des lieben Vetter=Jacobs.
- (2) Jacobs durch den verliebten Schertz erleichterte Dienstbarkeit.
- (3) Dessen Hochzeit/ die Glücks=Wünsche/ und das von der Rahel Gespielinnen gesungene Braut=Lied.
- (4) Den Betrug Labans/ da er dem ehrlichen Vetter und Bräutigam an statt der Rahel die Lea an die Seite leget.
- (5) Den in der Hochzeit=Nacht vergnügten Bräutigam/ dabey ihm zwar das Hertz was böses saget/ er aber solches gleich wieder vergisset und einschläffet.
- (6) Jacobs Verdruß über dem Betrage.
- (7) Jacobs neue Hochzeit=Freude oder die *Reprise* des vorigen.

Suonata quarta

Der todtkranke und wieder gesunde Hiskias.

DER Frömmigkeit geschehen grosse *Promessen*. Ein zeitliches und ewiges Leben wird ihr zum *Recompens* ernennet. Darüber hat sie Brieff und Siegel: Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütze/ und hat die Verheissung dieses und des zukünftigen Lebens. Doch wenn ich manchemal die Lebens Jahre der frommen Kinder GOTTES zehle/ so finde ich/ daß ein Gottloser vor ihnen/ wie in andern zeitlichen Gütern/ also auch an Gesundheit und Leben öfters einen grossen Vortheil hat. Wem ist König Hiskias unbekand? War er nicht unter den gesalbten Häuptern ein seltsames Exempel der Frömmigkeit? Der Geist GOTTES hat ihm ein *Attestat* mitgetheilet/ dadurch sein Ruhm unsterblich worden. Nach dessen deutlichem Inhalt hat dieser Potentat den heiligen Willen Gottes sich zum einzigen Zwecke aller seiner Anschläge vorgestecket/ dem Greuel des Götzen=Dienstes mit gröstem Muthe gesteuert/ seinem GOTT vertrauet/ und sich dergestalt bezeigt/ daß ein König seines gleichen in Juda nicht gesehen worden. Gleichwohl aber treffe ich ihn meistentheils unter der Zahl derjenigen an/ welchen der Stern des zeitlichen Glückes gar selten auffzugehen pflaget. Man merckte zwar bey ihm an Reichthum und Ehre keinen Mangel/ doch zog sich manches Unglücks=Wetter über ihn auff. Wie viel unruhige Feinde störten ihm nicht zum öfftern die Ruhe seines Gemüthes! Betrachte ich endlich sein Alter/ so stach ihn gar bey Zeiten ein giftiger Wurm der Kranckheit/ und kam schon in dem Mittage seine Lebens die betrübte Post/ er solte Feyerabend machen/ sich zu Bette legen/ und vor dem jüngsten Tage nicht wieder auffstehen. Der Prophet Esaias war der von GOTT abgeschickte Frohn=Bothe/ der ihm in Nahmen seines hohen Principalen den Befehl *insinuiren* muste: Beschicke dein Hauß/ denn du wirst sterben/ und nicht leben. Nun mercke ich zwar bey diesem Patienten darüber keine solche hefftige Bewegung/ als etwa bey dem *Belsazar*, der gleich erblasset/ und vor Schrecken die Glieder nicht stille halten kan/ als er an der getünchten Wand der Finger gewahr wird/ die ihm sein Todes=Urtheil vorschreiben. Dennoch aber sehe ich/ daß sich Hiskias nicht wenig darüber *alteriret*. Das weisen ja die aus seinen Augen häufig quellende Thränen: Das weisen seine andern betrübten Gebärden. Doch verzweifelt

er nicht/ er weiß den Weg zu dem bewährtesten *Medico*. Dem klaget er seine Kranckheit/ und bittet sehnlich umb Hülffe. Er beruffet sich dabey auff seinen untadelhaften Lebens=Wandel/ und auff sein aufrichtiges und GOTT iederzeit treugebliebenes Hertze. Er gewonne auch hierdurch das sonst liebeiche Hertz des himmlischen Artztes ganz leichte. Denn der Prophet ist kaum von dem Patienten weggegangen/ so bekömmt er schon von GOTT Ordre umbzukehren/ und dem Könige auff das freundlichste zu hinterbringen/ er sey GOTTES liebes Kind/ und der Fürst seines Volcks: Sein Gebet und Flehen sey durch die Wolcken gedrungen: Er solle gesund werden/ und am dritten Tage wieder in das Hauß des HERRN gehen; auch mit seiner Residentz=Stadt vor dem Könige von Assyrien in Ruhe gelassen werden. Diese wunderliche Hülffe versiegelt der wunderbare GOTT durch ein besonders Wunder=Werck der Natur. Er giebet ihm auch zugleich eine Zahl zu mercken auff/ welche von der Zahl seiner Lebens=Jahre *in proportione sesquialtera* soll übertroffen werden; Nehmlich der an Ahas Sonnen=Zeiger 10. Stunden zurücke kehrende Schatten muß ihm weisen/ daß die Stunde seines Todes 15. Jahr hinter sich und zurücke bleiben werde. Was für eine Freude ihm diese Verlängerung seines Lebens müsse erwecket haben; Solches können sonderlich diejenigen begreifen/ welche aus Kranckheiten gelernet haben/ von der Kostbarkeit der Gesundheit und des Lebens zu urtheilen.

Also *presentiret* die *Suonata*:

- (1) Das betrübte Hertz des Königes Hiskias/ über der Todes=Post/ und das sehnliche Bitten umb seine Gesundheit/ in einem *Lamento*/ mit dem Vers: Heil du mich lieber HERR/ aus dem Liede: Ach HERR mich armen Sünder.
- (2) Sein Vertrauen/ daß GOTT sein Gebet schon erhöret habe/ und ihm die Gesundheit gewiß geben/ auch vor seinen Feinden Ruhe schaffen werde/ in dem Vers: Weicht all ihr Ubelthäter/ mir ist geholfen schon. Aus ermeldtem Liede.
- (3) Die Freude über seiner Genesung/ dabey er denn manchemal an das vorige Ubel dencket/ dasselbe aber bald wieder vergisset.

Suonata quinta

Der Heyland Israelis/ Gideon.

Wir begehren oft ein *Prædicat*, das wir nicht verdienen/ und unterstehen uns immer ein solches Werck zu heben/ worzu unser Arm viel zu schwach ist. Gideon war anders gesinnet. Gleich wie er sich niemahls in die Gedancken hatte kommen lassen/ den Titul eines tapfferen Soldaten und Krieges Obersten zu führen: Also konte er sich auch damahls/ als ihn der Engel in der Tenne über dem Weizen=Dreschen antraff/ nicht einbilden/ daß er hinführo an statt des Dresch=Flegels den Richter=Stab oder Zepter über Israel in die Hände bekommen/ die Feinde bändigen/ und dabey etliche übelgesinneten Obersten mit Dornen und Hecken rein ausdreschen solte. Drümb kam ihm die Anrede des Engels sehr frembde vor: Der HERR mit dir/ du streitbahrer Held. Ausser dem/ daß er sich dieses Tituls unwürdig achtete/ konte er auch nicht begreifen/ wie er und sein Volck sich der Gegenwart GOTTes zu versichern hätte/ da ihm bereits das Midianitische Joch auff dem Halse lag. Sein Zweifel war groß. Er verlangte ein *Creditiv* zu sehen/ wodurch sich der Engel zu solcher hohen *Ambassade legitimiren* solte. Bald solte sein Speiß=Opffer verzehret werden: Bald solte sein aufgebreitetes Fell alleine in dem grösten Nacht=Thaue gantz trocken bleiben/ bald wiederumb bey dem gantz trockenen Erdboden alleine feuchte und naß seyn. GOTT war über die Massen gütig: Er that alles/ was er begehrete/ und versicherte ihn durch diese Wunder=Wercke seines Beystandes. Ja an statt daß GOTT die gerechteste Ursache gehabt hätte/ wider den mißtrauischen Menschen das Feuer seines Zorns entbrennen zu lassen/ und ihn wie das Opffer zu verzehren; so that er noch mehr/ als er verlangen konte/ und gab ihm eine neue Versicherung/ daß er über die Midianiter gantz gewiß den Meister spielen würde. Das in aller Menschen Hertz dringende Auge sahe schon/ daß diesem erwehlten Heylande bey dem wenigen ihm gelassenen und meistentheils biß auff 300. Mann abgedanckten Volcke der Muth sincken würde: Drümb ergieng an ihn der Göttliche Befehl/ er solte in der Nacht aufstehen/ und entweder allein/ oder aber/ wofern er sich fürchten möchte/ mit seinem Bedienten *Pura*, das feindliche Lager überschleichen/ und darauff Achtung geben/ was man daselbst *discuriren* würde. Diesem zu Folge gieng Gideon nebst *Pura* zu *recognosciren* aus. Da wurde nun zwar eine solche starcke Armee der Feinde angetroffen/ daß die Tapfferkeit selbst sich dafür hätte entsetzen müssen. Denn da lagen die Midianiter und ihre Allirten/ die Amalekiter/ mit aller Orientalischen Macht im Grunde/ wie eine Menge Heuschrecken/ und waren ihre Kamele so wenig zu zehlen/ als der Sand am Ufer des Meeres. Doch so furchtsam als sie

dieses feindliche Lager machen konte/ so behertzt wurden sie auch/ als sie höreten/ wie unter denen Feinden einer dem andern seinen gehabten Traum und dessen zu Gideons Vortheil gemachte Deutung erzehlete/ daß nemlich ein geröstes Gersten=Brod sich zum Heere der Midianiter geweltzet/ die Gezelte nieder geschmissen/ und das oberste zu unterst gekehret habe; wodurch denn nichts anders als das Schwerdt Gideons konte bedeutet werden/ dem GOTT die Midianiter, nebenst ihrem gantzen Heere in die Hände gegeben habe. Gideon kehret nach verrichteten Gebet in sein Lager wieder zurücke/ machet seinen 300 Soldaten (denn GOTT wolte nur durch wenig Mann Wunder thun) ein Hertz/ und versichert sie der Hülffe des HERRn/ giebet ihnen auch Ordre/ daß sie/ wenn sie an die Wahl=Statt der Feinde kommen/ ihm alles nach thun sollen. Er *marchiret* mit 100 Mann voran. Wie er an die erste Wache kömmt/ lässet er Lermen blasen/ zerschmeisset mit den Seinigen die Krüge. Die andern 200 thun dergleichen/ und dabey wird allemahl eine gewisse *Parole* gebraucht/ daß sie ruffen müssen: Hie Schwerdt des HERRn und Gideon. Hierüber werden die Feinde verzagt/ fliehen in grosser *Confusion*, und werden nicht alleine von den nacheilenden Israeliten erwürget/ sondern es ist auch unter ihnen selbst eines ieglichen Schwerdt wider den andern. Dieses war nun ein sonderlich *remarquabler* Sieg/ dabey zwey Midianitische Könige/ *Sebah* und *Zalmuna*, nebenst ihren zweyen Fürsten Oreb und Seb *massacrirt* worden. Zugeschweigen daß Gideon nicht allein die unhöflichen Obersten zu *Sucoth mores* lehrete/ aus Dornen und Hecken Ruthen band/ und sie damit züchtigte/ sondern auch den Thurn der Stadt Pnuel zerbrach/ und ihre Einwohner erwürgete.

Also bedeutet die *Expression* der *Sonata*:

- (1) Den Zweifel Gideons an der von GOTT ihm gethanen Versprechung des Sieges.
- (2) Seine Furcht bey dem Anblicke des grossen Heeres der Feinde.
- (3) Seinen gewachsenen Muth über der Erzählung des Traumes der Feinde und dessen Deutung.
- (4) Das Schmettern der Posaunen und Trommeten/ ingleichen das Zerschmeissen der Krüge/ und Feld=Geschrey.
- (5) Die Flucht der Feinde und das Nacheilen der Israeliten.
- (6) Die Freude über dem *remarquablen* Siege der Israeliten.

Suonata sesta

Jacobs Tod und Begräbniß.

BEgehret iemand ein Exempel eines zum Tode geschickten und im Friede zu GOtt fahrenden Menschen zu sehen/ der trete vor das Sterbe=Bette Israelis/ des Stammes der zwölff Stämme des Volckes GOTTes. O! wer wolte sich nicht wünschen/ daß seine Seele den Tod dieses Gerechten sterben müsse? Er hatte eine ziemliche lange Wahlfarth seines Lebens in der Welt verrichtet. Ein Alter von 147. Jahren/ das er auff seinem Rücken hatte/ war schon eine ziemliche Last/ die seine Schultern niederbeugen konte. Wer fast vor anderthalb hundert Jahren die Augen in der Welt auffgethan hat/ der kan die ohne dem duncklen Fenster schon wieder zumachen/ und sich in der Ruhe=Kammer seiner Väter verschliessen. Wer auch seinen Hinterbleibenden den Segen zurücke lassen und sonsten sein Hauß so wohl bestellen kan/ der wird mit gutem Willen also zu Bette gehn. Unterdessen kan man es ohne Bewegung des Hertzens nicht mit ansehen/ wie sein herrlicher Sohn/ die Zierde des gantzen Egyptischen Landes/ Joseph/ auff des lieben krancken Vaters letzte Bitte/ die Hand unter seine Hüfften leget/ und ihm durch einen Eyd diesen letzten Liebes=Dienst verspricht/ daß er ihn in dem Lande Canaan seinen Vätern an die Seite wolle begraben lassen/ und wie bey diesem *Jurament* der fromme Alte sein kranckes Häupt neiget. So lässet es auch sehr beweglich/ wenn er Josephs beyden Kinder/ Ephraim und Manasse/ mit so väterlicher Liebe seinem Stamme gleichsam einpfropffet/ und über ihrem Vater so einen kräftigen Segen spricht/ auch seine übrigen umb sein Bette stehende Kinder mit aller nöthigen Vermahnung und dem letzten Segen versorget/ darnach aber seine Füße auff dem Bette zusammen thut/ und im HErrn einschläfft; Ja/ wer will endlich ohne Weinen dem Spectacul beywohnen/ wenn Joseph auff des erblaßten Vaters Angesicht fället/ dasselbe mit seinen kindlichen Liebes=Thränen abwäschet/ und wohl tausendmahl küsset.

Nun war nichts mehr dabey zu thun/ als daß dem Todten die letzte Schuld abgezahlet/ und sein Leichnam in dem Grabe verwahret würde. Und wie das Andencken des lieben Alten in den Hertzen der Kinder nicht ersterben solte/ also wolte auch der vornehmste Sohn unter ihnen/ Joseph/ den väterlichen Körper vor der zeitlichen Verwesung befreyet wissen/ befahl daher seinen *Medicis*, daß sie denselben *exenteriren* und balsamiren musten.

Hierauff führen ihn die Leidtragenden nach seiner letzten *Disposition* in das Land Canaan nach seinem Erb=Begräbnisse zu. Dieses geschiehet nun in einem grossen *Comitat* der ältesten und vornehmsten von Pharaonis Hoff=Leuten/ ingleichen vieler andern Egyptier und Bedienten/ wie nicht weniger des Gesindes des Verstorbenen/ also/ daß diese Leichen=Begleiter ein gantzes Heer *presentiren* konten. Und hatten die Egyptier mit denen weinenden Leidtragenden über den Tod des Vaters ihres Königlichen Stadthalters/ Josephs/ schon siebenzig Tage geweinet/ so wenden sie ietzo/ da sie auff Cananitischen Grund und Boden an die Tenne Atad kommen/ noch ferner den zehenden Theil von solcher Zeit zu einer grossen und bitteren Klage an. Dabey denn die Cananiter so was *extraordinaires* sehen/ daß sie den Ort die Klage der Egyptier nennen. Nun kan es zwar seyn/ daß dieses Klagen der Egyptier nur in euserlichen Ceremonien und in einer Stats=Trauer bestanden habe: Doch ist dieses gewiß/ daß bey solcher Leichenbestattung die Hertzen der Leidtragenden Kinder im Wercke selbst höchlich müssen betrübt gewesen seyn. Und weil es bey dergleichen Trauer=Fällen an der *Condolenz* guter Freunde nicht mangelt; weil auch vernünftige Menschen in diesem Stücke den Göttlichen Willen und das unvermeidliche Gesetz der Natur erkennen/ und bedencken/ daß der Gerechte durch den Tod vor dem Unglücke weggeraffet/ und zu einer vollkommenen Glückseligkeit gebracht wird: So ist es auch kein Zweiffel/ es werden die Leidtragenden mit einem guten geschöpfften Troste ihre Rück=Reise verrichtet haben.

Also *presentiret* die *Sonata* nichts anders als

- (1) Das bewegte Gemüthe der Kinder Israel bey dem Sterbe=Bette ihres lieben Vaters.
- (2) Ihr Betrübniß über seinem Tode/ ingleichen ihre Gedancken/ was darauff erfolgen werde.
- (3) Die Reise aus Egypten in das Land Canaan.
- (4) Das Begräbniß Israelis und die dabey gehaltene bittere Klage.
- (5) Das getröstete Hertz der Hinterbliebenen.

Translation of the Introductory Texts
to the
Musicalische Vorstellung
Einiger Biblischer Historien

First Sonata

The battle between David and Goliath.

The picture painted in scripture of the massive Goliath is quite a strange one. For there we are presented with one of nature's monsters – a giant as strong as a tree. Six cubits would not be sufficient to measure his height, and the tall iron helmet resting upon his head merely adds to his mighty stature. The scaly armour and the harnesses around his thighs, along with the most weighty shield that he bears, together with his spear, strongly fortified with iron and resembling a weaver's beam, show well enough that he must have great strength, and that all these heavy burdens, weighing several hundredweight, do not cause him the least hindrance. Since the very description of this man is enough to horrify, how could the poor Israelites not be appalled when the living original of this, their enemy, came into sight? For there he stands before them, an assemblage of iron, challenging the sun itself for preferment in brightness, making a mighty sound with all his metal, which hangs like scales, snorting and roaring as if he would swallow them all up in one go. His words ring in their ears like terrifying thunder. He derides his enemies and their armaments, and challenges them to present a hero from their camp. This struggle will show upon which party's shoulders the yoke of servitude will fall. He easily imagines that, in this way, the Israelite sceptre must pass to the Philistines. But now comes a wondrous sight! For as the spirit of all Israel's heroes sinks, as everyone who merely comes under the gaze of the giant takes flight, and the mighty warrior continues his habitual taunting of his enemies, David – a small but courageous little fellow, and a young shepherd – steps forward and is willing to fight with the iron-warrior. Such a thing will surely be held against him as over-confidence: but David does not shy away, even a little. He stands by his heroic resolve, and makes it known, during an audience with King Saul, that he only very recently, with God's help, fought off a bear and a lion that had robbed him of a sheep, recovered the prey from the jaws of these ferocious beasts, and then killed them. Thus he hopes to have similar success in his fight with this Philistine bear and lion. Accordingly he sets forth, trusting strongly in the help of his God and with a sling and a few selected stones, into the view of the mighty giant. Now the Philistines are thinking: our great hero will blow this tiny enemy away like a piece of dust, or crush him like a fly, especially as Goliath becomes very ferocious and unleashes a string of terrifying curses against

David, saying that he mocks him like a dog by coming forward with weapons not worthy of a soldier, but instead with a shepherd's staff. However, David is not afraid but calls upon his God and prophesies to his enemy that he will shortly be brought to the ground without sword, spear or shield; will lose his head, and his carcass will be left as food for the birds and wild beasts. So saying, David rushes towards the Philistine and wounds him with a stone whose point embeds itself deep in his forehead in such a way as to cause him to fall over in a heap. Before he can pick himself up, David uses this good opportunity to kill him with his own sword, and carries the hewn-off head away from the field of combat as a sign of victory. So whereas earlier the Israelites had fled before the roaring and stamping of great Goliath, now it is for the Philistines to flee before the victory of little David, giving the Israelites the chance to run after them and to cover the road with the corpses of those slain in flight. It is easy to imagine how great must have been the joy of the victorious Hebrews. This is evident from the fact that women from the towns of the Jewish territory met the heroes with drums, violins and other musical instruments, and sang several choruses in concert. Their text was that "Saul has killed a thousand; but David, ten thousand". The Sonata expresses this as follows:

- (1) The crashing and defiance of Goliath.
- (2) The quaking of the Israelites, and their prayer to God upon seeing this terrifying enemy.
- (3) David's strength of heart, his desire to break the proud audacity of the giant, and his childlike trust in God's help.
- (4) The words of battle exchanged between David and Goliath, and the battle itself, in which the stone enters Goliath's forehead and causes him to fall and consequently be killed.
- (5) The flight of the Philistines, in which the Israelites pursue them and put them to death with their swords.
- (6) The Israelites' rejoicing at this victory.
- (7) The singing of the Israelite women in concert in praise of David.
- (8) And finally, the general rejoicing with loud singing and leaping.

Second Sonata

Of Saul, whom David cured by music.

Among the hard blows which God occasionally bestows on us for his own holy reasons belong the sicknesses of the body. Of these one can say, from one's own understanding, that they cause pain. Thus we should not ridicule the invention of that doctor at Padua who, when he wanted to depict illnesses above the door to his house, caused to be painted a man attacked by many dogs and thus bent over in pain. Each of these dogs had its own name, and did whatever his name was. The dog "Podagra" bites men on the foot; the dog "Seitenstechen" (side stitches) on the haunches; "Stein" (stone) in the kidneys; "Grimmen" (colic) in the stomach, and so on. Finally, the bite of a large shepherd dog causes a daily fever that throws the man to the ground. The inventor could easily know (though he brought no particular experience of the matter with him) that the illnesses of man do not proceed any more neatly. It is true that pain can eventually be overcome by patience, even though the soul, so closely allied to the body, must also feel more than a little. Only where the illness primarily affects the mind will patience be suppressed; physical pains, by contrast, cannot be compared with it. Inner turmoil bursts forth in loud, restless gestures. Scripture takes us to a hospital for such sick men. Among others, we meet a special royal patient: his name is Saul. It is said of this man: The spirit of God moved away from Saul, and a wicked spirit sent from God made him very disturbed. Where God is absent and an angry enemy is present, there will great evil reside. One can almost imagine the awful

face of this man in his paroxysm. His eyes cross and, so to speak, a fiery spark goes from one to the other; his face contorts, such that the smallest remainder of a human visage is now almost unrecognisable; the heart spews foam out of his mouth like a tumultuous, heaving sea. Suspicion, fervour, envy, hatred and fear rage mightily within him; in particular he continually sends forth his spear out of his hand, showing that his heart is in the full glow of its anger. In sum: his mental illness is so great that all the torments of hell clearly reveal themselves.

The king himself, in his moments of lucidity, or quiet hours, recognises his indescribable illness, and thus tries to find some man who may cure him. But in such an extraordinary circumstance, can any help be hoped for? Human arts may not bring the promise of even the slightest relief to Saul. But God sometimes chooses to work his miracles through men; thus he sends him a fine musician, the admirable King David, and bestows an exceptional power upon David's harp playing. Thus while Saul, so to speak, swelters in the hot bathroom of his sadness, and David performs just one small composition, the king is immediately restored, and rendered tranquil.

The Sonata thus presents the following:

- (1) Saul's sadness and insanity
- (2) David's refreshing harp-playing; and
- (3) The king's spirit restored to peace.

Third Sonata

Jacob's wedding.

The message that Rachel brought to her father Laban concerning Jacob's arrival would have been a very pleasant one. As I myself see the whole event in my imagination, and surmise it from Holy Scripture, Rachel has come running into the house and says: "Dear father: I have met a stranger, a well-mannered shepherd, outside in the fields by the well. He is polite beyond all measure." Her father knows that a large stone lies at the top of the well, and that many persons are needed in order to open up the spring and water the sheep. "But this was but a slight effort for the strange shepherd, so that for my sake he rolled away the stone on his own, and watered my sheep. That is not all: he embraced me and kissed me. And the strangest thing was that his eyes also seemed like a well as the water of his tears poured forth often during his caresses."

"Such evidence of love seems rather strange to me, for my mouth and face have never been moistened in such a way. But what would I do? I could not sneer at heartfelt love, and all the less push away the good man before me, especially since he gave me to understand that he was a close cousin and the son of Rebecca, my dear father's sister."

Her report is approximately thus. I also do not hear that Rachel is chastised by her father on account of the caresses she accepted, but that he is as happy about them as was his daughter. And although he would certainly no longer have been counted among the youngest of men, who are used to dancing and leaping, the happy news gives him such swiftness in his legs that he runs quickly to the cousin: he receives him in the most friendly way, falls upon his neck, and kisses him.

Thus begins Jacob's good fortune in Laban's house, where the guest finds friendly faces and spirits. Few words are required before he quickly receives the promise that he will, after seven years in Laban's service, be allowed to take Rachel, Laban's youngest, most beloved and most beautiful daughter, to the marriage bed.

And since happy love is as a pleasant sugar that sweetens all of life's sourness, thus does the enamoured Jacob taste little unpleasantness during his sour years of service. For him, the seven years pass as quickly as a week, or as seven individual days. A splendid wedding feast is prepared. Everyone congratulates the groom on his beautiful bride. Her companions do not hold back from expressing their joy, and in her honour sing a bridal song. Jacob acts, on the first night of his marriage, as the most fortunate and happy bridegroom. In his heart, in the profound darkness of the night he sees the face of his beloved as the most beautiful starry heaven. He prefers the graceful gaze of her eyes to the brilliance of the stars. But daybreak reveals a pair of dark eyes to him. He discovers that he has taken pleasure in an illusion, and that, instead of the very beautiful Rachel, he has embraced the ugly and dull Leah.

The good bridegroom finds it impossible to conceal his unhappiness about this. I think I hear him protesting thus to Laban: "My father, have I not kept my word and offered my service faithfully, that, instead of the promised lover, you have placed in my bed another person whom I have never desired? You have not dealt honestly with me: that is a shameful betrayal that must be made known to the whole world." But how can a gentle heart not be affected by a

friendly word? Thus the good Jacob is easily won over again, and persuaded. According to the custom of the country, the order of marriage among siblings follows the order of their birth, so that the younger daughter cannot dazzle in her bridal crown before the elder one; Laban's promise cannot be given precedence over such a law of nature. So Jacob makes a new contract with his father-in-law, by which he will keep Leah but, after another seven years of service, will once more win Rachel – Laban has to keep his word after such a time of forbearance. So then Jacob reaches the goal of his desires, and through this other marriage feels the sweet pleasure of a blissful lover.

Accordingly we hear in this Sonata:

- (1) The joy of Laban's entire household at the arrival of dear cousin Jacob.
- (2) Jacob's service made easy through the happiness of love.
- (3) The good luck wishes at the wedding, and the bridal song of Rachel's playmates.
- (4) Laban's deception as, instead of Rachel, he places Leah at the side of his honourable cousin and bridegroom.
- (5) The happy bridegroom on his wedding night, in which he has some foreboding in his heart; but forgets it again, and falls asleep.
- (6) Jacob's displeasure over the deception.
- (7) Jacob's new wedding happiness, and the reprise of the previous music.

Fourth Sonata

The mortally-ill, and cured, Hezekiah.

Piety earns great promises. A temporal and eternal life will be its reward. Of this we have the proof: God's blessing is useful in all things and has the promise of this life and the life to come. But when sometimes I count the longevity of the pious children of God, I find that someone who is godless often has a great advantage over them, both in terms of good things, and as regards health and life. Who does not know of King Hezekiah? Was he not, among the anointed heads, a rare example of piety? God's spirit has bestowed an immortal testimony upon him. According to its clear account, this potentate made abiding by the holy will of God his only aim, destroyed the horrors of idolatry with the greatest zeal, trusted in God, and by his example demonstrated that there never had been seen such a king in Judah. At the same time, however, I encounter him mostly among those upon whom the star of temporal happiness deigns only very rarely to shine. We see no lack of riches and honour in him, but some unhappy clouds are gathered about his head. How often did his unquiet ene-

mies disturb the peace of his soul! Finally, when I consider his age, in time a poisonous worm of illness pricked him, and right in the noon-hour of his life came the sad news that he should finish his work, take to his bed, and not rise again until the Last Day. The prophet Isaiah was the messenger sent from God to give him the command: "Put your house in order, for you will die, and no longer live." Now I note in this patient no such acute agitation as that, for example, which afflicted Belshazzar, who grew pale and was unable to control his limbs for fear when on the whitewashed wall he became aware of the writing finger that foretold his own death. However, I do see that Hezekiah is more than a little altered by the news. This is revealed in the tears that often run from his eyes, and by other sorrowful gestures. But he does not despair, for he knows the way to the best doctor. He complains to him of his illness, and ardently asks for his help. He recalls his life's blameless course, and his upright heart, true always to God. Thereby he succeeds in completely softening the

benevolent heart of this celestial doctor. For the prophet has scarcely left the patient when he receives God's command to turn around and to tell the king in the most friendly fashion that he is God's beloved child and the prince of his people; that his prayer and supplication have pierced the clouds; that he will become healthy again and, on the third day thereafter, will go once more to the house of the Lord; and also that his home-town will be left in peace by the king of Assyria. Wondrous God sets his seal on this miraculous aid through a special miracle of nature. He tells him to take account of a number, which the number of years of his lifetime will exceed in the proportion 3:2, or in sesquialtera; namely, the turning back of the shadow cast by the sundial of Ahaz by ten hours shows him that the hour of his death will be delayed by 15 years. What a joy this lengthening of his life must have awakened in him; only those who, through illness, have learned

the price of good health and life will be able to attest to it.

The Sonata thus presents the following:

- (1) The sad heart of King Hezekiah on the announcement of his death, and his earnest request for his return to health in a lament, to the verse "Heal me, dear Lord", from the hymn "Oh Lord, I poor sinner".
- (2) His confidence that God has already taken heed of his request and will certainly restore his health, and that God will give him peace with his enemies, to the verse: "Turn away, all you evil-doers, for I am already helped", from the same hymn.
- (3) Joy over his recovery whereby he sometimes thinks of the former evil but soon forgets it again.

Fifth Sonata

Gideon, Israel's saviour.

We often seek an esteem that we do not earn, and dare to take on something for which our arm is too weak. With Gideon it was the opposite. Just as he never would have considered taking the title of a bold soldier and war leader, he also was unable to conceive, when the angel came to him in the barn where he was threshing wheat, that he henceforth, instead of the threshing-flail, would have the staff of the law, or the sceptre of Israel, in his hands, would kill his enemies and thus thresh out several evil-minded superiors with thorns and briars. So the angel's salutation "God be with you, valiant hero", struck him as very strange. Not only did he feel himself unworthy of such a title, but he also could not conceive how he and his people would be able to assert God's presence when the Midianite yoke already lay upon their necks. His doubts were strong. He wished to confirm the angel's high message through proofs – that his offering of food would be consumed, and that a hide, spread outdoors, would alone remain dry in the midst of the night-dew, and then, on the parched earth, would alone be damp and wet. God did all that he wished, and assured him of his support through these miracles. So while God had sufficient cause against the mistrustful man to allow him to consume him in the fire of his anger, and burn him up like his sacrifice, he in fact did much more than Gideon could desire, and gave him a new proof that he would play the victor over the Midianites. The eye that looks into all men's hearts saw already that the mettle of the saviour he had chosen would falter when confronted with the few men left to him, 300 at a maximum. Thus God commanded him to arise in the night and – either alone or, if he should be frightened, with his servant Purah – should creep over to the enemy camp

and pay attention to what was being discussed there. Accordingly Gideon went to reconnoitre, together with Purah. They came across such a strong enemy army there that Courage itself would have been terrified. For there were camped the Midianites and their allies the Amalekites, with all their oriental power like a host of locusts, and their camels as hard to count as the sand on the seashore. But as frightened as this enemy camp made them they were also encouraged when they heard how one among the enemy told another of a dream he had had, its meaning clearly to Gideon's advantage: namely, that a baked loaf of barley had rolled into the Midianite camp, and knocked over their tents, with the uppermost part turned into the lowest; this could represent nothing other than the sword of Gideon, into whose hands God would deliver the Midianites and their whole army. After offering up a prayer, Gideon returns to his camp, puts heart into his three hundred soldiers (for it was God's wish to perform a miracle through only a few men) and assures them of God's help, giving them orders that they, when they came to the chosen encampment of the enemy, do everything that he tells them. He marches forward with one hundred men. As he comes upon the first watch he has the trumpets blown, and has his men smash the pots. The other two hundred do the same, and everywhere the order is given that they are to shout: "Here is the sword of God and of Gideon." Hereupon the enemy loses heart, and flees in great confusion. Not only are they killed by the pursuing Israelites, but also kill each other with their own swords. This was a particularly remarkable victory, because two Midianite kings, Sebah and Zalmuna, along with their two princes Oreb and Zeeb, were also massacred. We shall remain

silent about the fact that Gideon not only taught a lesson to the discourteous leaders of Sukkoth by beating them with thorns and briars, but also destroyed the tower of the town of Penuel, and killed its inhabitants:

Thus the Sonata expresses the following:

- (1) Gideon's doubts about the victory promised to him by God.

- (2) His fear at the sight of the host of his enemies.
- (3) His growing courage over the story of the enemy's dream, and its meaning.
- (4) The clangour of trombones and trumpets together with the smashing of the jars, and the cries from the battlefield.
- (5) The enemy's flight, and the Israelites' pursuit of them.
- (6) Joy at the Israelites' remarkable victory.

Sixth Sonata

Jacob's death and burial.

If anyone seeks an example of a man who was sent to death and went to God in peace, he should step before the deathbed of Israel, the root of the twelve tribes of God's people. Oh, who would not wish his soul to die the death of this righteous man? He had achieved a fairly long life's journey in this world. The 147 years that he carried on his back were already quite a burden, which his shoulders could not carry without buckling. He who had opened his eyes upon the world almost a century and a half earlier can now close these windows, already grown dark, and retire to the resting-place of his ancestors. He who also is able to leave his blessing with those he leaves behind, and otherwise can set his house in such good order, that man will go willingly to his bed. We cannot look on without our heart being moved as Joseph, his magnificent son, the ornament of all Egypt, lays his hand beneath his thighs, and in accord with his father's last wish, promises him under oath, as a last service of love, that he will have him buried in the land of Canaan next to his ancestors, and how, at this promise, the pious old man nods his sickly head. Thus it is also very moving when he offers his lineage, with such paternal love, to Joseph's two children Ephraim and Manasse, speaking to their father with a powerful blessing; also, to his remaining children around his bed he gives all the necessary admonitions and his final benediction; following which he places his feet together in the bed and falls asleep in God's keeping; yes, who can, finally, be present without weeping at the spectacle when Joseph falls on his father's pale face, washes it with his filial tears of love, and kisses it a thousand times?

Nothing now remained to be done save to absolve the dead man of his final sin and to entrust his corpse to the grave. And as the memory of the old man does not die in the hearts of his children, so Joseph, his favourite son, wants to prevent the onset of decomposition, so gives orders to the doctors that his father's body should be disembowelled and embalmed.

After this the mourners come, for his final interment in the land of Canaan after the burial rites. This happens now in a large gathering of the oldest and most distinguished of Pharaoh's courtiers, plus many other Egyptians and servants, and the household of the deceased, so that those accompanying the body present a great throng. And when the Egyptians with the weeping mourners had wept a full seventy days for the death of the father of Joseph, their royal lord, they came to Canaanite ground and the land of Atad, and mourned for a further tenth part of this time with great and bitter complaining. This sight was so extraordinary to the Canaanites that they called the place the "Mourning of the Egyptians". Now, it is quite possible that this mourning consisted only of external ceremonial and of official mourning; nonetheless, it is certainly true that, at such a burial, the hearts of those children carrying the body to its grave must have been highly affected. And since, in such funereal circumstances, there is no lack of condolences from good friends; and also because decent people recognise in such things the will of God and the unavoidable law of nature, and consider that the righteous man, through death, is relieved of unhappiness, and brought to a state of perfect bliss: so too is there no doubt that the mourners set off on their return journey fortified by comfort.

Thus the Sonata exactly represents:

- (1) The troubled spirit of the children of Israel at the deathbed of their beloved father.
- (2) Their sadness at his death, and at the same time their thoughts about what will happen next.
- (3) The journey from Egypt to the land of Canaan.
- (4) Israel's burial, and the bitter mourning that accompanied it.
- (5) The comforted hearts of those left behind.