

„Oh portento! Oh stupor!“ – Ein unbekanntes Autograph von Johann Christian Bach in der British Library

Angeregt von den Erfolgen der „Expedition Bach“, einem vom Bach-Archiv Leipzig durchgeführten Forschungsprojekt mit dem Ziel, neue Bach-Quellen in den rund 400 Städten Mitteldeutschlands aufzufinden,¹ und überzeugt von der Möglichkeit, auch in britischen Bibliotheken dem Vergessen anheim gefallene Autographe mehr oder weniger bedeutender Komponisten des 18. Jahrhunderts wieder ans Licht zu holen, begann ich im Juni 2007 eine systematische Durchsicht der „anonymen“ Handschriften innerhalb des in der British Library verwahrten Bestands der Royal Music Library. Bei der Auswahl der zu prüfenden Quellen fiel mir auf S. 243 des Handschriftenkatalogs der Royal Music Library die folgende Beschreibung eines anonymen Werks auf:

[ANON.] Oh portento, oh stupor. Chorus for 4 voices, in score, with symphonies and accompaniment for oboes, horns and strings. Ascribed in a later hand in pencil to 'G.C. Bach.' ff. 10. Paper, late 18th century.²

Die Komposition befindet sich mit fünf weiteren vierstimmigen Chor- beziehungsweise Vokalwerken in dem Konvolut *R.M.24.a.8.*, einem querformatigen Quartband mit roten halbledernen Deckeln und einem blauen Marquinschild auf dem Rücken, das in Goldprägung die Worte „MUSICA SACRA“ enthält; unterhalb des Schildes befindet sich die Ziffer „8“. Der Schreiber des Chorsatzes erschien mir vertraut und keineswegs „anonym“ – es handelte sich zweifellos um die eleganten Schriftzüge von Johann Christian Bach.

Der Band *R.M.24.a.8.* hat folgenden Inhalt:

- (1) S. 1–18: Carlo Meli, *Coro a 4:^o con Vvni, Viola, Basso, Trombe, e Corni* [„Parta l'estinto Abelle“]; Schreiber I
- (2) S. 19–31: Carlo Meli, *Coro a 4:^o con Vvni, Viola, Basso, e Corni* [„Oh di superbia Figlia“]; Schreiber I; S. 32 leer

¹ Siehe hierzu speziell *Expedition Bach. Katalog zur Sonderausstellung im Bach-Museum Leipzig vom 21. September 2006 bis 17. Januar 2007*, bearbeitet von M. Maul, Leipzig 2006.

² *Catalogue of the King's Music Library. Part II. The Miscellaneous Manuscripts*, bearbeitet von H. Andrews, London 1929. Die gleiche Beschreibung findet sich – in etwas anderer Anordnung – auf S. 392 des „Catalogue of the manuscripts in the Royal Music Collection“ der British Library (2001).

- (3) S. 33–111: Bartolomeo Felici, *Motetto a 4 Voci Con Violini Corni Trombe e Timpani* [„Cantate coelestes“]; Schreiber 2; S. 112 leer
- (4) S. 113–156: Anonym, *Coro a Quattro voci* [„Ad sonus ad cantus“]; Schreiber 3
- (5) S. 157–176: [J. C. Bach], „Oh portento[!] oh stupor[!]“ für vierstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß), 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher; autographe Partitur; S. 177–178 leer³
- (6) S. 179–187: Giovanni Pierluigi da Palestrina, Motette „Dies Sanctificatus“ für vier Singstimmen; Schreiber 4; S. 180 und 188 leer.

Abbildung 1 zeigt die erste Seite von Bachs Chor; am oberen Rand ist in der Mitte der Seite von fremder Hand der spätere Bleistifteintrag „di G. C. Bach“ zu erkennen. Am Rande sei hier vermerkt, daß sich ein ähnlicher Eintrag auch im Inhaltsverzeichnis eines weiteren Bandes mit geistlicher Musik aus dem Bestand der Royal Music Library (*R.M.24.a.6.*) neben dem Textincipit eines „Domine ad adjuvandum“ findet.⁴ Als Schreiber des Eintrags kommt möglicherweise Bachs Freund und Kollege Frederick Nicolay in Frage. Da Nicolay neben seiner Tätigkeit als Kammermusikus von Königin Charlotte zugleich de facto auch deren Musiksammlung verwaltete, hatte er sicherlich Zugang zu diesem Band.⁵ Seine mögliche Mitwirkung an der Entstehung von *R.M.24.a.8.* wird uns weiter unten noch beschäftigen. Die Faszikel wurden beim Einbinden recht stark beschnitten, wobei stellenweise in den äußeren Systemen auch leichte Textverluste auftraten. Aus diesem Grund ging in Faszikel 5 möglicherweise auch ein originaler Titel verloren. Jedenfalls läßt sich in dem Autograph oberhalb der ersten Schlüsselvorzeichnung im System der ersten Violine ein winziges Fragment eines Schriftzugs ausmachen, das sich vermutlich auf die Tempoangabe des Werks bezieht; ein etwas größerer Rest ähnlich beschnittener Schriftzüge (die allerdings bisher nicht gedeutet werden können) ist in der rechten unteren Ecke der letzten beschriebenen Seite erkennbar (siehe Abbildung 2).

³ Ein handschriftliches Inhaltsverzeichnis auf dem zweiten Vorsatzblatt (möglicherweise von derselben Hand wie die fortlaufende Seitenzählung des Bandes) läßt dieses Werk aus und springt von dem auf S. 113 beginnenden „Coro“ zum „Dies Sanctificatus“, das auf S. 179 beginnt.

⁴ Siehe *The Collected Works of Johann Christian Bach 1735–1782*, hrsg. von E. Warburton, Bd. 48/1: *Thematic Catalogue*, New York 1999, S. 576 (YE 4). Warburton ist der Ansicht, daß diese Komposition in C-Dur J. C. Bach fälschlich zugewiesen wurde.

⁵ Nützliche Informationen zu diesem einflußreichen, doch noch kaum erforschten Musiker finden sich bei A. Hyatt King, *Some British Collectors of Music c. 1600–1960*, Cambridge 1963, S. 115–129.

Der Handschriftenkatalog der Royal Music Library gibt den Umfang des Chors mit insgesamt 10 Blättern (S. 157–176) an,⁶ doch dies beschreibt die tatsächlichen Gegebenheiten nicht ganz exakt. Eine Untersuchung der Lagerstruktur zeigt nämlich, daß die Handschrift eigentlich aus sechs ineinandergelegten Doppelblättern besteht. Auf die letzte beschriebene Seite (Bl. 10v) folgen noch zwei weitere Blätter – ein völlig unbeschriebenes elftes (S. 177–178) und ein ursprünglich ebenfalls leeres zwölftes Blatt, dessen Vorderseite (S. 179) später als Titelblatt des sich in dem Band anschließenden Stücks von Palestrina dienen mußte (die Musik beginnt auf S. 181; siehe hierzu Abbildung 3). Hieraus folgt, daß der Schreiber von Faszikel 6 – im Gegensatz zu den übrigen in *R.M.24.a.8.* vertretenen Schreibern – die vorangehenden fünf Faszikel (mindestens aber Faszikel 5) vor sich hatte. Somit wäre zu fragen, ob der Schreiber der Palestrina-Motette möglicherweise für das Zusammentragen und Einbinden der sechs Einzelhandschriften verantwortlich war. Auch hier ist an Frederick Nicolay zu denken, dessen offensichtlich vielgestaltige Notenschrift bisher nur in einigen wenigen, auf den ersten Blick nicht wirklich ähnlich aussehenden Handschriften festgemacht werden konnte.⁷ Fest steht jedenfalls, daß der Schreiber der Palestrina-Motette auch in einer Reihe weiterer Bände in der Royal Music Library vertreten ist, zum Beispiel in *R.M.24.c.3.* (ein Band mit geistlicher Vokalmusik von Palestrina, Allegri und anderen) sowie in *R.M.24.e.2.* (ein „Dixit Dominus“ von Pergolesi mit englischem Text enthaltend). Ganz gleich, ob dies nun die Handschrift Nicolays ist oder nicht – in jedem Fall verdient sie, näher untersucht zu werden. Es scheint jedenfalls, daß Nicolay für das Einbinden zahlreicher Handschriften im Bestand der Royal Library verantwortlich war.

Kehren wir nun zu J. C. Bach zurück. Die Musik des Chors ist durchweg mit dunkelbrauner Tinte geschrieben. Bach notierte am Ende der Handschrift die Gesamttaktzahl „127“ – eine Gepflogenheit, die sich in vielen seiner Autographe findet (siehe Abbildung 2), und zierte das Ende des Notentextes mit einem auffälligen geschwungenen, an eine Doppelhelix erinnernden Schlußschnörkel. Die Musik ist großenteils sehr sauber geschrieben, nur die letzten sechs Seiten zeigen Anzeichen von Eile. Größere Eingriffe sind nicht vorhanden und auch kleinere Korrekturen finden sich nur spärlich (etwa

⁶ Neben der alten Paginierung verfügt die Handschrift auch über eine moderne Folierung (1–10), die mit Bleistift eingetragen wurde.

⁷ Zum Beispiel die Partiturabschrift von Bachs *Orione* (Oxford, Bodleian Library, *Tenbury MS 348*), von der Auszüge in Bd. 4 der *Collected Works*, New York 1989, abgebildet sind, sowie die Abschrift eines Marsches, der am 28. Mai 1993 bei Sotheby's in London versteigert wurde (siehe Los-Nr. 131; der Marsch ist auf S. 124 des Auktionskataloges abgebildet).

in den Partien Violino II und Oboe II in T. 32 sowie in Oboe II in T. 102–103). Bei dem verwendeten Papier handelt es sich um ein zehnzeilig rastriertes Papier mit dem Wasserzeichen Fleur-de-lis und einer Zeilenlänge von 19,75 cm.

*

Es erscheint ratsam, die Überlegungen zur Bedeutung dieses unbekanntem, 127 Takte umfassenden großbesetzten Werks mit einer Betrachtung des Textes zu beginnen; der Wortlaut ist folgender (die meisten Wiederholungen wurden ausgelassen):

Oh Portento Oh stupor Privata assume
 delle pubbliche cure
 Donna imbelle il pensier
 A' rischi esposta
 Imprudente non sembra
 Nulla promette
 e fa tutto sperar
 Oh che stupor
 Qual fra viventi
 può l'autore ignorar di tai portenti
 oh stupor oh portento oh stupor

Wer mit den Dichtungen des Wiener Hofdichters Metastasio vertraut ist, wird sogleich erkennen, daß es sich hier im wesentlichen um den Text des Chors handelt, mit dem der erste Teil des Oratoriums *Betulia liberata* endet. Diese *azione sacra* entstand im Auftrag Kaiser Karls VI. und wurde in der Karwoche 1734 in einer Vertonung von Georg Reutter dem Jüngeren (1708–1772) uraufgeführt. Das Libretto, das die apokryphe Geschichte von Judith und Holofernes behandelt, wurde später noch häufig vertont, unter anderem 1771 von Mozart. Allerdings hat Bach nicht den gesamten Text von Metastasio übernommen, sondern drei Zeilen ausgelassen. Zum Zwecke des Vergleichs sei hier auch der originale Text des Oratorienchors zitiert, in dem die Bewohner der belagerten Stadt Bethulia ihrem Erstaunen darüber Ausdruck verleihen, daß Judith sich in das feindliche assyrische Lager begeben will (wo sie später den trunkenen Holofernes erschlagen wird):

<p>Oh prodigio! Oh stupor! Privata assume Delle pubbliche cure Donna imbelle il pensier! Con chi governa Non divide i consigli! A' rischi esposta Imprudente non sembra! Orna con tanto Studio se stessa; e non risveglia un solo Dubbio di sua virtù! Nulla promette;</p>	<p>O Wunder! O Erstaunen! Daß eine friedliche Frau wie sie die öffentliche Verantwortung auf sich nimmt, ohne sich mit dem Herrscher zu beraten, daß sie sich der Gefahr aussetzt, ohne unklug zu wirken! Sie schmückt sich mit großer Sorgfalt, und doch gibt es keinen Zweifel an ihrer Tugend!</p>
--	---

E fa tutto sperar! Qual fra' viventi
Può l'autore ignorar di tai portenti?⁸

Sie verspricht nichts und gibt uns doch Hoffnung!
Wie könnte der Urheber dieses Wunders
solch ein Wesen mißachten?⁹

Auch wenn Bachs Chor unbekannt ist, kann das Stück nicht eigentlich als völlig „neue“ Komposition angesehen werden. Tatsächlich handelt es sich um eine Parodie, die weitgehend auf dem „Domine Deus, Agnus Dei“ aus Bachs 1758 entstandenem Gloria basiert.¹⁰ Dieser Satz hat nur einen recht kurzen Text („Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris“), während die Dichtung Metastasios viel ausgedehnter ist. Zweifellos griff Bach in Metastasios Vorlage also deshalb ein, weil er die deutlich umfangreichere Dichtung in ein bereits existierendes Gefüge integrieren mußte, das ursprünglich auf einen viel kürzeren Text hin entworfen worden war. Bemerkenswerterweise sind Bachs offensichtlich erste Versuche, den neuen Text der vorhandenen Komposition anzupassen, erhalten geblieben: Wie Stephen Roe herausfand, hat Bach den Text von Metastasios Chor in winziger Schrift (und in einer Form,¹¹ die den Text in seiner letztlich verwendeten Gestalt recht genau vorwegnimmt) in sein Autograph des „Domine Deus, Agnus Dei“ eingetragen (dieser Satz findet sich innerhalb der Originalpartitur des Gloria in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg).¹²

Bachs im Grunde genommen freudige Dur-Vertonung der „neutralen“ Worte des „Domine Deus, Agnus Dei“ – mit ihrer modifizierten Da-Capo-Form (A – B – A', einschließlich zweier prächtiger Orchesterterritorielle, von denen das zweite am Ende des A-Teils in der Dominante steht) und einer weitgehend homophonen Behandlung des Chors – bot einen keineswegs unpassenden musikalischen Rahmen für Metastasios Dichtung. Gewiß könnte man sich eine „ehrfurchtsvollere“ Vertonung vorstellen, doch ist die freudige Stimmung ausgesprochen passend, da sie den glücklichen Ausgang der Geschehnisse für die Einwohner von Bethulia vorwegnimmt.

⁸ *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio Poeta Cesareo Giusta le ultime Correzioni, ed Aggiunte dell' Autore ... Tomo Sesto*, Venedig 1784, S. 26.

⁹ Für die Übersetzung dieses Texts bin ich Geneviève Geffray zu Dank verpflichtet.

¹⁰ Siehe Warburton, *Thematic Catalogue* (wie Fußnote 4), S. 164–165 (E 3).

¹¹ „Oh Prodigio oh stupor | privata assume dalle publiche cure | donna imbellè il pensier | A rischi espo[sta] | Imprudente no non sembra | nulla promette | e fa tutto sperar | oh Stupor Chi fra viventi | qual fra viventi | puo l'autore ignorar di tai portenti“. Es ist unklar, warum Bach später in der ersten Zeile das Wort „prodigio“ durch „portento“ ersetzte.

¹² Vgl. S. Roe, *Wiederaufgefundene Autographe von Johann Christian Bachs Mailänder Kirchenmusik in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (ND VI 540, Bd. 1–4)*, BJ 2002, S. 153ff. Für den Hinweis auf den Chor „Domine Deus, Agnus Dei“ bin ich Dr. Roe zu Dank verpflichtet. Das „Domine Deus, Agnus Dei“ befindet sich in ND. VI. 540, Bd. 1, Bll. 70r–78r.

„Oh portento! Oh stupor!“ folgt der harmonischen Disposition des „Domine Deus, Agnus Dei“ weitgehend und behält auch das musikalische Material der Instrumentalritornelle und die Besetzung bei.¹³ Der größte Unterschied zwischen den beiden Sätzen liegt in dem radikal umgeschriebenen Schlußteil (A') der weltlichen Fassung. Hier folgt auf eine verkürzte „Reprise“ eine ausgedehnte 20 Takte umfassende Coda, die weitgehend neues Material verwendet, darunter eine eindrucksvolle Passage mit Vorhalten über einem Orgelpunkt auf der Dominante (siehe Abbildung 4). Diese Coda liefert mit ihrer Wiederholung der zu Beginn erklangenen Worte einen passenden Höhepunkt; die einfache, dem kirchlichen Stil entsprechende plagale Kadenz, die im „Domine Deus, Agnus Dei“ als Miniatur-Coda dient, mußte hier offensichtlich ersetzt werden.

An anderer Stelle (in den Abschnitten des Werks, die den ursprünglichen harmonischen Plan beibehalten) kann man Bachs geschicktes Umarbeiten – oder besser Nachkomponieren – der Vokalstimmen nur bewundern. Auch die Orchesterbegleitung wurde hier und da in überraschender Weise revidiert, so etwa in T. 23 ff., wo in den Violinen neues musikalisches Material eingeführt wird, die Oboen mit anderen Partien bedacht sind und die Bratschen und Violoncelli eine exquisite neue Baßstimme beisteuern. Gewisse übertrieben wirkende Details in der Begleitung des „Domine Deus, Agnus Dei“ (wie etwa der lombardische Rhythmus in den Oboen in T. 20 und in den Violinen in T. 51–52) werden in „Oh portento! Oh stupor!“ nicht übernommen. Andererseits wurde hier das Satzgewebe in der Begleitung belebt und in seiner Struktur mittels einer ausgedehnten Verwendung einer aus der ersten Zählzeit von Takt 2 übernommenen rhythmischen Figur kohärenter gestaltet (siehe zum Beispiel T. 30–35, 39, 62, 72, 76 und 78). Insgesamt ist zu kon-

¹³ In beiden Sätzen folgen die Takte 1–30 dem gleichen harmonischen Plan. In T. 30 beginnt „Oh portento! Oh stupor!“ von dem im „Domine Deus, Agnus Dei“ verwendeten Harmonieschema abzuweichen, und bei der ersten Kadenz auf der Dominante (T. 37 in „Oh portento! Oh stupor!“) ist es bereits drei Takte länger als „Domine Deus, Agnus Dei“. Zwischen dieser Stelle und der strukturell wichtigen Kadenz auf der Dominante vor dem zweiten Ritornell (T. 50 in „Oh portento! Oh stupor!“) gibt es einige neu komponierte Passagen, und „Oh portento! Oh stupor!“ gewinnt gegenüber der geistlichen Vorlage einen weiteren Takt. Der harmonische Plan (und auch weitere Eigenheiten) des zweiten Ritornells und des B-Teils sind in beiden Sätzen identisch mit der Ausnahme, daß „Oh portento! Oh stupor!“ nach der ersten Zählzeit von T. 79 einen Takt verliert. Die A'-Teile folgen in den ersten 11 Takten einem ähnlichen Plan, danach weichen die beiden Sätze deutlich voneinander ab (siehe die nachfolgenden Bemerkungen im Haupttext). Es sei noch angemerkt, daß insgesamt das „Domine Deus, Agnus Dei“ mit seinen 107 Takten 20 Takte kürzer ist als „Oh portento! Oh stupor!“.

statieren, daß „Oh portento! Oh stupor!“ ein größeres Maß an Klarheit und Einheitlichkeit – und damit in gewissem Sinne eine klassische Balance – erreicht, die man in der früheren, geistlichen Komposition vergeblich sucht. Besonders bemerkenswert ist in dieser Hinsicht die Neufassung der Vokal- und Instrumentalstimmen in den Takten 30–50 sowie die emphatische Verlangsamung des harmonischen Rhythmus an den beiden Kadenzstellen dieses Abschnitts.

*

Am Schluß dieser knappen Bemerkungen ist nach dem Zweck dieser Neufassung zu fragen. Hier zeichnen sich einige Möglichkeiten ab. Auch wenn nicht völlig ausgeschlossen werden kann, daß der Chor für die Königin bestimmt war, erscheint diese Möglichkeit doch wegen des italienischen Textes wenig wahrscheinlich. Eine Aufführung als unabhängiges Werk im Rahmen einer außerhöffischen Veranstaltung – etwa in der Serie der Bach-Abel-Konzerte – wäre weitaus plausibler. Oder könnte Bach zeitweilig den – und mit diesem einen Stück auch ansatzweise realisierten – Plan gefaßt haben, das Libretto *Betulia liberata* in Musik zu setzen? Allerdings sind keine weiteren Spuren für die Vertonung dieser *azione sacra* greifbar.¹⁴ Es wäre auch denkbar, daß der Chor als Austauschsatz für eine fremde Vertonung des *Betulia*-Librettos oder gar als Einschub in ein völlig anderes Werk bestimmt war.

Zu berücksichtigen ist auch der Umstand, daß Bach ein vollständiges Oratorium komponierte – *Gioas, rè di Giuda*, erstmals aufgeführt am 22. März 1770 im Londoner King's Theatre. Könnte es eine Verbindung zwischen diesem Werk und dem Chor „Oh portento! Oh stupor!“ geben? Bemerkenswerterweise sind nicht weniger als vier Chorsätze des *Gioas* (Nr. 2, 10, 11 und 23) Parodien nach Kirchenkompositionen aus Bachs italienischer Periode; unter den Vorlagen findet sich auch das Gloria von 1758, das einen anderen seiner Sätze an den hier vorgestellten *Betulia*-Chor abtreten mußte.¹⁵ Sollte der Chor „Oh portento! Oh stupor!“ zeitweilig in *Gioas* integriert werden, dann ließe er sich am ehesten am Ende des ersten Teils und auf Gioas' Mutter Sebia bezogen denken. Diese Hypothese zieht jedoch weitere Probleme nach sich und soll hier nicht weiter verfolgt werden.

¹⁴ In Anbetracht der Verstümmelung von Metastasios Text wäre allerdings zu fragen, ob „Oh portento! Oh stupor!“ wirklich als eine „angemessene“ Vertonung angesehen werden kann – auch wenn der Inhalt praktisch unverändert bleibt.

¹⁵ Auf das Gloria geht der letzte Abschnitt von Satz 23 zurück. Siehe *Collected Works*, Bd. 17, S. X. Diese Übernahmen erinnern an Mozarts Kantate *Davide penitente* KV 469, die acht ihrer zehn Sätze aus der C-Moll-Messe KV 427 entlehnt.

Zukünftigen Forschungen mag es überlassen bleiben, Licht in dieses zum jetzigen Zeitpunkt undurchdringliche Dunkel zu bringen. Nach dem hier vorgestellten Fund dürfen wir jedoch zuversichtlich hoffen, daß die fortgesetzte intensiv betriebene Suche nach anonymen Handschriften in der British Library und anderswo noch weitere Schätze ans Tageslicht zu bringen vermag, die – um ein denkwürdiges Wort von Terry zu gebrauchen – die „Bibliothek der vergessenen Dinge füllen“.¹⁶

John Arthur (London)

(Übersetzung: Stephanie Wollny)

Abbildung 1. J. C. Bach, „Oh portento! Oh stupor!“, T. 1–6, GB-Lbl, *R.M.24.a.8.*, S. 157

Abbildung 2. J. C. Bach, „Oh portento! Oh stupor!“, T. 122–127, GB-Lbl, *R.M.24.a.8.*, S. 176

Abbildung 3. G. P. da Palestrina, Motette „Dies Sanctificatus“, T. 1–12, GB-Lbl, *R.M.24.a.8.*, S. 181, Übertragung eines unbekanntenen Schreibers (Frederick Nicolay?)

Abbildung 4. J. C. Bach, „Oh portento! Oh stupor!“, T. 110–115, GB-Lbl, *R.M.24.a.8.*, S. 174

¹⁶ C. S. Terry, *John Christian Bach*, 2. Auflage, London 1967, S. 168.

5. *di fl. E. Bach* 157

ff *Violini I*

Oboe *mo*

Corni
dei
Caccia

Flauto

Violini II

Viola

Tenore

Basso

Violoncello

Abbildung 1

Handwritten musical score for a piece titled "Kleine Beiträge", page 264. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a cursive, handwritten style. The score is divided into two systems by a large bracket on the right side. The first system contains the first six staves, and the second system contains the last four staves. The number "176" is written at the beginning of the first staff, and "177" is written at the end of the sixth staff. The bottom staff includes the lyrics "por oh stu - por" written below the notes. There are two circular stamps at the bottom right of the page: one is a library stamp from the "BIBLIOTHEK DER UNIVERSITÄT ZÜRICH" and the other is a smaller, less legible stamp.

Handwritten musical score for a piece titled "Dies Sanctificatus". The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The top system contains vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The bottom system contains a piano accompaniment and a vocal part. The lyrics are written in German and Latin. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics "Di- es San- tifi- ca- tus il- luxit no-". The second system shows the continuation with the lyrics "bis Dies sanctifi- ca- tus il- luxit no-". The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

Di- es San- tifi- ca- tus il- luxit no-
 Di- es San- tifi- cas tus il- luxit no-
 bis Dies sanctifi- ca-
 bis Di- es Sanctifi-
 Di- es Sanctifi- ca- tus il- luxit
 Di- es Sanctifi- ca- tus

Abbildung 3

Handwritten musical score for a piece titled "Kleine Beiträge", page 266. The score is written on ten staves. The first staff is numbered 174. The music is in 4/4 time and features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "oh porten - to" and "oh por - ten". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

174

oh porten - to

oh por - ten

oh porten

oh porten

oh porten - to

oh por ten