

Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Behnten Realschule
(Höheren Bürgerschule) zu Berlin. Ostern 1897.

Ein feste Burg ist unser Gott.

III.

Die späteren Bearbeitungen.

Von

Prof. **Dr. Friedrich Zelle,**

Direktor.



Berlin 1897.

R. Gaertners Verlagsbuchhandlung

Hermann Seyfelder.

1897. Programm Nr. 125.

96e

53 (1897)

1256



Nachdem ich in dem zweiten Teil meiner Abhandlung (Ein feste Burg. II. Die ältesten Bearbeitungen des Liedes. Berlin 1896.) die musikalischen Bearbeitungen, die das Lied „Ein feste Burg“ in dem ersten Jahrhundert seit seinem Entstehen erfahren hat, zum Abdruck gebracht habe, lasse ich hier einige Bearbeitungen aus der späteren Zeit folgen.

Zum Vergleich mit der Original-Komposition Walthers bringe ich diese nochmals, sowie die Harmonisierung Osianders, welcher zuerst die Melodie aus dem Tenor in den Sopran gelegt hat, „daß eine ganze Christliche Gemein durchaus mitsingen kan.“

Die Melodie des Liedes findet sich sehr häufig seit 1531 in den für den Gebrauch der Gemeinde bestimmten Gesangbüchern¹⁾, sei es zum Nachlesen bei dem Gesange des aus Schülern bestehenden Chores, sei es zum Mitsingen²⁾ durch die Gemeinde. Die mehrstimmigen Bearbeitungen erscheinen zunächst in einzelnen Stimmbüchern für den Chor, aber seit der durch Rogier Michael besorgten musikalischen Bearbeitung des Dresdener Gesangbuches 1593 finden sich alle 4 (oder mehr) Stimmen in einem Buche vereinigt.³⁾ Dies war wohl hauptsächlich durch Rücksicht auf Ersparnis veranlaßt; so sagt Barth. Gesius 1607: „Da man offte in kleinen Schulen oder sonst in Häusern Fünff Stimmen nicht haben kann,“ habe er dies Buch so verfertigt, „das alles was zum Figural gesang durchs ganze Jahr gehöret bey einander zu finden ist.“ In solchem Buch (auch wohl Cantional genannt) finden sich die 4 Stimmen entweder unter einander, aber erst später (seit 1620) in Art einer Partitur; zunächst findet sich die Anordnung, daß auf der aufgeschlagenen linken Seite Sopran und darunter Alt, auf der rechten Seite Tenor, darunter Baß, stehen (z. B. bei Calvisius 1597), — oder alle 4 Stimmen, jede selbständig, unter einander (z. B. bei Vulpinus 1604). Mit dem Verfall der geschulten Chöre im Anfang des 17. Jahrhunderts trat die Orgel zur Begleitung des Gemeindegesanges ein; aus dem Hamburger „Melobeyen-Gesangbuch“ ersehen wir, daß dies schon 1604 üblich war. Daraus entstand der Gebrauch, in den Gesangbüchern über jedem Liede die Melodie mit dem darunter gesetzten bezifferten Baß zu bringen (siehe Beispiel 42), während daneben noch weitere Cationale, hauptsächlich für Schüler-Chöre berechnet, erschienen.⁴⁾ Aber das Format der immer stärker werdenden Gesangbücher war für das Orgelpult unbequem; die Noten und die Bezifferung waren z. T. so klein gedruckt, daß der Organist sie nicht mehr deutlich erkennen

¹⁾ Doch bringt schon das Marburger Gesangbuch 1549 gar keine Noten, sondern hat, wie es heutzutage allgemein gebräuchlich ist, nur die Angabe der Melodie. Seit 1613 findet sich auch wohl der Anfang der Melodie in Noten.

²⁾ Prätorius sagt (1606), künstliche Tonsätze seien nur vom Chor zu singen, einfache mit der ganzen Gemeinde.

³⁾ Die letzte Ausgabe in einzelnen Stimmbüchern dürfte wohl diejenige von Joh. Erßger sein, Berlin 1657.

⁴⁾ In dem von Chr. Buchwälder 1611 herausgegebenen Gölitzer Gesangbuch (S. Beisp. 41) befinden sich unter 700 Liedern noch 189 lateinische.

konnte. Dies mußte dazu führen, daß der Organist sich handschriftlich ein Choral-Melodienbuch anlegte. Gedruckt erschien ein solches zuerst von Daniel Speer, Cantor und Lehrer bey der Lateinischen Schul zu Waiblingen, Stuttgart 1692.¹⁾ Damit war die große Reihe der Choralbücher eröffnet, und die Melodien verschwinden aus den Gesangbüchern. Dafür fehlen in den Choralbüchern die Texte, oder es wird die erste Strophe den Noten untergelegt, wie z. B. durch Witt (Psalmodia sacra, Gotha 1715, siehe Beispiel 47) und durch Katterau (Beispiel 69). Anfangs finden sich noch manche Sonderbarkeiten. So bringt Daniel Better (Musicalische Kirch- und Hauß-Ergöcklichkeit, Leipzig 1709) nach jedem Choral „eine gebrochene Variation auf dem Spinett oder Clavichordio zu tractiren“ (siehe Beispiel 45); Georg Bronner (Musicalisch-Choral-Buch, Hamburg 1715) legt jeder Melodie einen einfachen und einen figurirten Baß unter²⁾ und fügt eine Bearbeitung für 3 Singstimmen (in anderer Tonart) hinzu, siehe Beispiel 46.

Während Better die Choräle vierstimmig ausgesetzt hatte, blieb sein Beispiel zunächst ohne Nachahmung. Die weit verbreiteten Choralbücher der Folgezeit bringen nur Melodie und bezifferten Baß: Joh. Georg Christian Störl (Neubezogenes Davidisches Harpfen- und Psalter-Spiel, Stuttgart 1710; siehe Beispiel 44), Witt, Joh. Michael Müller (Neuaufgesetztes Psalm- und Choral-Buch, Frankfurt am Main 1718; siehe Beispiel 48), Christoph Graupner (Neu vermehrtes Darmstädtsches Choral-Buch, Darmstadt 1728; siehe Beispiel 49), Georg Philip Telemann (Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch, Hamburg 1730; siehe Beispiel 53), Cornelius Heinrich Dreßel (Des Evangelischen Zions Musicalische Harmonie, oder: Evangelisches Choral-Buch, Nürnberg 1731; siehe Beispiel 54), das große Sammelwerk von Joh. Balthasar König (Harmonischer Lieder-Schatz, oder Allgemeines Evangelisches Choral-Buch, Frankfurt am Main 1738; siehe Beispiel 55), Joh. Daniel Müller (Vollständiges Heffen-Hanauisches Psalmen- und Choral-Buch, Frankfurt am Main 1754; siehe Beispiel 56).

Bei Telemann und Dreßel ist zu bemerken, daß beide auch Abweichungen von der in den Kirchen ihrer Heimat gebräuchlichen Singweise bringen. Dreßel, der die erste Zeile jeder Strophe anführt, bringt die Choräle in 3 Formen: 1. wie man in Nürnberg, 2. wie man in Bayreuth und Dnolzbad singt, 3. wie gesungen werden sollte (dies nennt er: nach der ordinären Composition).

Während Bronner die Choräle alphabetisch geordnet hatte, bringt Joh. Dan. Müller eine Anordnung nach dem Versmaß. Beides hat später vielfach Nachahmung gefunden.

Joh. Seb. Bach hat kein Choralbuch herausgegeben, wohl aber hat er viele Choräle für seine Schüler vierstimmig gesetzt und bekanntlich auch viele Choräle in seine Cantaten verwebt. Diese Choräle sind von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel Bach 1765 herausgegeben. Die im Beispiel 52 gebrachte Bearbeitung findet sich in der Reformation-Cantate „Ein feste Burg“, welche nach Spittas Untersuchungen in das Jahr 1730 zu setzen ist. Die Zeit der beiden andern Bearbeitungen (Beispiele 50 und 51) ist unbekannt.

Keiner von Bachs zahlreichen Schülern hat den Meister auch nur im Entferntesten erreicht, vielmehr verfielen sie alle in die zu ihrer Zeit auch auf musikalischem Gebiet herrschende Süßlichkeit des Pietismus, welche nun auch in die Bearbeitung der Choräle eindrang, die man durch „Manieren nach dem

¹⁾ Aus der Vorrede: Um ein bequemes Choral-Gesang-Buch zur Orgel oder Clavir hat man die Organisten sich bekümmern lassen, welches ihnen dann, sonderlich wegen gehabten Discipulos mit stetem Abschreiben ziemlicher massen beschwerd gefallen, oder die Lernenden haben manches Gesang vitios abgeschrieben, und also solches Falsche immerhin behalten. Und ob zwar jemahlen von einigen theils Choral-Gesängen mit 4 Stimmen in Druck kommen, seyend doch solche, entweder in den 4 Stimmen hinter einander gedruckt gewesen, und auff das Clavir zu gebrauchen von Neuem müssen abgesetzt werden, so ware auch vor Alters nicht bräuchlichen die benötigten Species (Ziffern) nach heutiger Manir über den General-Bass zu setzen.

²⁾ „Denen Liebhabern oder Anfängern der Music, in specie die Profession von der edlen Organisten-Kunst machen wollen, zum großen Nutzen.“

neuesten Geschmack“ (d. h. Triller, Vorschläge u. s. w. besonders auf den der Fermate vorhergehenden Tönen) verunzierte. G. Ph. Telemann verwahrt sich ausdrücklich dagegen in der Vorrede zu seinem oben angeführten Choralbuch. „Es ist“, sagt er, „von verschiedenen begehret worden, ich mögte die Vässe durchgehends also verfassen, daß sie sich durch fremde und gesuchte Töne wälzten, ich habe es aber für diesmal lieber beym Natürlichen bewenden lassen, jedennoch auch eben nicht die Pauken-Harmonie gebrauchen wollen“. Ähnlich äußert sich Joh. Dan. Müller: „Die Vässe hat man mit allem Fleiß nicht allzu chromatisch gesetzt, weisen man mit dem wohl belobten Herrn Capell-Meister Graupner dafür hält, daß die übrige vermeynte Kunst der Organisten das Gesänge mehr verdirbt als befördert, und daß ein Choral ganz natürlich und ordentlich ohne übertriebene Künstelei müsse gespielt werden.“

Ein Zeugnis von dieser Beeinflussung durch den weichlichen Geschmack der Zeit, von welchem schon 1730 G. Ph. Telemann (siehe Beispiel 53) deutliche Spuren zeigt, legt ab Wachs Schüler Joh. Friedr. Doles. In der Vorrede zu seinem Vierstimmigen Choralbuch, Leipzig 1785, sagt er zwar: „Dank sey es dem Alterthume, daß sich diese Art von Melodien (in den alten Tonarten) bis iht erhalten haben. Es ist zu wünschen, daß man diese Melodien in Kirchen und Schulen nach ihrer natürlichen Reinigkeit und Fortschreitung erhalten möge. Denn der männliche Ernst in einer solchen Melodie begleitet jede Fortschreitung und hat Vorzüge vor vielen neuern Melodien“, aber er selbst hat kein Verständnis für diese alten Melodien und ihre Harmonie und setzt z. B. eine mixolydische Melodie in g dur aus u. a. m. Unser Lied ist bei ihm noch glimpflich davon gekommen, doch hat er ihm Vorschläge und Triller nicht ersparen können (siehe Beispiel 57).

Im Widerspruch zu diesem Zeitgeschmack, welchen schon Joh. Balth. Rein in seinem Choralbuch, Altona 1755, bekämpfte, steht Joh. Christoph Kühnau, Kantor wie auch Lehrer bey der Königl. Realschule zu Berlin (Vierstimmige alte und neue Choralgesänge, Berlin 1786). Seitdem Doles mit der vierstimmigen Bearbeitung vorangegangen war, erscheinen die Choralbücher meist¹⁾ mit vierstimmigem Satz. Trotzdem behält Kühnau, wie auch sehr viele seiner Nachfolger, die nunmehr überflüssige Bezifferung noch bei. Kühnaus Buch bietet einen merkwürdigen Übergang von dem zweistimmigen zum vierstimmigen Satz, indem es die Mittelstimmen in Viertelnoten ohne Hals bringt (siehe Beispiel 58). Kühnaus einfacher Satz ist bis zur Jetztzeit vorbildlich geblieben, so z. B. bei A. W. Bach, Berlin 1830 (siehe Beispiel 67); ebenso die sich zuerst bei ihm findende (vielfach falsche) Angabe der Entstehungszeit und der Erfinder der Melodien, sowie die Bezeichnung „dorisch“ u. s. w. Eine andere Art von Beisügungen tritt bald nachher auf, nämlich die Charakterisierung des Ausdrucks der Melodie.²⁾ Nachdem Joh. Gottfr. Bierling, Organist zu Schmalkalden, in seinem Choralbuch, Cassel 1789, darin vorangegangen war, sind ihm viele gefolgt und haben mancherlei Geschmacklosigkeit zu Tage gefördert.

Von Doles beeinflusst ist Johann Adam Hiller, dessen Allgemeines Choral-Melodienbuch für Kirchen und Schulen, Leipzig 1793 (siehe Beispiel 59) nicht nur im Königreich Sachsen ein Jahrhundert hindurch im allgemeinen Gebrauche, sondern auch auf nichtsächsische Bearbeiter von großem Einfluß war.³⁾ Der süßlich-weichliche Geschmack wirkt noch fort bei Joh. Heinr. Grosse (Halle 1798;

¹⁾ Jedoch in der alten Weise, Melodie und Bass, vereinzelt auch noch später, z. B.: Diederich Chr. Numann, Hamburg 1787; A. F. Pustkuchen, Rinteln 1810; C. G. Großheim, Leipzig 1819; Gehhardi 1825 u. A.

²⁾ Bronner (1715) giebt bei jedem Choral das Mouvement an: Adagio sehr langsam, Grave geschwinde, Allegro freudig und munter.

³⁾ Hillers Choralbuch wurde 1855 durch Joh. Heinr. Lobegott Müller wiederum herausgegeben mit der Veränderung, daß die Wiederholungen des ersten Theiles eines Liedes vollständig abgedruckt werden, wohl zur Bequemlichkeit für den Organisten. Andre Verfasser von Choralbüchern haben dies gethan mit der Absicht, bei der Wiederholung mit der Harmonie abzuwechseln, z. B. Schicht 1819 (zur Vermeidung der Monotonie), M. G. Fischer (s. Beisp. 64), W. Goldmar 1863 (s. Beisp. 68); Kawerau (s. Beisp. 69) thut dies

siehe Beispiel 60), G. M. Telemann, dem Enkel des G. Ph. Telemann (Sammlung alter und neuer Choral-Melodien, Riga 1812; siehe Beispiel 63), C. F. Rind¹⁾ (Essen 1829; siehe Beispiel 66), Friedr. Schneider (Halberstadt 1829; siehe Beispiel 65) u. A.

Von Joh. Balth. Rein beeinflusst ist Johann Christian Kittel (Altona 1803; siehe Beispiel 61), welcher in pietätvoller Weise die Traditionen Bach'scher Kunst zu erhalten suchte. Seine Harmonisierung hat viele Nachahmer gefunden, so z. B. Karl Gottlieb Umbreit (Gotha 1811; siehe Beispiel 62). Er erklärt sich ausdrücklich darüber, warum er vierstimmigen Satz bringe: „Nach bezifferten Bässen können nur geübte Organisten richtig und schön begleiten. Der künftige Landschullehrer hat wegen Erlernung anderer Wissenschaften zum mühsamen Studium der Harmonie keine Zeit.“ Umgekehrt behauptet Ludwig Ernst Gebhardi (Evangelisches Choralbuch, Erfurt 1825), ein Choralbuch dürfe nur Melodie und bezifferten Bass enthalten. „Mancher spielt aus einem gut beharmonirten und ausgefetzten Choralbuch mit nicht mehr Nutzen, als wenn er einen alten Klassiker mit der daneben befindlichen Übersetzung liest. Mit weit mehr Nutzen wird er aber ein beziffertes Choralbuch spielen: denn hier muß er sich gleich die Harmonien und deren Fortschreitungen denken; er wird nicht immer dieselbe Stimmenführung beibehalten“ u. s. w. So ganz Unrecht hat Gebhardi wohl nicht! Merkwürdig ist dabei, daß Gebhardi nicht den c-Schlüssel, sondern den Violinschlüssel anwendet.

Dies hatten vor ihm schon gethan J. G. Schicht (Leipzig 1819) und M. G. Fischer (Gotha 1821, wieder herausgegeben von Ritter 1846), dessen Harmonisierung Bahn für die beste seiner Zeit erklärt (siehe Beispiel 64). Der Violinschlüssel verdrängt den c-Schlüssel von nun an fast ausnahmslos²⁾; J. H. L. Müller, der das Hillersche Choralbuch 1844 von neuem herausgab, klagt, daß sein Werk des c-Schlüssels wegen altmodisch genannt werden würde. „Aber“, fährt er fort, „wer Freund des Choralspiels ist, der wird sich die leichte Mühe nicht verbrießen lassen, Bekanntschaft mit den Diskantnoten sich anzueignen“.

Zu bemerken ist noch die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts auftretende thörichte Sitte, in Notenbüchern keine Jahreszahl auf dem Titel anzugeben. Die Jahreszahl läßt sich allenfalls entbehren, wenn die Vorrede datiert ist, wie z. B. bei Hiller 1793; wenn dies aber nicht der Fall ist, wie bei Grosse 1798, oder ein Vorwort fehlt, so ist die Zeit des Erscheinens schwierig zu bestimmen.

Die Bestrebungen zur Einführung des sogenannten rhythmischen Choralgesanges (vgl. den ersten Teil dieser Abhandlung, 1895, S. 18) können hier übergangen werden, da alle derartigen Versuche (z. B. von Zahn 1852) bei unserm Liede scheitern mußten. Jacob und Richter (Reformatorisches Choralbuch, Berlin 1873) haben bei den alten Chorälen die ursprüngliche Melodie über dem Choral notiert, bei unserm Liede mit zwei Fehlern, obwohl doch D. Kade unser Lied (Luther-Codex 1530) schon 1871 in seiner ursprünglichen Form herausgegeben hatte.

In Württemberg und in der Schweiz versuchte man die Harmonisierung des Chorals auf das allerdürftigste Maß (dreistimmig: Silcher 1819, vierstimmig: Kocher, Silcher, Frech 1828; Nägeli 1828) zu reduzieren, um so einen mehrstimmigen Gemeindegesang zu ermöglichen. Als ob der Gemeindegesang nicht gerade einstimmig sein müßte! Diese „unglaublich kunstwidrige“ (Kümmerle) Behandlung hat aber keinen Einfluß erlangt.

nur bei unserm Liede, ohne erkennbaren Grund, da er die Harmonie nicht ändert. — Hillers Choräle wurden von H. B. Schulze (Bwidau 1838) in Partitur gesetzt zum Gebrauch für Sängerschöre.

¹⁾ Rind war zwar ein Schüler Kittels; er kann sich aber von der sentimentalen Lieblichkeit des Rationalismus nicht frei machen.

²⁾ Kühnau's Choralbuch hat den c-Schlüssel bis zur sechsten Auflage 1837.

In neuester Zeit hat Reinhold Succo versucht, wieder mehr Bewegung in die begleitenden Stimmen zu bringen (Choralbuch zum Evangelischen Militär-Gesang- und Gebetbuche, Berlin 1894; siehe Beispiel 70). „Es ist dabei“, sagt er im Vorwort, „die trockene, generalbassartige Stimmenführung vermieden und das Ziel einer lebendigen Führung sowohl des Basses, als auch der Mittelstimmen im Auge behalten worden“. Jedoch beabsichtige er keine Nachahmung des Joh. Seb. Bach'schen Choralbasses, weil dieser von den besonderen Bedingungen, welche der Gemeindegesang stellt, losgelöst erscheine. — Ob Succo mit der Ausweichung in die Untersekunde am Schluß (zuerst 1562 von Schröter, dann vielfach bis Ende des 17. Jahrhunderts angewandt) Nachfolger finden wird, erscheint zweifelhaft. Auf meine Anfrage schreibt mir Succo darüber folgendes: „Diese eigenthümliche, beim erstmaligen Hören überraschende Modulation findet sich auch sonst mehrfach, z. B. bei J. Gallus am Schluß der bekannten Motette *Ecces quomodo moritur justus*. Auch Händel hat sie wiederholt gebraucht, z. B. im Utrechter *Te Deum* (vergl. Chrysander, Händel I, 391). Sie zwingt zur reinen Intonation der Quinte (gegen den Bass) und ist daher für den Gemeindegesang nützlich. Zu dem feierlich-gewaltigen Charakter unsres Liedes paßt der überraschende Eintritt des B dur Accordes vortrefflich; und beim öfteren Hören gewöhnt man sich bald daran.“

Hiermit glaube ich die hauptsächlichsten Erscheinungen der Choralbehandlung im 17., 18. und 19. Jahrhundert angeführt und zugleich einen Beitrag zur Geschichte der Geschmacksveränderung auf religiös-musikalischem Gebiete gegeben zu haben.

Prof. Dr. F. Zelle.



1.

Joh. Walther 1530.

Sopr. Ein fe = ste burg ist vn = ser got, ein gu = te wehr
 Alt. Er hilft vns frey aus al = ler not, die
 Ten. Ein fe = ste burg ist vn = ser got, ein gu = te
 Bass. Er hilft vns frey aus al = ler not, die vns iht hat

vnd waf = fen. Der alt bö = se feindt mit
 vns iht hat bestrof = fen. Der alt bö = se feindt mit
 wehr vnd waf = fen. Der alt bö = se feindt mit
 be = trof = fen. Der alt bö = se feindt mit

ernst ers iht meint, gros macht vnd viel list, sein grau =
 ernst ers
 ernst ers iht meint, gros macht vnd viel list, sein grau =
 ernst ers iht meint, gros macht vnd viel list, seingrausam

= sam rü = stung ist auf erd ist nicht seins glei = chen.
 auf erd ist nicht seins glei = chen.
 sam rü = stung ist auf erd ist nicht seins glei = chen.
 rü = stung ist auf erd ist nicht seins glei = chen.

16.

Luf. Osiander 1586.

Exercise 16 is a two-staff piece in C major, 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 8 measures. The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The piece concludes with a final cadence in the third system.

41.

Chr. Buchwälder 1611.

Exercise 41 is a two-staff piece in C major, 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system has 8 measures, the second has 8 measures, and the third has 8 measures. The melody is primarily in the treble clef, with the bass clef providing harmonic support. The piece concludes with a final cadence in the third system.

42.

11

Joh. Crüger 1640.

6 4 3 6 6 5 4 3

43.

Dan. Speer 1692.

4 3 5 6 6 3 1 3

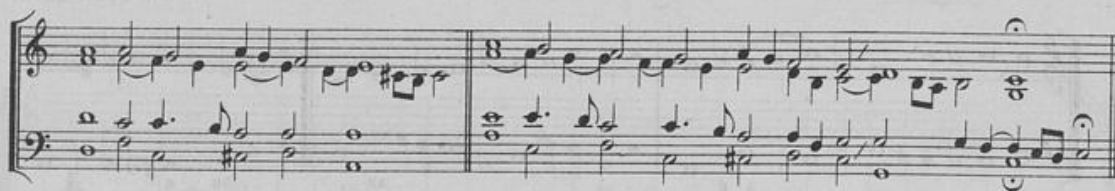
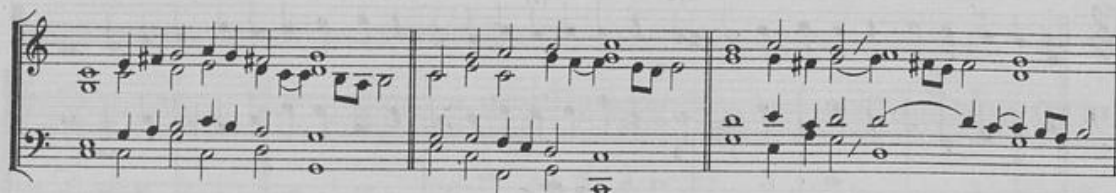
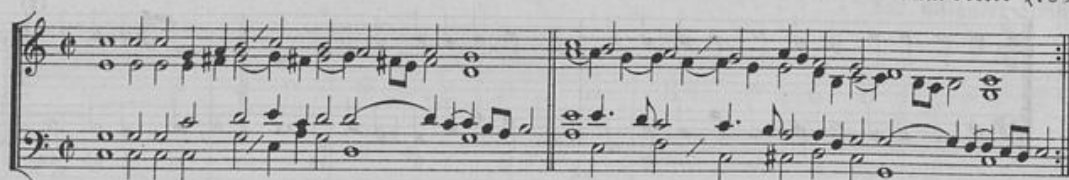
44.

J. G. Ch. Störl 1710.

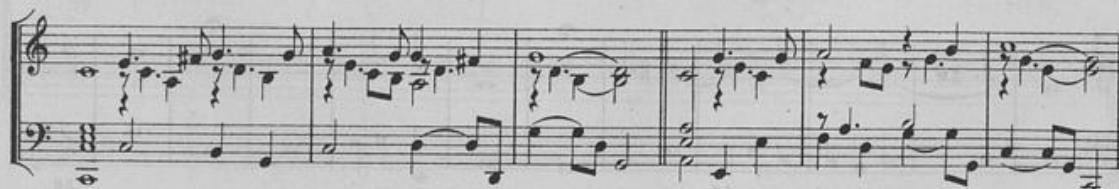
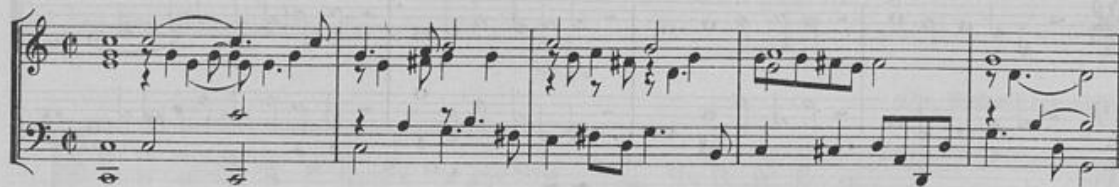
6 5 6 3 4 3 8 7 5 6 6 4 3 5 6 3 4 4 3 1 3 1 3

45.

Dan. Vetter 1709.



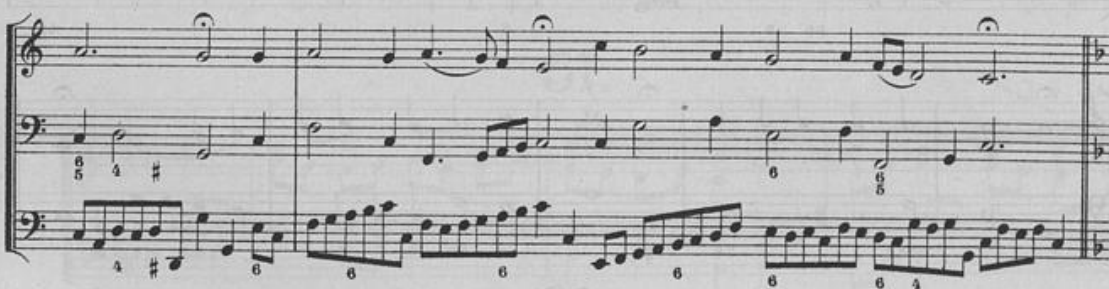
Variat.



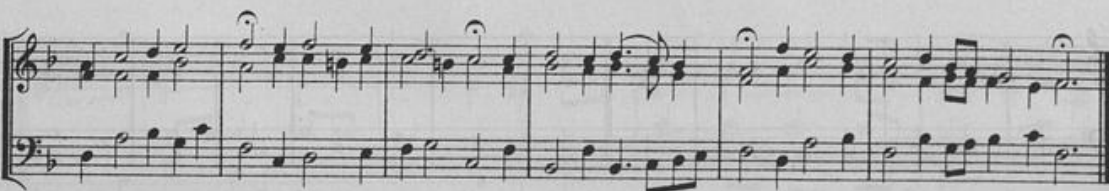
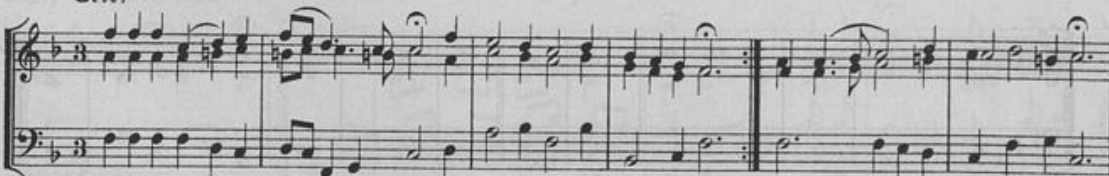


46.

G. Bronner 1715.



Trio.



47.

Chr. Friedr. Witt 1715

5 5 5 # 3 5 6 6

6 6 6 5 # 6 5

48.

Joh. Mich. Müller 1718.

6 4 # 87 56 6 4 3

56 5 6 4 #

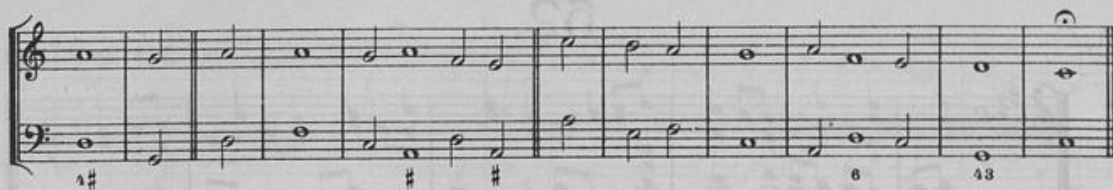
56 56 # 87 56 # 6 4 3

49.

Chr. Graupner 1728.

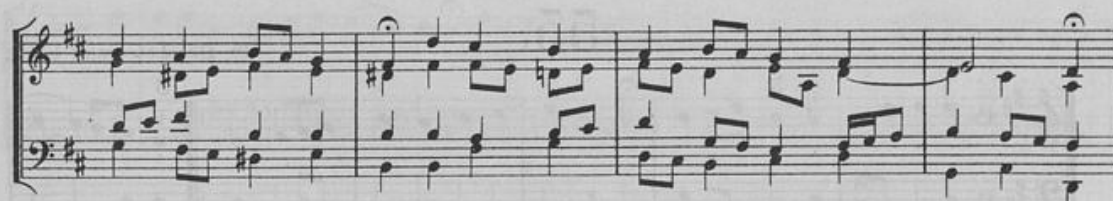
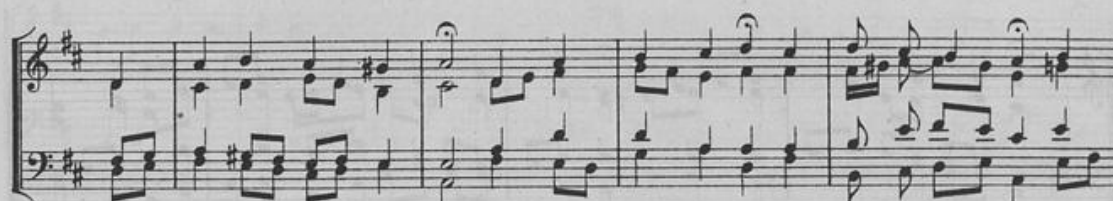
4 # 6 4 3

6



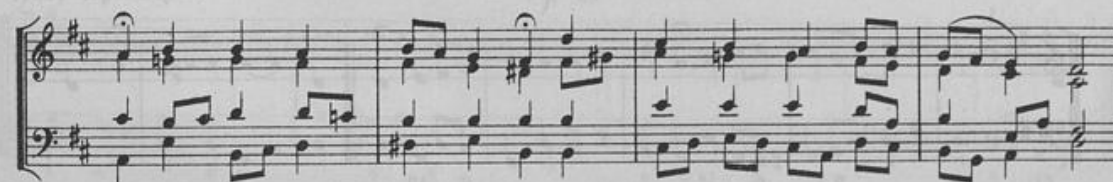
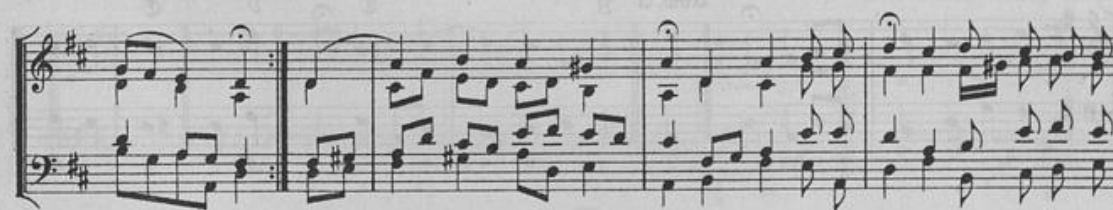
50.

J. S. Bach.



51.

J. S. Bach.



52.

J. S. Bach 1730.

53.

G. Ph. Telemann 1730.

54.

C. H. Dreßel 1731.



2. Veränderte Melodie.

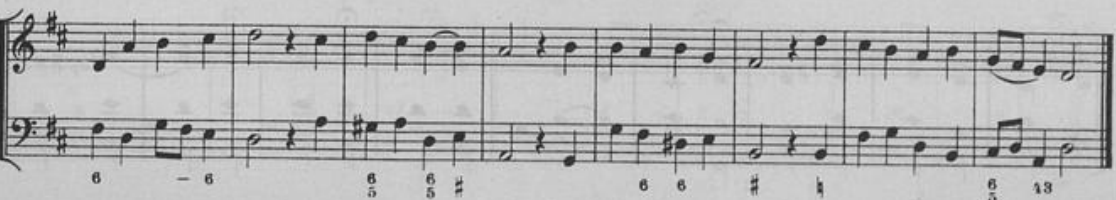
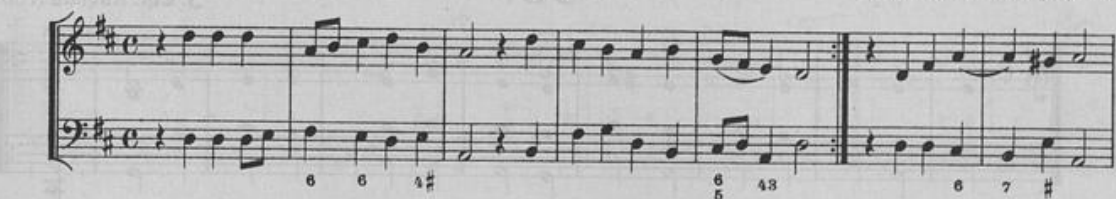


3. Nach der ordinären Composition.



55.

Joh. Balth. König 1738.



56.

Job. Daniel Müller 1754.

43

6 5 6 6 6 5 4#

43

57.

Job. fr. Doles 1785.

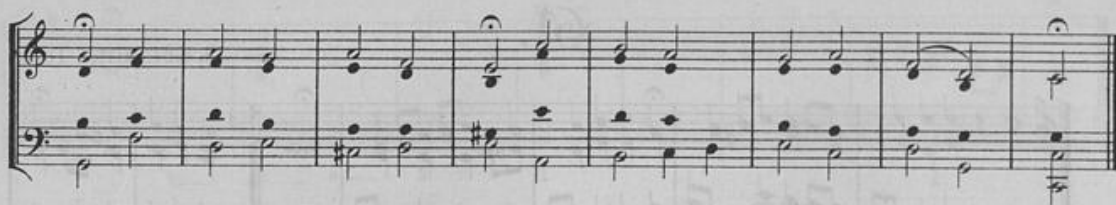
tr

tr

tr

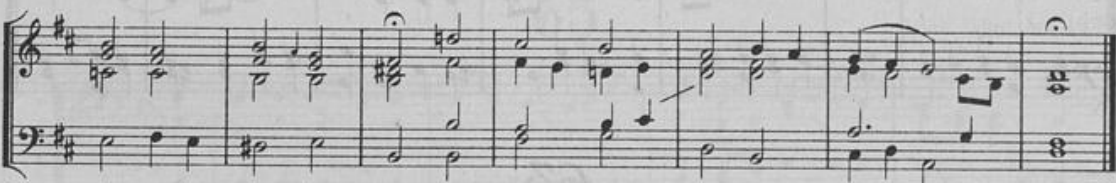
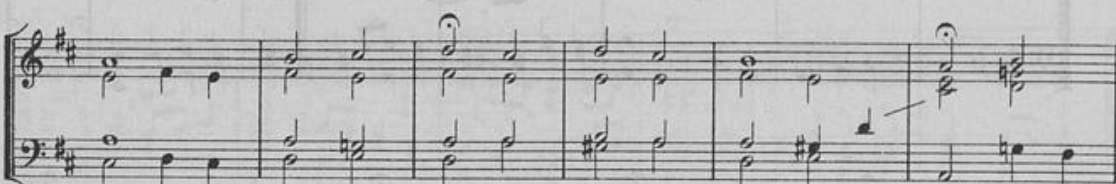
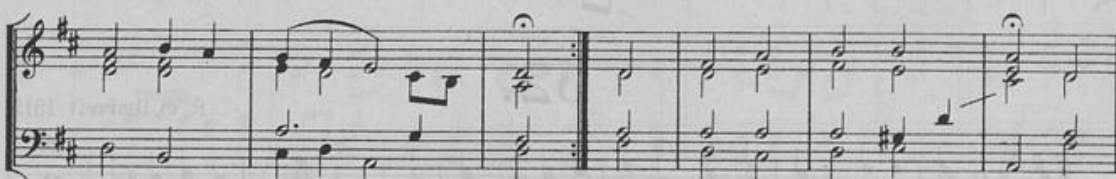
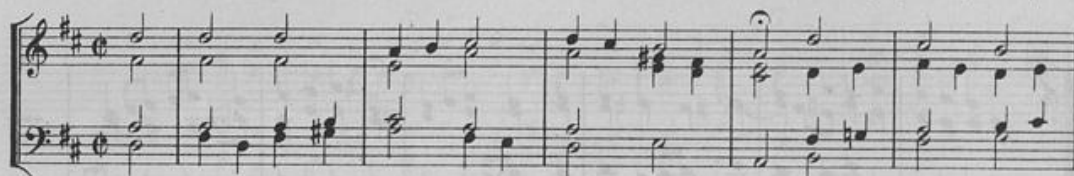
58.

J. Chr. Kühnau 1786.



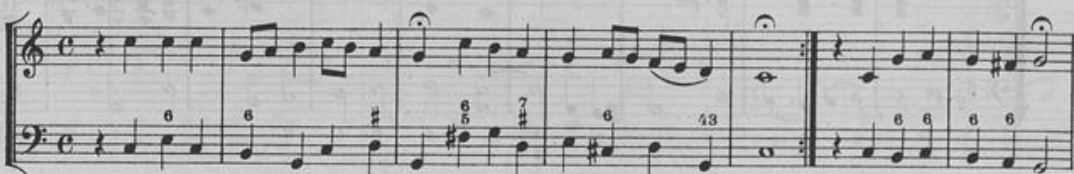
59.

Joh. Ad. Hiller 1795.



60.

Joh. Heinr. Grosse 1798.



61.

J. Chr. Rittel 1803.

62.

A. G. Umbreit 1811.

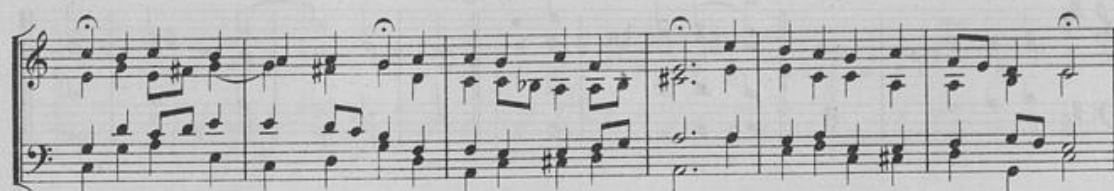
63.

G. M. Telemann 1812.



64.

Mich. Gottb. Fischer 1821.



65.

Fried. Schneider 1829.



66.

C. H. Rind 1829.

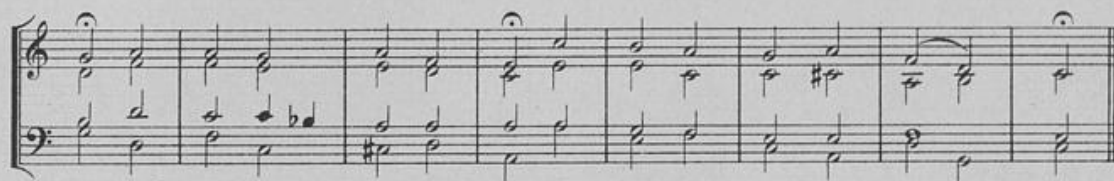
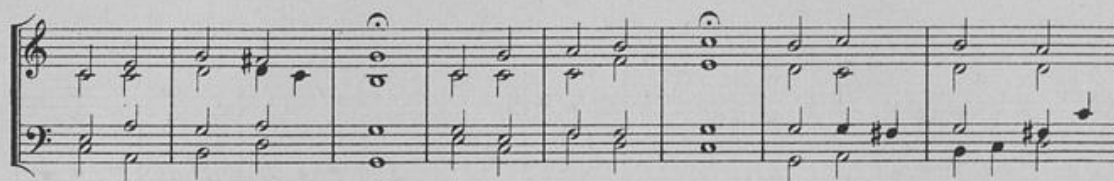
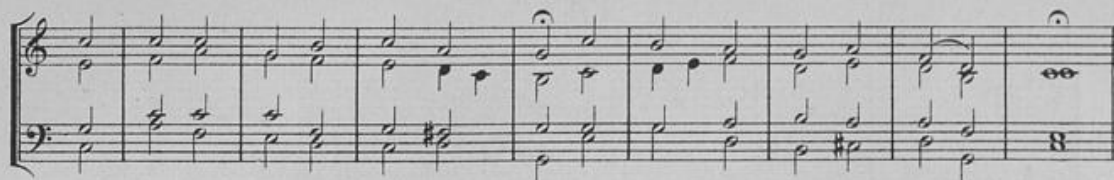
Abweichung.

67.

A. W. Bach 1830.

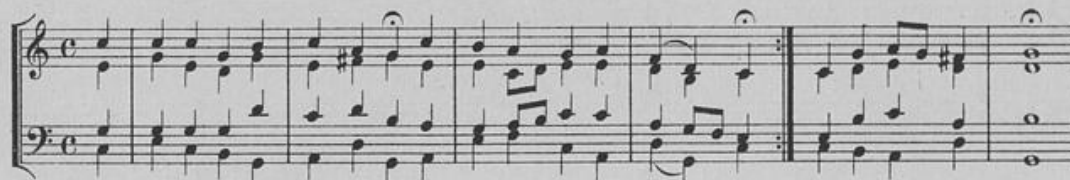
68.

W. Volkmar 1865.



69.

H. Kawerau 1888.



70.

R. Succo 1894.



Grauskala #13 **C Y M** **B.I.G.**

A 1 2 3 4 5 6 **M** 8 9 10 11 12 13 14 15 **B** 17 18 19

H. Kaueran 1888.

R. Succo 1894.

Stich und Druck der Röder'schen Offizin in Leipzig.

