

# Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 42

Georg Österreich:

Alle Menschen müssen sterben

Motetto Concertato à 15  
1701



Evangelisch-Lutherische  
Kirche in Norddeutschland

## Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

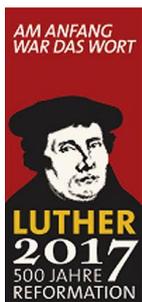
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

Ihre Anschlusspublikationen, die als Kooperation zwischen der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg erscheinen, leisten einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017).

Die Notenreihe hat das Ziel, Musikwerke aus den Gebieten zwischen Nord- und Ostsee in wissenschaftlich fundierten Ausgaben für die musikalische Praxis zu erschließen.

Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:

<https://www.nordkirche.de/kirchenmusikportal/notendownload/>



Musikwissenschaftliches Seminar

**Georg Österreich**  
1664–1735

**Alle Menschen müssen sterben**

**Motetto Concertato à 15**

1701

für 2 Violinen, 2 Violine, 3 Oboen, 2 Fagotte,  
6 Singstimmen (CCATBB) und Basso continuo

Herausgegeben von Konrad Küster

## Inhalt

Vorwort 7

Kritischer Bericht 13

Edition

*Soli und Tutti* 23

[1.]\* Alle Menschen müssen sterben,  
alles Fleisch vergeht wie Heu;  
was da lebet, muss verderben,  
soll es anders werden neu.  
Dieser Leib, der muss verwesen,  
wenn er ewig soll genesen  
der so großen Herrlichkeit,  
die den Frommen ist bereit’.

*Text: Johann Rosenmüller), 1652*

*Corale* 39

[3.] Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt,  
es fall denn in die Erden:  
so muss auch unser irdscher Leib  
zu Staub und Asche werden,  
eh er kommt zu der Herrlichkeit,  
die du, Herr Christ, uns hast bereit  
durch deinem Gang zum Vater.

*Text: Johann Gigas 1561*

*À 2 Bassoni et 2 Bassi* 48

**Und ob ich schon wandert im finstern Tal, fürchte ich kein Unglück, denn du  
bist bei mir, dein Stecken und dein Stab trösten mich.**

*Psalm 23, 4*

*[Aria.] Tenore solo* 51

[1.] Es ist genug! Mein matter Sinn  
wünscht sich dahin,  
wo meine Väter schlafen.  
Ich hab es endlich guten Fug,  
es ist genug,  
ich muss mir Ruh verschaffen.

---

\* Zahlenangaben in Klammern beziehen sich auf den Strophenbau des jeweils zugrunde liegenden Liedes.

[3.] Die große Last hat mich gedrückt,  
ja schier erstickt  
so viele lange Jahre,  
ach, lass mich finden, was ich such,  
es ist genug  
mit solcher Kreuzesware.

*Anton Ulrich Herzog zu Braunschweig-Wolfenbüttel, 1667*

*Alto solo – [Tutti]*

60

[2.] Darum will ich dieses Leben,  
wenn es meinem Gott beliebt,  
auch ganz willig von mir geben,  
bin darüber nicht betrübt.  
Drum in meines Jesu Wunden  
hab ich mein Erlösung funden,  
und mein Trost in Todes Not  
ist des Herren Jesu Tod.

*Basso 1*

72

[5.] So nimm nun, Herr, hin meine Seel,  
die ich befehl  
in deine Händ und Pflege,  
schreib sie ein in dein Lebensbuch,  
es ist genug,  
dass ich mich schlafen lege.

*Tenore solo*

74

[6]. Nicht besser soll es mir ergehn,  
als wie geschehn  
den Vätern, die erworben  
durch ihren Tod des Lebens Ruh,  
es ist genug,  
es sei also gestorben.

*2 Canti et Basso*

78

**Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen mein Lebelang und werde  
bleiben im Hause des Herrn immerdar.**

*Psalm 23, 6*

[8.] Hier will ich nun ewig wohnen;  
liebster Schatz, zu guter Nacht;  
eure Treu wird Gott belohnen,  
die ihr habt an mir verbracht.  
Liebste Kinder und Verwandten,  
Brüder, Freunde und Bekannten,  
lebet wohl zu guter Nacht,  
Gott sei Lob, es ist vollbracht.

**Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet; denn nachdem er bewähret ist, wird er die Krone des Lebens empfangen.**

*Jakobus 1, 12*

## Vorwort

### *Die Trauermusiken Georg Österreichs*

Das vorliegende Werk gehört zu den repräsentativen Trauermusiken, die im erhaltenen Werk Georg Österreichs eine so zentrale Stellung einnehmen. Sie flankieren als eigenständiges Werkkorpus das, wofür Österreich in allgemeiner musikalischer Hinsicht herausragend gewirkt hat: als Sammler eines der beiden großen Repertoires, das der Nachwelt einen Blick in das mitteleuropäische Musikgeschehen des späteren 17. Jahrhunderts ermöglicht und das den Gottorfer Herzogshof in Schleswig als herausragende Stätte kirchenmusikalischer Praxis erscheinen lässt. Während die Werke der Musiksammlung weite Teile des musikalischen Alltags ausfüllten, entstanden die Trauermusiken für herausgehobene Anlässe. In jedem Fall ging es darum, das Maximum der musikalischen Möglichkeiten aufzubieten – hergeleitet aus einem gleichermaßen idealen Text.

In dieser Hinsicht ist „Alle Menschen müssen sterben“ schon in seiner Textkompilation ein besonders aufwendig gestaltetes Werk, zu dessen Verständnis sich die *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz heranziehen lassen. Deren Auftraggeber, Heinrich Postumus von Reuß, hatte ein bis in Details ausbalanciertes Repertoire von Bibel- und Liedtexten zusammengestellt, in dessen Zusammenwirken er sein Seelenheil – in der kritischen Situation der Beisetzung – aufgehoben wissen wollte. Ein solcher Zugang prägt auch hier die Gestaltung: Sie ergibt sich aus dem als Werktitel dienenden Liedtext, der Strophe eines weiteren Liedes, zwei zweifellos gezielt ausgewählten Versen des 23. Psalms (kein Standard-Trauertext) sowie als neutestamentlichem Gegenstück einem Vers aus dem Jakobus-Brief, schließlich noch einer mehrstrophigen Aria. Diese Vielfalt und deren musikalische Realisierung erfordern einige einleitende Überlegungen.

### *Die Textgrundlage und ihre kompositorische Realisierung*

Der Textanfang und Untertitel des Werkes suggerieren, dass es sich bei diesem um eine Choralbearbeitung handeln könne. „Bearbeitet“ wird aber allenfalls dessen Text – und zwar so, dass die Liedausrichtung sogar so weit wie möglich abgestreift wird. Dass die ersten beiden Zeilenpaare zueinander textlich als Stollenpaar (1–2, 3–4) konzipiert sind<sup>1</sup>, merkt man nicht; denn gerade der Übergang zwischen den Textstollen bildet im Musikalischen eine kohärente Einheit (T. 9–14: Vers 2 und 3), und die Tutti-Vertonung der 4. Zeile erhält durch die „ungeordneten“ Quint-Quart-Relationen der Imitationen, in denen Leittonigkeit konsequent vermieden wird, ein ganz eigenes, archaisches Gepräge. Die Solo-Eröffnung des Abgesangs (T. 27; Vers 5) wird musikalisch als so extremer Kontrast herausgearbeitet, dass eine Beziehung zum Vorigen erst einmal nicht erkennbar wird (eher im Tutti-Abschluss ab T. 41).

„Die Choralstrophe“ folgt dann an zweiter Position: mit der Strophe aus dem Lied „Ach, lieben Christen, seid getrost“ von Johann Gigas (1561). Österreich gestaltet sie in einer für ihn charakteristischen Weise: Der gesungene Anfangston wird, umgeben von einem bewegten Satz zuvor und danach, überraschend lang ohne jede Begleitung ausgehalten; die Begleitung tritt sukzes-

---

<sup>1</sup> Der Text, bisweilen Johann Georg Albinus zugeschrieben, ist – ebenso wie die Erstvertonung – im Originaldruck Johann Rosenmüller zugeschrieben. Vgl. hierzu Albert Fischer/Wilhelm Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Bd. 4, Gütersloh 1908, S. 270f. Rosenmüllers Satz ist wiedergegeben bei: Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 4, Gütersloh 1891, S. 176. Auch die originale Komposition (zu der Österreich keine Beziehung erkennen lässt) nimmt keine Rücksicht auf die Stollenform, die aber poetisch unverkennbar ist.

sive wieder hinzu und stellt dann dem gesungenen Unisono eine prägnante Figuration (hier in den Instrumentalbässen) zur Seite<sup>2</sup> (zur Besetzung der Singstimmen siehe unten).

Den textlichen Fortgang prägen Modelle, die in den 1660er-Jahren am Dresdner Hof als „Concerto cum Aria“ entwickelt worden sind. In ihnen dient als Werk-Eröffnung ein Bibelzitat, das als Tutti vertont wird; diesem folgt ein Gedicht, in dessen musikalischer Ausarbeitung für jede Singstimme eine Strophe vorgesehen wird. Wie dabei der Strophencharakter in die Musik überführt wird, ist von Werk zu Werk verschieden; bald ist auch die Musik tatsächlich „strophisch“, entsteht eine vage Verwandtschaft der Strophen nur aus der musikalischen Grundmetrik, die in jeweils individueller Melodik ausgeformt wird. Jede Strophe läuft in einem instrumentalen Ritornell aus (oft tatsächlich als „Ritornell“, also jeweils konstant „wiederkehrend“). Und auch eine Unterbrechung des strophischen Fortgangs mit etwas Andersartigen (Tutti?) erscheint möglich. Typisch ist ferner, am Ende im Sinne der Werk-Geschlossenheit Text und Musik des einleitenden Concerto zu wiederholen<sup>3</sup>.

Hier dient je ein Vers aus dem 23. Psalm, allerdings nicht als Tutti ausgeformt, als Ausgangs- und Zielpunkt – für eine „Aria“ des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1667)<sup>4</sup>. Selbst wenn um 1700 das Muster „Concerto cum Aria“ altertümlich erscheinen mag und ohnehin musikalisch längst Raum für eine Fülle von Überformungen geboten hatte<sup>5</sup>, drängte sich dieses Textkonzept auch damals noch Librettisten kirchenmusikalischer Texte als etwas außerordentlich Plausibles auf<sup>6</sup>. Diese die Abfolge von vier Strophen wird nun tatsächlich auf halbem Wege untergliedert, und zwar mit einer weiteren Strophe aus „Alle Menschen müssen sterben“; folglich geht das „Concerto cum Aria“ völlig in einem sehr viel größeren Werkkonzept auf.

Dass Österreich der musikalisch elementaren Gestaltung folgt, die die Dresdner Urform jenes Gestaltungsprinzips prägt, ist daraufhin nicht zu erwarten – schon allein deshalb nicht, weil das „Concerto cum aria“ ja nicht isoliert dasteht, sondern sich im Inneren eines Werkes entfaltet. Daraufhin ist also kein eröffnender Tutti-Impuls nötig; vielmehr ist das Werk dort, wo das „einleitende“ Concerto-Bibelwort erreicht ist, schon in vollem Gange, und so kann Österreich für den ersten der Psalmverse die so eindrucksvolle Koppelung aus fünf Parts in Basslage zustande kommen lassen (je zwei Bässe und Fagotte plus Continuo). Ebenso gibt es nach der letzten Aria-Strophe keine Bogenbildung zurück zu dem Eröffnungs-Concerto – als Werkschluss; vielmehr wird dieser zweite Psalmvers musikalisch aufgewertet, denn in seiner frei einsetzenden Tutti-Gestaltung steigert sich die Wirkung des Einleitungs-Concerto.

Entsprechend innovativ sind die vier Strophen selbst behandelt. In der einleitenden Tenor-Strophe wird der Textbeginn „Es ist genug, genug“ abgespalten und wie einer modernen Opern-arie der Zeit zunächst als „Devise“ eingeführt, nach der erneut instrumental kadenziert wird (das Gleiche findet sich auch zu Beginn der Bassstrophe, T. 251ff.). Ferner erhält die einleitende Tenorstrophe nicht nur ein Nachspiel, sondern sie wird mit einem Ritornell eingerahmt. Die zweite Strophe (2 Soprane, Bass) verweist zwar in ihrer Thematik auf den Strophenbau, doch sie wird in

<sup>2</sup> Besonders die Überformung in eine „Schlachtenmusik“ in „Plötzlich müssen die Leute sterben“, vgl. [https://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/Kirchenmusik/Dokumente/4a\\_Oesterreich\\_Ploetzlich\\_Erstversion.pdf](https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/4a_Oesterreich_Ploetzlich_Erstversion.pdf) (beide Choralstrophen: S. 27 und 37).

<sup>3</sup> Zu Details im Überblick: Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel u. a. 2016, S. 171–176.

<sup>4</sup> Zum Text: Fischer/Tümpel (wie Anm. 1) Bd. 5, Gütersloh 1911, S. 331 und 340; zur Melodie von Anton Ulrichs Frau, Herzogin Sophie Elisabeth: Zahn (wie Anm. 1), Bd. 2, Gütersloh 1890, S. 77.

<sup>5</sup> Vgl. hier insbesondere Kompositionen von Johann Philipp Förtsch, Österreichs Gotorfer Amtsvorgänger, zu Details im Vorwort zu seiner Michaelis-Komposition „Der Herr hat seinen Engeln befohlen über dir: [https://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/Kirchenmusik/Dokumente/29\\_Foertsch\\_Engeln-befohlen.pdf](https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/29_Foertsch_Engeln-befohlen.pdf).

<sup>6</sup> Vgl. Küster (wie Anm. 3), S. 176.

ihrem Tempo extrem ausgebremst und wechselt damit auch ihren Charakter; das Nachspiel bezieht sich nicht auf „das“ Ritornell auch der Tenorstrophe, sondern auf die vokale Thematik der Strophe, der es folgt.

Die Strophe aus „Alle Menschen müssen sterben“, die die Aria unterbricht, verweist in ihrer Anlage auf den Einleitungsteil, nicht aber in der konkreten musikalischen Ausarbeitung. Noch deutlicher als dort gibt es einen Vorsänger (Alt); je eine Strophenhälfte (die wiederum mit der Struktur aus „zwei Stollen plus Abgesang“ nicht korreliert ist!) wird einzeln von ihm vorbereitet und dann vom Gesamtensemble aufgegriffen. Und so homophon dies zunächst wirkt, löst sich Österreich von dieser Gestaltung – vielleicht nicht ganz zufällig in seiner eigenen Stimmlage (Tenor; vgl. T. 218–220, später analog T. 349–351).

Danach ist das zweite Aria-Strophenpaar erreicht. Dem Bass fällt der erste Teil zu: ohne Vor-, aber wiederum mit einem eigenen Nachspiel, das die Thematik des vorangegangenen Vokalteils aufgreift (vgl. die Basslinie in T. 275 mit der Continuolinie in T. 283).

Danach ergeben sich eine Fülle von Konsequenzen aus der Einbettung des „Concerto cum Aria“ in den übergeordneten Werkzusammenhang. Die erste liegt in der abschließenden Aria-Strophe (Tenor): Österreich lässt die Musik der ersten Aria-Strophe erneut erklingen und damit im Musikalischen eine Art *Da capo* entstehen. Eine Bogenbildung ist auch im ursprünglichen Konzept eines „Concerto cum Aria“ vorgesehen: mit dem Bibelwort und dessen Wiederholung als „Concerto“ als Werkschluss. Diesen Rahmen-Effekt zieht Österreich hier in die Aria hinein.

Als Nächstes ist die Behandlung des Psalmverses ab Takt 312 zu betrachten: Zwar liegt dieser Teilsatz jenseits der Aria, doch Österreich wählt als Besetzung dieselbe wie in der zweiten Aria-Strophe (T. 185). Dort haben die beiden Soprane und der 2. Bass die musikalische Konstellation fortgesetzt, die durch den Ritornell-Abschluss der Tenorstrophe erreicht worden ist – wie hier, wenn auch auf textlich völlig anderer Grundlage. Trotzdem wird auch dieser Psalm-Abschnitt so abgeschlossen wie jene Terzett-Strophe: Auch hier erklingt ein instrumentales Nachspiel, in dem Österreich auf Elemente des vorausgegangenen Vokalteils zurückgreift (vgl. Haltetöne auf „bleiben“). Und ebenso wie innerhalb der Aria als Fortsetzung der Terzett-Strophe die Choral-Untergliederung („Alle Menschen müssen sterben“, Strophe 2) als Alt-/Tutti-Konzeption erreicht ist, wird die Musik auch hier mit einer Strophe dieses Liedes fortgesetzt – die schließlich allein aus dem Alt-Anteil heraus (also ohne Tutti) in das Nachspiel überleitet. Diese scheinbare Zweizügigkeit der Anlage (T. 146–250, T. 251–370) wirkt außerordentlich kunstvoll; sie ist aber nur in der Musik realisiert, denn der Text ist nicht zwingend auf diese Anlage ausgerichtet.

Bis hin zu dem Wort aus dem Jacobus-Brief, das an den Schluss des Werks gestellt wird, hat Österreich also das Prinzip „Concerto cum Aria“ fortentwickelt. Für diesen Werkschluss bietet sich daraufhin eine große kontrapunktische Gestaltung an; entsprechend der Gliederung des Textes in dessen Mitte handelt es sich um eine Schlussfuge (Vers 12b), die in einem Wechsel aus blockhafter Homophonie und fugenähnlichen Elementen noch separat vorbereitet wird.

### *Klanggestaltung: Die Besetzung und ihre Balance*

Auch die Besetzung und deren Balance erfordert einige Erläuterungen. Es geht um die Rolle der Fagotte, die Mehrfachbesetzung von Singstimmen (besonders im Sopran) und – im erweiterten Sinne – um die Instrumentation: Wann nämlich werden welche Stimmen dupliert, und welche aufführungspraktischen Konsequenzen sind daraus zu ziehen?

Die Betrachtung kann von den *Fagotten* ausgehen. In der Musik des späteren 17. Jahrhunderts mag vielfach der Eindruck entstehen, dass die Instrumentalbesetzung weitgehend variabel sei:

Bedeutet „Bassono“ also, dass tatsächlich ein Holzblasinstrument spielen solle, oder lässt sich die Bezeichnung alternativ als „Violoncello“ lesen? Tatsächlich lassen frühere Kompositionen auch Georg Österreichs erkennen, dass er diese Besetzungs-Offenheit sah. Doch in der vorliegenden Komposition müssen die Angaben offensichtlich ernstgenommen werden.

Dies ergibt sich aus einer eigentümlichen Instrumentation: Bald werden aus den Violinen, Oboen und Fagotten nur jeweils der obere Part herausgegriffen (T. 31, 277ff., T. 381f.), bald die Oboen und Fagotte als Paar einander gegenübergestellt (T. 52ff.). In jedem Fall zielt die Gestaltung also auf eine klar erkennbare, eigenständige Klangfarbe und Idiomatik ab; die Fagotte werden als obligates Instrumentenpaar eingesetzt, und dieselbe Wirkung ließe sich mit Violoncelli nicht erzielen. Dies gilt dann besonders für das Nebeneinander aus Vokalem und Instrumentalem im ersten der Psalmabschnitte (T. 105ff.), für den der Fagottklang geradezu prägend ist, entsprechend für die obligate Partie der Takte 435–437, die – auf einem Violoncello gespielt – ein moderneres Instrument voraussetzten als das damals verfügbare<sup>7</sup>.

Im Hinblick auf die *Singstimmen* kann die Betrachtung vom Sopranpart ausgehen. In Österreichs Partitur ist nur einer notiert; die Hinweise darauf, wann damit der „C. 1“, der „C. 2“ oder beide gemeint sind, sind präzise – es ergibt sich keine fragliche Konstellation, und so lassen sich die Aufgaben beider Stimmen für die vorliegende Edition voneinander getrennt darstellen. Geht man daraufhin getreu der höfischen Praxis von einer je einfachen Besetzung der Singstimmen aus, ergäbe sich daraus, dass streckenweise zwar Alt, Tenor und Bass solistisch dargeboten werden, nicht aber der Sopran. Wie also steht es um die Klangbalance im Vokalensemble?

Ein Anhaltspunkt für ihre Gestaltung ergibt sich aus der Choralstrophe „Kein Frucht das Weizenkörnlein bringt“: Die Chormelodie wird im Unisono von Alt und Tenor vorgetragen. Für beide Stimmlagen ist in Österreichs Zeit mit Männerstimmen zu rechnen; gedacht ist also daran, dass zwei Sänger, quasi ein hoch timbrierter Tenor und ein Tenor in Normal-Stimm Lage, der Begleitung des Instrumentariums entgegentreten. Offenkundig wird die Wirkung eines gesungenen Unisono ausdrücklich gewünscht, auch tatsächlich im Sinne der Klangbalance.

Dies zeigt sich zunächst anhand der Instrumentalparts in dieser Liedstrophe. Der Vokallinie treten gleichfalls jeweils als Unisono-Paar die Violinen, Violen und Fagotte entgegen. Folglich werden alle vier Stimmen gleichermaßen hervorgehoben; keine von ihnen soll die jeweils andere verdecken. Weitere Argumente erschließt ein Vergleich mit Österreichs Trauermusik „Plötzlich müssen die Leute sterben“ aus dem Folgejahr (1702): Hier gibt es eine Choralbearbeitung in gleicher Vokalbesetzung (T. 81ff.), in der das Singstimmenpaar bald einem Paar jeweils obligat geführter Oboen, bald dem vollen Ensemble entgegentritt. Für die letzteren Teile muss der Choral noch immer durchdringend genug sein (daher ist er doppelt besetzt), für die ersteren ergibt sich in der Schärfe des Oboenklangs auf jeden Fall ein wahrnehmbares instrumentales Gegengewicht – auch dann, wenn die Lautstärke des gesungenen Parts konstant bleibt. Dass Österreich tatsächlich auf dieses Kräfteverhältnis Rücksicht genommen hat, zeigt der andere Choral in „Plötzlich müssen die Leute sterben“ (T. 32ff.): Die Instrumentalbesetzung ist hier doppelchörig angelegt, sogar mit geteilter Continuo-Gruppe; das Unisono des Vokalparts ist hier auf drei Sänger verstärkt.

Diese Überlegungen lassen sich im vorliegenden Werk an der Instrumentation des Schlussabschnitts (T. 407ff.) fortsetzen. Dort werden das Fugenthema und sein Kontrapunkt zunächst im Alt vorgestellt; dass sich daraus „ernsthaft Fuge“ entwickeln solle, ist in Takt 417 im Unisono sämtlicher beteiligter Stimmen unüberhörbar. Und dieses Ausbalancieren der Besetzung wirkt sich auch auf den Fortgang aus: Während die massive Stimmkoppelung jenes ersten Einsatzes

<sup>7</sup> Zu Stradivaris Entwicklungen eines „kleinen Modells“ vgl. W. Henry Hill u. a., *Antonio Stradivari: Der Meister des Geigenbaus, 1644–1737*, Stuttgart 1987, besonders S. 123–131.

auch für den anschließend dargebotenen Kontrapunkt beibehalten wird, wird, ähnlich dominant, parallel dazu die Comes-Form im Alt eingeführt, gestützt von beiden Violinen und der 3. Oboe. Entsprechend massig ist die Begleitung des Einsatzes beider Soprane (beide Violinen) gegenüber dem Alt-Kontrapunkt (mit Oboe 3, Violetta 1) und der freien Bassetto-Gegenstimme des Tenors (mit Violetta 2 und Continuo).

Dieses abgewogene System würde offensichtlich missverstanden, wenn klassische Chor-Annäherungen an Vokalmusik in den Vordergrund gerückt werden: Es geht nicht pauschal um eine vokale Hauptsache, neben der eine instrumentale Figuration als „sekundärer Begleitsatz“ abläuft; vielmehr ist in Vokal- und Instrumentalbehandlung ein und dieselbe Idee verwirklicht, die sich am ehesten im Sinne des Registrierens einer Orgel verstehen lässt.

Hierzu gehört auch das größere fugische Konzept, das diesen Werkschluss prägt. Zunächst entwickelt Österreich in der Stimmfolge Tenor-Alt-Sopran-Bass eine „Durchführung“ von den Einsatztönen  $g^0$  (Dux),  $c^1$  (Comes),  $g^1$  (Dux) und  $c^0$  (Comes) aus. Ab Takt 438 ergibt sich eine zweite Durchführung, in der die Einsatztöne jeweils eine Quint-/Quart-Position höher liegt, folglich mit Umkehrung der Dux-Comes-Rollen der Singstimmen:  $c^2$  (Sopran, Comes),  $g^0$  (Bass, Dux),  $c^2$  (Sopran, Comes). Wie also wird diese Klangentwicklung inszeniert?

Da die Dux-Comes-Formen in geregeltem Wechsel eintreten müssen (quasi in einem Verhältnis aus Vorder- und Nachsatz), muss Österreich, um die Einsatzposition zu verändern, zwischen den beiden Blöcken weitere Themeneinsätze in ungerader Anzahl einschieben. Dies ist zunächst, wie in späteren Fugendurchführungen Bachs beobachtet, ein „überzähliger“ fünfter Einsatz am Ende der ersten Durchführung: im Alt in Takt 429 ( $g^1$ , Dux). Ihn führt ein instrumentales Zwischenspiel (T. 432–437) fort: mit einem Comes-Einsatz der Oboen 1 und 2 (T. 432,  $c^2$ ) und einem Dux-Einsatz des 2. Fagotts (T. 435,  $g^0$ ).

Hier nun fließen sämtliche Besetzungs-Beobachtungen zusammen. Der erste dieser instrumentalen Einsätze liegt in herausgehoben hoher, der zweite in ausdrücklich tiefer Lage, und zwar jeweils in den Holzbläserstimmen (Oboe/Fagott!). Der Wiedereinsatz der Singstimmen (Thema im Sopran, Gegenthema im Tenor) dagegen erhält nur eine Continuo-Stützung; die thematischen Bestandteile werden von keinerlei weiteren Instrumenten mitgespielt, und so erscheint der Gedanke einer Satz-Ausdünnung auch auf rein vokaler Ebene aufgegriffen. Erst zum Basseinsatz ist dann erneut das volle Ensemble versammelt, zudem mit den klassischen Stimmverdoppelungen (zum Alt sogar in der nächsthöheren Oktave, in der insofern die „Kontrapunkt“-Lage des Sopranparts noch überboten wird). All dieses zeigt unverkennbar: Das Verhältnis aus instrumentalen und vokalen Klängen in Österreichs Satz ist frei von jeglichem Zufall; es ist bis in Feinheiten ausbalanciert – und dies erfordert es, bei einer Aufführung die „Aussteuerung“ nicht nach Gewohnheiten chorischer Vokalmusik anzulegen, sondern dabei den Gewichtungen der Satzdisposition zu folgen.

### *Entstehungsanlass und Werkentwicklung*

Zahlreiche Trauermusiken Österreichs sind für Anlässe innerhalb der Familie seiner Gottorfer Dienstherrn entstanden. Die Partitur des vorliegenden Werkes trägt eine Datierung „März 1701“ und teilt diese mit einer vierstrophigen Trauer-Aria in e-Moll, die nur für vier (anspruchsvoll geführte) Singstimmen und Continuo mit Streicher-Ritornelli geschrieben ist („Ruhe sanft in Gottes Hand“)<sup>8</sup>. Nicht nur diese Werk-Doppelung, sondern auch die Komplexität der Anlage des vorliegenden Werkes lassen darauf schließen, dass die kompositorische Arbeit Österreichs auf

<sup>8</sup> Vgl. <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00014ED200110000> (Abruf 19.03.2018).

einen sehr anspruchsvollen Trauerakt abzielte: In der inneren Gestaltung des Werkes wurde kompositorischer Aufwand nicht gescheut, und auch in der Textzusammenstellung (die der Kompositionsarbeit ja zeitlich vorausgegangen sein muss) handelt es sich keineswegs um eine „Allerwelts“-Trauermusik. Doch die fürstliche Familie hatte keinen Trauerfall zu beklagen; der Herzog, Friedrich IV., war im Übrigen im Aufbruch in den Großen Nordischen Krieg und hielt sich in der fraglichen Zeit in Hamburg auf<sup>9</sup>.

Allerdings gab es vereinzelt Trauergottesdienste in den Kreisen der Gottorfer Hofbürokratie, in denen ähnlich anspruchsvolle Musik aufgeführt wurde. So komponierte Johann Philipp Förtsch 1682 für Maria Elisabeth Niederstedt, Frau eines der führenden Gottorfer Diplomaten und Tochter des Hofwissenschaftlers Adam Olearius, eine Trauermusik, deren Musik sogar in Druck gegeben und in dieser Form erhalten geblieben ist<sup>10</sup>. Dies weist eine Richtung, in der beim vorliegenden Werk die Suche nach einem Anlass zu einem Ergebnis gelangen kann.

Vermutlich am 10. Februar 1701<sup>11</sup> starb der Gottorfer Rentmeister Georg Griebel. Er hatte das gesamte Rechnungswesen des Hofes unter sich. Das Durcheinander, das durch seinen Tod ausgelöst wurde, lässt sich daran ermessen, dass die Hofrechnungen des Jahres 1701 im Frühjahr abrechnen; mit April/Mai ergibt sich ein scharfer Schnitt, nach dem das Rechnungswesen neu startet<sup>12</sup>. Diese Vorgänge spiegeln die Verantwortung, die Griebel am Hof hatte – und mit ihr ist die Bedeutung seiner Familie korreliert, die auch in der Folgezeit dem Hof verbunden blieb<sup>13</sup>. So ist die Beisetzung Griebels der plausibelste Anlass für die Entstehung dieses Werkes.

Dass Österreichs Komposition tatsächlich zur Aufführung gelangte, lässt sich an einigen Kopistenmarken in der Partitur, die offensichtlich bei der Stimmenherstellung gesetzt wurden, erkennen, ebenso an Rötelstrichen, mit denen dort, wo auf einer Seite mehrere Akkoladen stehen, diese voneinander abgesetzt werden – offensichtlich als Orientierung des Aufführungsleiters. Für den Gebrauch des Continuospielers wurden ferner in der Partitur Besetzungs-Informationen angelegt, die demzufolge in eine einzelne Organo-Stimme übertragen werden sollten. Manche dieser Informationen konkurrieren mit den Überschriften einzelner Teilsätze, manche ergänzen sie; Maßnahmen, die für die Edition im Sinne einer Vereinheitlichung durchgeführt worden sind, werden in den Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts erläutert.

Extrem sorgfältig ging Österreich mit der Harmonik um. Es gibt in der Alterationspraxis ausdrücklich intendierte Reibungen (z. B. T. 167/296, Tenor/Continuo: T. 257/330, Soprane); ferner ist die Leittonpraxis bemerkenswert ausgefeilt (vgl. T. 109–111; T. 213/344). Und in einem späten Stadium der Werkentstehung hat Österreich noch grundsätzlich in die Klanggestaltung eingegriffen. Am Ende dieser Moll-Komposition hatte er – den harmonischen Standards der Zeit folgend – einen Dur-Schluss vorgesehen („Tierce de Picardie“). Doch die Hochalterationen hat er nachträglich mit einem Messer wieder weggeschabt, auch in der Schluss-Vorbereitung (ab T. 453). Damit erweist sich seine Klanggestaltung nicht nur „trauriger“, sondern zugleich auch tonartlich moderner – ein Eindruck, der mit neapolitanischen Sextakkorden und Kadenzen, deren Antepenultima doppeldominantisch wirkt, ohnehin entsteht.

<sup>9</sup> Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein (fortan LASH), Abt. 7 Nr. 2449 (Kammerrechnung ab Mai 1701), Überschrift auf S. 128: „Was in Hamburg bey Ihre Durchl: Anwesenheit vom 1<sup>sten</sup> Febr. bis Ult<sup>mo</sup> Jul: an Kostgeld bezahlet worden“.

<sup>10</sup> Vgl. [http://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/nordkirche/27\\_Foertsch\\_Ich\\_vergesse.pdf](http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/27_Foertsch_Ich_vergesse.pdf).

<sup>11</sup> LASH (wie Anm. 9), Abt. 7 Nr. 259, Schreiben vom 14.02.1701: „Auf hochgeneigte HH. Geh. Etats Rätthe haben wir gehorsamst berichten sollen waßgestalt der fürstl. Rent-Meister verwichenen Donnerstag [undeutlich, auch als „Dienstag“ lesbar] abend Seelig von dieser welt abgeschieden“.

<sup>12</sup> LASH (wie Anm. 9), Abt. 7 Nr. 2446 (Kammerrechnung Januar–April 1701) und 2449 (dgl., ab Mai 1701). Auf das Begräbnis verweist die Gehaltsabrechnung im ersten der Bände, S. 113), derzufolge für Griebel 75 Rthl. (ein Viertel des Jahressalärs) gezahlt wurde „noch bis Ultimo Martij da Er begraben“.

<sup>13</sup> Über die Söhne Georg Matthias (Sekretär) und Johann Adolph (Sekretär, Kammerrat).

## Kritischer Bericht

### *Die Quelle*

Autographe Partitur des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. autogr. Georg Österreich 1, fol. 72r–99r, 6. Faszikel. Aus konservatorischen Gründen stand das Original nicht zur Verfügung, so dass die Edition ausschließlich anhand des Digitalisats<sup>14</sup> erarbeitet werden musste. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf fol. 72r Werktitel: *Alle Menschen tc. Motetto Concertato à 15 ò piú. 2 Violini, 2 Violette, 3 Hautbois, 2 Bassoni | Canto [sic], Alto, Tenore, 2 Bassi, con il Basso Continuo. di Georgio Oesterreich. CM:*

Über den Stimmbezeichnungen des Partiturvorsatzes Bleinummer „30“, in der Seitenmitte über dem 3. Pausentakt „A. 1“ (ausradiert), rechts außen mit Bleistift die moderne Folierung. Unten in der Seitenmitte „1068.“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns), rechts davon großflächig und flüchtig „353“ (Rötel)

Fol. 72r bis fol. 99r durchgehend beschriftet; fol. 99v rastriert, aber ohne Noteneintragung. Lagenordnung: Ternio – Quaternio – Ternio – Quaternio. Wasserzeichen<sup>15</sup>: Amsterdamer Stadtwappen, darunter „AJ“; „Gegenmarke DI“ (Wz. 183) sowie Pro Patria, darunter „AJ“ (Wz. 418). Freihändig rastriert, normalerweise 15 Systeme (für jeweils eine Akkolade); sind in diesem Layout 2 und mehr Akkoladen untergebracht, werden diese mit Rötelstrichen voneinander abgesetzt (74v, 76v, 77r, 77v, 78r, 78v, 79v, 80v, 81r, 82v, 87v, 89r). 16 Systeme auf fol. 82r (1 Akkolade) sowie 86v, 87r, 89v; 17 Systeme auf fol. 79r und 83v; in den fünf letztgenannten Fällen mit Röteltrennung. Taktstriche in der Regel durch die Akkoladen Freihändig durchgezogen.

Hinter dem Werkende-Doppelstrich auf fol. 99r vom 11. System abwärts Datierung und Lokalisierung, zunächst:

*Soli Deo Gloria!*  
*Compon Schleswig*  
*Mense Martio*  
*A: 1701*  
*Georgius Österreich*  
*Eadem p.t. Capellæ Magister.*

Die zweite Zeile durch Einflickungen nachträglich erweitert zu „*Componebat Schleswigæ*“. Die unterste Zeile durch Rasur entfernt (die Lesart des 1. Wortes nicht restlos gesichert). Wenn „Dort

<sup>14</sup> Zugänglich unter <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00014F0400060000> (Abruf vom 03.03.18). Die Veröffentlichungsangabe „Composto Schleswigæ | Mense Martio | Ao: 1701“ im Online-Bibliothekskatalog und in RISM (<https://opac.rism.info/search?id=464141067>) ist inkorrekt.

<sup>15</sup> Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 289 und 354 (zu Nr. 183) sowie S. 295 und 412 (zu Nr. 418); zur Datierung Konrad Küster, „Georg Österreichs Musiksammlung: Entstehung – Gliederung – Fortentwicklung“, in: ders. (Hrsg.), *Zwischen Schütz und Bach: Georg Österreich und Heinrich Bokemeyer als Notensammler* (Gottorf / Wolfenbüttel), Stuttgart 2015, S. 117–276, hier S. 240.

zur Zeit Kapellmeister“ getilgt wird, bezieht sich dies auf die Zeit nach der Auflösung des Hofes; die Rasur ist somit frühestens ab 1702 erfolgt.

Originale Schlüsselungen:

|                |                |
|----------------|----------------|
| Canto 1 und 2: | c <sub>1</sub> |
| Alto:          | c <sub>3</sub> |
| Tenore:        | c <sub>4</sub> |

Im Partiturvorsatz der Edition folgen die Stimmbezeichnungen dem Original; kursiv hinzugesetzte Angaben beziehen sich auf die Formulierungen der Partiturüberschrift.

Die Partituranordnung der Edition folgt dem Original. Die Stimme Canto 2 ist in der Partitur nur in den geringstimmig besetzten Teilen eigens notiert; weitere Unterscheidungen erfolgen in der Originalpartitur mit Hilfe von Detail-Besetzungsangaben zum notierten Canto-Parts. Zu weiteren Überlegungen (Besetzungsumfang etc.) vgl. das Vorwort.

Zu den Besetzungsangaben im Organo-Part vgl. das Vorwort; Kommentare zu ihnen erfolgen in den Einzelanmerkungen nur dann, wenn die Darstellung der Edition vom Original abweicht.

Das Rastral scheint schadhafte gewesen zu sein; gelegentlich musste die zweite, noch häufiger die oberste (bzw., je nach Haltung, auch: unterste) Notenlinie freihändig nachgezogen werden, z. B. fol. 84v, mehrere Fehlstellen in den jeweils obersten Notenlinien, zu Seitenbeginn in T. 226, im Alt auch unterste Notenlinie; im letzten Takt, Tenor T. 230, auch nachgebessert; ferner fol. 87v, freies 9. und unterstes System; 91r, Vla 1, T. 354f.; zahlreiche Fehlstellen auf fol. 91v.

### *Einzelanmerkungen*

| <b>T.</b> | <b>St.</b> | <b>Zeichen: Bemerkung</b>  |
|-----------|------------|--|
| 1         |            | Vermerk „Adagio“ orig. nur zu Org, dort durch einen waagrechten Strich abgeteilt von „Solo“  |
| 6         | Vla 1      | Die Notation zeigt zudem waagrechte Striche, analog zu Ganze- oder Halbe-Pausen. Dass es sich um solche Zeichen handele, ist auszuschließen, da die Pausen ansonsten durch Pausenzähler angegeben werden (d. h. im Vortakt: „5“). Vgl. ferner den Tintenstrich in Va 2, T. 3.  |
| 6–8       | C 2        | nicht notiert; Beteiligung erschlossen aus Bemerkung „Tutti“ zum Bc  |
| 8         | C 1        | 1: Zusatz „C 1.“   |
| 10        | C 1        | 3–5: urspr. Bogen nur 3–4. Am Taktende Taktstrich aus dem korrekten Partituruntersatz nach links verschoben; vgl. Angaben zu T. 10   |
|           | A          | 4: orig. Achtel, Hals ausradiert; 6: urspr. Halbe, Notenkopf nachträglich gefüllt (wohl zugleich entstand eine großflächige Schmierspür, die auch den folgenden Taktstrich mit erfasst). Die Rhythmisierung von 4 und 5 zwischen 1–3 und 6–7 ein- und an Satzkontext angepasst   |
|           | B 1        | 5–8: zunächst gemeinsam unter einem 16tel-Balken; 5 mit Einzelfähnchen sowie 6–8 mit Bindebogen davon abgesetzt  |
| 11        | C 1        | 1–6: in mindestens zwei Vorab-Etappen zunächst grundsätzlich anders gestaltet (vgl. auch zu T. 9). Zunächst Viertel c <sup>2</sup> –d <sup>2</sup> ; dann als 2 Achtel formuliert und ihnen 2 Achtel g <sup>1</sup> vorangestellt, in diesem Zuge für die Notation Platz aus T. 9 benutzt. Schließlich 16tel-Figuration für 3–6, mit Buchstabenzusatz „c g c d“ über dem System. |
| 14        | C 1, 2     | 5–8: zunächst Achtel c <sup>2</sup> –b <sup>1</sup> ; 16tel d <sup>2</sup> und c <sup>2</sup> eingefügt  |
|           | Org        | 6: urspr. punktiertes Achtel, gefolgt von 16tel g <sup>0</sup>   |

| T.    | St.  | Zeichen: Bemerkung   |
|-------|--|--|
| 15    |  | Vermerk „Tutti“ über C 1 (entgegen „Solo.“ in Orgl). – Vermerk „vivace“ in hellerer Tinte eingefügt über V 1, in C 1 hinter „tutti“ sowie in Org unter „Solo.“   |
|       | V 1  | 9–12: zunächst eine Terz zu hoch eingetragen (c <sub>1</sub> -Schlüssel?), Notenköpfe ausradiert, überschrieben  |
|       | Org  | Im c <sub>1</sub> -Schlüssel notiert; in T. 16,1–4 im c <sub>4</sub> -Schlüssel  |
| 16    | Ob 3   | 10: zunächst c <sup>1</sup> (Schreibfehler), Notenkopf überschrieben   |
| 17    | V 1  | 5–8: vermutlich zunächst zwei Achtel g <sup>2</sup> ; 6–7 und 16tel-Balken nachgetragen  |
|       | Ob 3   | 5: zunächst Achtelpause, überschrieben   |
|       | Vla 1  | 1: zunächst es <sup>1</sup> , Rasur und Überschreibung   |
|       | C 1  | 1: mit erneutem Vermerk „tutti“  |
| 18    | C 1  | 5: urspr. es <sup>2</sup> , darüber Bezifferung 6(sic); ausradiert   |
| 19    | Fag 1,<br>B 1, Org                           | 12: mit Hochalteration „#“, ausradiert; in B 2 unverändert.  |
|       | A  | 1: Textierung „wer“ mit Silbentrennstrich überschrieben (Seitenbeginn)   |
| 20    | Fag 1  | 4: mit Bezifferung „5+2“, ausradiert   |
| 21    | Ob 3   | 1–4: zunächst eine Quinte zu hoch eingetragen (vgl. c <sub>3</sub> -Schlüssel); Rasur, Überschreibung  |
| 23    | Org  | 3–6: im c <sub>1</sub> -Schlüssel notiert (bis 24,4)   |
| 26    | Vla 1  | 4: urspr. a <sup>1</sup> , überschrieben (dazu auch „#“ für h <sup>1</sup> )   |
| 28    | V 1  | 1: urspr. schon hier 2–3 eingetragen; Rasur, Überschreibung  |
| 29    | T  | 1–9: Notenköpfe zunächst 1 Tonstufe höher eingetragen (quasi im oktavierten Violinschlüssel); Rasur, Überschreibung  |
| 30    | Org  | 4: zunächst es <sup>0</sup> , Notenkopf überschrieben  |
| 33    | Org  | Ausdrücklich die konkurrierenden Anweisungen zum Continuospiel: Anscheinend ist an nicht figuriertes Aushalten des umrissenen Akkordes gedacht   |
| 36    | A  | Textierung irrtümlich „[ver-]derben“; vgl. Reim/Textsinn   |
| 38    | Ob 3, Vla<br>1, Vla 2<br>C, B 1,<br>B 2<br>T | bis 40: Pausenzähler überschrieben, urspr. 13–15, überschrieben mit 10–12<br>bis 40: wie Ob 3 etc., 12–14 statt urspr. 13–15<br>bis 40: wie Ob 3 etc., 5–7 statt urspr. 6–8  |
| 40    | Org  | 5: urspr. Viertel (?) G, überschrieben   |
| 41    | V 1  | 1: auch hier Vermerk „Tutti“. Vermerk „Vivace“ analog zu T. 15 ergänzt (v. a. in der Sechzehntel-Führung gleichartige Diktion)   |
| 41/42 | T  | Textierung am Taktübergang orig. irrtümlich „genesen“  |
| 43    | V 2<br>Vla 2<br>T                            | zuerst Ob 1 eingetragen, Noten weggetupft und überschrieben<br>8: zuerst es <sup>1</sup> , Rasur und Überschreibung<br>8: Korrektur, zuerst es <sup>1</sup> ; Rasur, Überschreibung, Buchstabenzusatz „c“ auf Rasur (urspr. dort Markierung mit einem „X“). Vgl. auch Vla 2: Vermeidung von Parallelen zum Bassfundament |
| 45    | V 2<br>Org                                   | 6, bis 46,2: zunächst eine Terz zu hoch eingetragen (im c <sub>1</sub> -Schlüssel gedacht?); weggetupft, geschickt überschrieben<br>1: Bezifferung urspr. „5b“, das b ausradiert   |
| 46    | V 1, V 2,<br>Ob 1                            | 8: zunächst mit b, ausradiert  |
| 47    | V 2<br>B 2, Org                              | 5: urspr. Halbe; ausgefüllt, punktiert, 6 nachgetragen<br>2: urspr. mit b, dieses ausradiert   |
| 49    | Ob 1   | 3–4: zuerst zweimal g <sup>1</sup> , weggetupft und überschrieben  |

| <b>T.</b> | <b>St.</b> | <b>Zeichen: Bemerkung</b>  |
|-----------|------------|--|
| 50        | Org        | 1: urspr. Halbe; ausgefüllt, punktiert, 2 nachgetragen   |
| 51        | Ob 1       | 4 (ebenso Ob 2, T. 50,5): Zusatz „Rittorn.“, dieses für die Edition als Überschrift umgesetzt  |
|           | Ob 2       | 4: überschrieben; alternativ c <sup>2</sup> . Zwar sieht es <sup>2</sup> aus wie weggetupft; doch der Dehnungspunkt für c <sup>2</sup> spricht eher dafür, dass dies die ursprüngliche Notation war – und dass die Dreiklangsterz (T) gestärkt werden sollte   |
|           | Ob 3       | 3: urspr. erneut punktierte Viertel plus Achtel g <sup>1</sup> ; weggetupft  |
|           | Vla 1      | 2–3: urspr. d <sup>1</sup> –es <sup>1</sup> ; überschrieben  |
|           | T          | 4: urspr. c <sup>1</sup> , Überschreibung mit Tabulaturbuchstaben-Zusatz „dis“   |
|           | Org        | 3: mit Zusatz „Rittor: à 2 Hautb.   et 2 Fag:“   |
| 52        | Ob 2       | 3: urspr. h <sup>1</sup> , Rasur, Überschreibung   |
| 61        | Fag 1      | 1–2: zunächst Fag 2 (1–4) eingetragen, ausradiert und überschrieben  |
| 63        | Ob 2       | 5: Überschreibung, zunächst h <sup>1</sup> (mit Auflöseseichen); Rasur, Überschreibung, Nachtrag des Auflöseseichens für 6 über der Note   |
| 64        |            | Am Akkoladenbeginn unter den beiden Ob-Systemen zunächst zwei weitere für g <sub>2</sub> -Schlüssel eingerichtet. Beide überschrieben mit c <sub>3</sub> - bzw. c <sub>4</sub> -Schlüssel, die zugehörigen Vorzeichnungen nachgetragen; vgl. auch Anm. zu T. 67  |
| 67        | V 1, V 2   | in einem System zusammengefasst, bis T. 104 im c <sup>1</sup> -Schlüssel notiert; Zusatz „Violino 1 et 2 in Unisno“, davor nachgetragen als Ligatur „NB“. Entsprechend auch „Violetta 1 et 2 in Unisno“ sowie „Fagotto 1 et 2“ (Fag 2: nach Notation von T. 67 als Viertel, Viertel- und Halbepause) in einem System zusammengefasst |
|           | Fag 1, 2   | 3: urspr. Viertel Pause, überschrieben   |
| 75        | Vla 1, 2   | 4: urspr. es <sup>1</sup> , Rasur  |
|           | Org        | 5: urspr. beziffert mit „6“, ausgewischt   |
| 76        | Org        | 9–12: orig. Achtel d <sup>0</sup> , 16tel f <sup>0</sup> –d <sup>0</sup> ; an Fag 1 und 2 angepasst  |
| 77        | Fag 1, 2   | 7–10: urspr. als 16tel gebalkt; ein Balken ausradiert. Vgl. auch Org   |
|           | Org        | 7–10: urspr. als 16tel gebalkt; ein Balken ausradiert; anschließend urspr. Achtel h <sup>0</sup> –g <sup>0</sup> , ausradiert  |
| 78        | Vla 1, 2   | 4: zunächst mit Achtfähnchen; Rasur  |
| 79        | Vla 1, 2   | 1: urspr. b <sup>0</sup> , überschrieben; 4: urspr. f <sup>1</sup> , Rasur und Überschreibung (urspr. versehentlich von 79,3 an die Noten der V 1+2, im c <sub>3</sub> -Schlüssel stehend kopiert? Vgl. auch 80,1)   |
| 80        | Vla 1, 2   | 1: urspr. g <sup>1</sup> ; vgl. Bemerkung zu T. 79   |
| 82        | Vla 1, 2   | 9: urspr. g <sup>1</sup> , ebenso 83,1; Rasur mit Überschreibung. Möglicherweise (teilweise?) erneut Übertragungssirrtum, vgl. V 1+2   |
| 85        | V 1, 2     | 2: urspr. Viertel, 3 nachträglich daran angehängt  |
|           | Org        | 7: Bezifferung auf Überschreibung: Getilgt sind eine große „4“, die aber eher über der 8. Note steht, und ein „#“ unter der eingefügten „5“.   |
| 87        | A          | zunächst versehentlich Fag eingetragen (Akkoladen-/Seitenbeginn; offenbar in der Annahme, es sollten zwei Fag-Systeme entstehen; vgl. auch T)  |
|           | T          | urspr. as <sup>0</sup> (als versehentlich eingetragene Note c <sup>1</sup> des A im c <sub>3</sub> -Schlüssel)   |
| 89        | Vla 1, 2   | 1: urspr. g <sup>0</sup> , überschrieben   |
| 90        | T          | bis 92: zunächst im c <sub>3</sub> -Schlüssel notiert, vgl. A  |
| 92        | Fag 1, 2   | 1: mit # (versehentlich eingetragene Bezifferung, vgl. Org)  |
| 103       | Org        | 1: Bezifferung als Überschreibung; 5–6: zwischen beiden Noten zunächst b <sup>0</sup> –a <sup>0</sup> (Rasur, als Sofortkorrektur)   |
| 104       | Fag 1, 2   | 1: Darüber Bezifferung „#“ zu schreiben begonnen (2 senkrechte Striche), weggetupft  |
| 105       |            | Überschrift „À 2 Bassoni et 2 Bassi“ über der Akkolade, unter ihr (zu Org) „Soli. à 2 Bass: et 2 Fag:“. Ferner über B 1 „Adagio adagio“ (verschiedene Schreiber?) und über Org „adagio assai“  |

| <b>T.</b>   | <b>St.</b>              | <b>Zeichen: Bemerkung</b>  |
|-------------|-------------------------|--|
| 109         | Org                     | 2: Bezifferung oben („8“) als Korrektur; vermutlich zunächst lediglich „5“, überschrieben  |
| 112         | Org                     | 1: Bezifferung oben („8“) als Korrektur; vermutlich wie 109  |
| 116         | Fag 2                   | 5: zuvor ausradierte Tiefalteration <i>b</i>   |
| 125         |                         | Taktvorzeichnung orig. „3“   |
| 140         | Fag 2                   | 3: urspr. Viertelpause, Überschreibung   |
| 144         | Fag 1                   | 3–4: urspr. als punktierte Achtel und 16tel notiert; Balken ausradiert   |
|             | B 1                     | 1: urspr. als Halbe notiert, ausgefüllt  |
|             | Org                     | 4–5: urspr. mit Bezifferung „4–3“, weggetupft  |
| 145         | Fag 1,<br>Fag 2,<br>Org | 3 (bzw., Org: 2): orig. als Viertelpause notiert. Typographisch auf die auftaktige Fortsetzung abgestimmt  |
| 146         |                         | Vermerk „Rittornello“ über und unter der Akkolade; Tutti-Vermerk zu Org, 4.  |
| 150         | Ob 3                    | 4: zuerst a <sup>1</sup> , Notenkopf überschrieben, Buchstabenzusatz „b“   |
| 151         | V 1                     | 2: urspr. Viertelpause, überschrieben  |
| 152         | Fag 2                   | 4: Darunter urspr. „Tutti“, ausgewischt; vgl. Org  |
| 153         | V 2                     | 1: Notenkopf überschrieben (urspr. d <sup>2</sup> ?)   |
| 157         |                         | Vermerk „Solo“ quasi als Überschrift über T; Org, zu 2: „Ten: solo“. Vermerk „Aria“ analog zu T. 251 ergänzt   |
| 161         | T                       | 1: urspr. Viertelpause, überschrieben  |
| 174         | T                       | 4–5: Textierung urspr. „genug“, überschrieben<br>Überschrift „Rittornello“ im Auftakt zu T. 175 unter Ob 1 und Org   |
| 175         | Org                     | 3: urspr. Achtelpause, überschrieben   |
| 177         | V 1                     | 1: zunächst 2–4 eingetragen; notdürftig weggetupft, überschrieben  |
| 178         | V 2                     | 4: Notenkopf verdickt  |
|             | Org                     | 5–6: urspr. f <sup>0</sup> –es <sup>0</sup> , überschrieben  |
| 182         | Vla 1                   | 3: urspr. d <sup>1</sup> , verdickt  |
| 185         |                         | Unter der Akkolade vermutlich zunächst nur „à 3.“ (d. h. für den Org-Part), dann davor „Soli.“ hinzugesetzt, danach „2 Canti et Basso.“, nachträglich erweitert um „2.“ Unter dem Org-System Rasur einer Vorzeichnung eines c <sub>1</sub> -Schlüssels mit 3 <i>b</i> , ausradiert; in diesem System sowie über C 1 Vermerk „Adagio“ |
| 189         | B 2                     | 3: urspr. d <sup>0</sup> , weggetupft, überschrieben   |
| 189–<br>192 |                         | Unter der Akkolade Abdruck der Tinte von der Nachbarseite, T. 202–207, Ob 2 (Information zur Trocknungsgeschwindigkeit der Tinte!)   |
| 195         | B 2                     | 4: zuerst als 4tel-Pause eingetragen; überschrieben  |
| 196         | C 2                     | 7–8: urspr. 16-tel; Balken verdickt  |
| 199         | C 1, C 2                | 2: bereits hier über beiden Stimmen Vermerk „piano“  |
| 201         | C 1, C 2                | 3: Vermerk „forte“ über C 1  |
| 202         |                         | Vermerk „Rittornello“ über und unter der Akkolade sowie über C 1   |
|             | A, T                    | Zeilenanfang: urspr. als f <sub>4</sub> geschlüsselt, Rasur und Überschreibung   |
| 203         | Fag 2                   | 2: unter dem System urspr. „Tutti“, ausradiert   |
|             | Org                     | 2: Vermerk „Tutti“ mit hellerer Tinte ergänzt, ebenso „Solo“ in T. 204,2   |
| 204         | Fag 2                   | 2: wie 203, „Solo.“, ausgewischt und anschließend radiert; urspr. 2–3: Viertel- und Halbe Pause, weggetupft und überschrieben  |
| 207         |                         | In allen Stimmen Taktvorzeichnung „C“ nachträglich eingeflickt<br>Über A: „Solo. adagio“, unter Org: „Alto Solo“ sowie (mit braunerer Tinte ergänzt) „Un poco più adagio“  |

| <b>T.</b> | <b>St.</b> | <b>Zeichen: Bemerkung</b>   |
|-----------|------------|---|
| 214       | V 2        | 5: urspr. d <sup>2</sup> , weggetupft/verwischt, g <sup>2</sup> davor eingesetzt  |
|           | A          | 4: as <sup>1</sup> (vermutlich Schreibfehler; vgl. Vla 1 und T. 345)  |
| 215       | Ob 2       | 1–3: urspr. eine Terz zu hoch eingetragen (c <sub>1</sub> -Schlüssel?); Notenköpfe weggetupft, überschrieben  |
|           | C 1, 2     | 1–4: Bogen urspr. nur bis 3, verlängert   |
| 216       | Va 2       | 2: urspr. d <sup>1</sup> , überschrieben  |
| 218       | Ob 1       | 1: urspr. c <sup>2</sup> , überschrieben  |
| 219       | Ob 1       | 1–2: urspr. eine Terz zu hoch eingetragen (c <sub>1</sub> -Schlüssel?); Notenköpfe weggetupft, überschrieben  |
| 220       | A          | 3: urspr. an die Balkung (1–2) angeschlossen; einzelnes Achtelfähnchen als Überschreibung   |
| 221       | Org        | 1: urspr. Halbe; ausgefüllt, 2 angebunden (Fag 1: ebenso ausgefüllt, aber keine weiteren Korrekturen)   |
| 226       | Org        | 5: urspr. g <sup>0</sup> , überschrieben  |
| 227       | V 1, Ob 1  | 1, 11: Trillernotation als „+“ bzw. „t“, außer Ob 1, 11: somit gleichbedeutend mit „tr.“ (so dort)  |
| 232       | A          | 7: Hochalteration urspr. schon hier; ausradiert (vor 8 nicht unbedingt „nachgetragen“; das Zeichen nicht „eingeflickt“)   |
| 233       | Org        | 4: urspr. mit Hochalteration; ausradiert  |
| 234       | C 1/C 2    | 2: mit Vermerk „C 1“  |
| 237       | V 1        | Vor Taktbeginn über dem System eine Markierung „x“  |
|           | Ob 1,      | bis 238,1: zunächst die Noten aus Vla 1/Vla 2 eingetragen, ausradiert (in 238 in beiden Stimmen lediglich eine Note als Viertelnote notiert)  |
|           | Ob 2       |   |
| 238       | C 1/C 2    | 2: mit Vermerk „C 2“  |
| 239       | A          | 1–2: urspr. Viertel, Viertelpause; überschrieben  |
|           | T          | 1–3: Bindebogen nachträglich präzisiert   |
| 240       | Vla 2,     | zunächst Ganze Pause (Pausenzähler) notiert; Rasur, mit Pausen und Noten ersetzt  |
|           | Fag 1,     |   |
|           | Fag 2, B 1 |   |
| 241       | Ob 1       | 5: zunächst Hilfslinie (für b <sup>2</sup> ?) eingetragen, darunter g <sup>2</sup> gesetzt, Zusatz „g“; vgl. auch 242   |
|           | Vla 2,     | Seitenbeginn; zunächst Viertelpause, überschrieben. Vgl. T. 240: hier keine Veränderung in B 2  |
|           | Fag 1,     | (zunächst verschentlich in das System T eingetragen?)   |
|           | Fag 2, T   |   |
|           | Vla 2      | 5: zunächst es <sup>1</sup> , weggetupft, überschrieben; 6–7: urspr. punktierte Achtel + 16-tel, Rasur der Zeichen zur rhythmischen Schärfung   |
|           | C 1, 2     | 2: Vermerk „Tutti“  |
| 242       | Ob 1       | 1: zunächst als d <sup>2</sup> eingetragen (mit Hochalteration; also Vorlage im c <sub>1</sub> -Schlüssel?), überschrieben, Buchstabenzusatz „h“  |
|           | B 2        | 2–3: orig. punktiertes Achtel mit 16-tel, an B 1 angeglichen  |
| 244       | Ob 1       | 1–4: urspr. eine Terz zu hoch eingetragen (c <sub>1</sub> -Schlüssel?); Notenköpfe ausradiert, überschrieben  |
| 245       | Fag 1      | 2, bis 246,4: mit Bezifferung (vgl. Org, jedoch zu 246,4 zusätzlich Bezifferung „#“), verwischt   |
| 247       | Ob 1       | 1: urspr. g <sup>1</sup> eingetragen, weggetupft (Zeilenbeginn; vgl. Ob 2)  |
|           | Fag 2      | 4: urspr. mit Bezifferung, weggetupft   |
|           | Org        | Seitenbeginn: Schlüsselung zunächst c <sub>1</sub> (für C 1), „deckend“ überschrieben. Die gesamte Seite war zunächst für eine Eintragung der vollen Partiturdarstellung eingerichtet worden; daher sind auch in die folgenden 4 Systeme zunächst Schlüssel für A, T, B 1 und B 2 (vielleicht auch Org) eingetragen und ausradiert worden. Neue Schlüssel wurden rechts nach innen versetzt eingetra- |

| T.   | St.       | <b>Zeichen: Bemerkung</b>  |
|------|-----------|--|
|      |           | gen, obgleich gerade die Schlüssel für B 1 und B 2 in der Aria hätten weiter genutzt werden können (für T.. 256ff.). Die urspr. Eintragung erfolgte demnach genauso schematisch wie ihre Tilgung.  |
| 248  | Vla 1     | 4: urspr. Viertel, 5 eingeflickt; vgl. 249   |
| 249  | Vla 1     | 1: urspr. g <sup>0</sup> , überschrieben   |
|      | Vla 2     | 1: urspr. d <sup>0</sup> (?), überschrieben  |
| 251  |           | Vor der Akkolade, zwischen den getilgten Schlüsseln (vgl. T. 249, Org) „Basso 1.“, anschließend zwischen den neuen Schlüsseln „Aria.“ Über B 1 „Solo“.   |
|      | Org       | 1: zunächst Halbe, ausgefüllt; 2 nicht erkennbar nachgetragen (Sofortkorrektur?)   |
| 253  |           | vor dem 4. Viertelwert in beiden Systemen je ein Taktstrich, ausgewischt; da Taktstriche ansonsten durch die gesamte Akkolade hindurchgezogen sind, handelt es sich um eine zwischenzeitliche, irrtümliche Eintragung.   |
| 271– | B 1       | urspr. abweichend textiert. 271,2: urspr. Halbe, der Notenkopf sehr sorgfältig wegradiert und ersetzt, ferner mit Haltebogen zu 3 (verblieb unverändert). 271,1 unter dem Haltebogen ergänzt, der urspr. 270,6 und 271,2 miteinander verband. 271,3: Textierung als Überschreibung eines Silbentrennstriches. 272,2 urspr. mit Fähnchen, 3–4 textiert „[schla-]fen“, 5 textiert „le-ge]“ |
| 272  |           |  |
| 274  | Org       | 2: urspr. g <sup>0</sup> , überschrieben, Zusatz „f.“  |
| 277  |           | Die Teilüberschrift orig. nach 276 am Akkoladenende (nur B 1 und Org). Dort ferner zunächst der Schlussston des B 1, überschrieben als Custos, nachgetragen in der folgenden Akkolade im System Fag 1. V 1, Ob 1 und Fag 1 bei ihrem Einsatz jeweils mit daruntergesetzten Stimmangaben; unter Org ferner der Vermerk „Rittorn: à 3“   |
| 281  | Org       | 9: durch Tintenklecks verunklärt   |
| 283  | Fag 1     | 6: urspr. c <sup>1</sup> , Rasur/Überschreibung  |
| 285  |           | „Tenore solo“ am Akkoladenende nach T. 284   |
| 291– | T         | Textierung urspr. abweichend. 291,6–9 als einzelne 16tel-Gruppe; Klarstellung mit Bindebögen. Textüberschreibung zu 292,2/3 (vorheriger Zustand nicht ermittelbar)   |
| 292  |           |  |
| 298  | Org       | 4–5: urspr. 3 Achtel g <sup>0</sup> –f <sup>0</sup> –d <sup>0</sup> ; Balkung und letzte Note ausgewischt, Fähnchen für 4 als Überschreibung   |
| 301  | Ob 3      | bis 306: auf Rasur. Urspr. Musik aus T. 302–307 eingetragen (in T. 306,5 keine Rasur der Halben Pause; diese überschrieben)  |
|      | Vla 1     | wie Ob 3, aber nur T. 301  |
| 302  |           | Vermerk „Rittornello“ zwischen Ob 1 und Ob 2 sowie unter Org   |
| 308  | Ob 2      | bis 309: urspr. Ob 3 eingetragen, ausgewischt, überschrieben   |
| 309  | Vla 2     | 2: urspr. Viertel g <sup>0</sup> , weggetupft  |
| 312  |           | Besetzungs- und Tempoangabe orig. unter Org, ferner „adagio“ über C 1. In allen Stimmen (Instr. und Org: auf dem Taktstrich) neue Taktvorzeichnung   |
|      | C 1, C 2, | 1–2: urspr. Achtel, Fähnchen und nachfolgende 4tel-Pause ausradiert. Stimmabgabe B 2 „Basso  |
|      | B 2       | 2:“) vor dem Taktstrich in T. 311.   |
|      | C 2       | 1: ohne Hochalteration; ergänzt im Sinne von Ob 3 und Org-Bezifferung  |
| 313  | C 1       | 4: auf Rasur; vorheriger Zustand nicht erkennbar   |
| 315  | Org       | 3: nach der Bezifferung Rasur (einst auf diese bezogen); vorheriger Zustand nicht erkennbar  |
| 322  |           | Vermerk „più vivace“ unter dem System C 2; zu Org, 4: „vivace“   |
| 325  | C 1“      | 1: notiert als 2 Halbe mit Haltebogen; Korrektur, da die 2. Note urspr. textiert war („[blei-]ben“). Die Schlussilbe weggetupft und überschrieben.   |
|      | B 2       | 9: urspr. Achtel; Fähnchen erweitert, 10 nachträglich engeschoben  |

| <b>T.</b> | <b>St.</b>              | <b>Zeichen: Bemerkung</b>  |
|-----------|-------------------------|--|
| 331       |                         | Vermerk „Rittornello“ unter V 1, Ob 1 und Org  |
| 334       | V 2                     | 2: kein Haltebogen zu 335,1 (vgl. aber V 1)  |
| 338       |                         | „Adagio“ über A sowie über und unter Org, dort unter dem System zunächst „Alto solo“   |
| 344       | Ob 2                    | urspr. Pausenzähler, überschrieben; 345,1 urspr. $b^1$ , überschrieben (= Notation von Ob 3)   |
| 345       | C 1, 2                  | 1–2: zunächst $d^2$ – $g^2$ , Rasur, Überschreibung  |
| 348       | Fag 1                   | 5–6: urspr. Viertelpause, überschrieben  |
|           | B 2                     | 3: vermutlich zunächst Viertel; mit eingeschobener 2. Note zur Achtelgruppe verändert  |
| 349       | V 2                     | 6: urspr. $es^2$ , weggetupft/überschrieben  |
|           | Ob 1                    | 4: wie V 2, 6  |
| 351       | Ob 1                    | 2: urspr. $g^1$ ( $c_1$ -Schlüssel?), überschrieben  |
| 354       | T                       | 1: als zwei Viertel mit Haltebogen notiert   |
| 357       | Fag 1,<br>Fag 2,<br>Org | 3: urspr. Halbe, ausgefüllt, Fortführung eingefügt   |
| 358       | Org                     | 2: Bezifferung „6“ ausradiert, nach 1 vorgezogen   |
| 365       | Ob 3                    | 3–4: urspr. $g^1$ – $es^1$ , weggetupft, überschrieben (Akkoladenbeginn: zunächst versehentlich Vla 1 eingetragen)   |
| 370       |                         | nach Taktende (Akkoladenende) Vorwegnahme der neuen Vorzeichnung (fehlt in Fag 2; in Vla. 2 nachgetragen, in Org mit Rasur des irrtümlich zusätzlich eingetragenen $b$ für $as$ . Ganz unten rechts: „ex C $b$ . per Aria“ |
| 371       |                         | „Adagio“ über und unter der Akkolade   |
|           | C 1, 2                  | mit Zusatz „C. 1“  |
| 376       | C 1, 2                  | 2: mit Zusatz „Tutti“  |
| 378       | T                       | 4: mit Zusatz „vivace“; für die Edition als generelle Vorschrift aufgefasst  |
| 379       | T                       | 10: zuerst $es^1$ , überschrieben, Zusatz „c.“   |
| 380       | Ob 1                    | 5: zuerst $c^2$ , überschrieben  |
|           | Org                     | 1: Bezifferung urspr. „6+4“; „6“ ausradiert. Für die Edition „5“ (orig. bei 2) nach 1 vorgezogen   |
| 383       | C 1, 2                  | 2: Zusatz „C. 2.“  |
| 385       | C 1, 2                  | 3: Zusatz „Tutti“  |
| 390       | Ob 2                    | 5: urspr. $es^2$ , überschrieben   |
| 394       | T                       | 4–5: urspr. punktiertes Achtel mit 16-tel; Punktierung durch Vergrößerung des Notenkopfs von 5 teilweise verdeckt, 16tel-Fähnchen überschrieben  |
| 396       |                         | Akkoladenbeginn: C 1, 2 zunächst als weitere Stimme im $f_4$ -Schlüssel vorgezeichnet, entsprechend falsch dann auch A, T, B 1; Überschreibungen   |
|           | Vla 1                   | 3: urspr. $a^1$ , überschrieben  |
|           | Org                     | 1: urspr. Halbe; ausgefüllt, Dehnungspunkt und 2 eingefügt   |
| 397       | Ob 2                    | 3: zuvor $b$ , getilgt   |
|           | Vla 2                   | 4–6: urspr. mit einzelnen Fähnchen; Balkung als Überschreibung (ebenso 398,9)  |
| 399       | Vla 1                   | Eintragung zunächst Halbe Pause, Achtelpause; Rasur, Überschreibung mit Pausenzähler „2“   |
|           | T                       | 2: zunächst Halbe; ausgefüllt, 3 eingefügt   |
|           | Org                     | 4: bis 400,1 im $c_3$ -Schlüssel, anschließend bis 401,1 im $c_4$ -Schlüssel   |
| 400       | C 1, 2                  | 2: mit Zusatz „Solo“, darüber hinzugesetzt „C. 2.“   |
| 401       | C 1, 2                  | 2: mit Zusatz „Tutti“ (nicht erst zu 3)  |
| 402       | C 1, 2                  | 2: mit Zusatz „Cant. 1. Solo“  |
|           | T                       | 2: mit Zusatz „Soli.“  |
|           | B 2                     | 6: bereits mit „tu“ textiert; Überschreibung mit Silbentrennstrich folglich als Sofortkorrektur  |

| <b>T.</b> | <b>St.</b>                              | <b>Zeichen: Bemerkung</b>   |
|-----------|---|---|
| 404       | C 1, 2<br>B 1                           | 4: mit Zusatz „Tutti“<br>2: Pause als Überschreibung?   |
| 405       | A                                       | zunächst beim A nur Vermerk „Vivace“, dann „più“ vorangestellt<br>1: zunächst vermutlich (punktierte) Viertel; überschrieben mit Viertelpause, 2 hinzugesetzt. 5: undeutlich geschrieben (d <sup>1</sup> ?), Zusatz „c“                       |
| 410       | C 1, 2                                  | 2: mit Zusatz „C. 1.“   |
| 414       | Org                                     | 3: zunächst mit Dehnungspunkt, ausgewischt  |
| 417       | Vla 1,<br>Vla 2<br>Org                  | zunächst Pausenzähler „9“ eingetragen, überschrieben; auf der gesamten Seite (95v: T. 414–419) in den Instrumentalstimmen Pausenzähler jeweils um einen Wert zu niedrig eingetragen bis 425: im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert             |
| 420       | V 1, V 2                                | bis 426,1: im c <sub>1</sub> -Schlüssel notiert   |
| 423       | C 1, 2                                  | mit Zusatz „Tutti“  |
| 424       | T                                       | 1: urspr. punktiert, Punkt ausgewischt; 2: urspr. Achtel, Fähnchen überschrieben  |
| 427       | Org                                     | bis 430 (Seitenende): Rastrakfehler zwischen 2. und 3. Notenlinie von oben; daher in T. 430 die letzten 5 Töne mit hinzugesetzten Tabulaturbuchstaben („f-dis-d-dis-f“) klargestellt  |
| 428       | Ob 2                                    | 1–2: Zwischenraum zwischen der mittleren und zweitobersten Notenlinie ausgefüllt (Rastrie-rungs-Fehler); zur Klarstellung über dem System „d d“; für 3 das Rastral neu angesetzt  |
| 429       | Vla 1                                   | vor dem Takt ein senkrechter Rötelstrich (aufführungsbezogen? vgl. auch T. 435)   |
| 431       | Ob 3                                    | 1 (Seitenbeginn) zunächst Halbe (vgl. T. 432); ausgewischt, überschrieben   |
| 432       | Ob 2<br>Org                             | 1–2: zunächst Viertel g <sup>1</sup> , Viertelpause (vgl. V 1); ausgewischt, überschrieben<br>2: bis 435 im c <sub>1</sub> -Schlüssel notiert   |
| 434       | V 1, V 2                                | 4: Triller in V 1 als „t“, in V 2 als „tr.“ notiert   |
| 435       | Ob 3<br>Vla 1<br>Vla 2                  | 2: bis 438,1 zunächst Fag 1 eingetragen, ausradiert, mit Pausen überschrieben<br>1–2: zunächst als f <sup>1</sup> eingetragen, überschrieben<br>vor dem Takt ein senkrechter Rötelstrich (aufführungsbezogen? vgl. auch T. 429)               |
| 437       | V 1, V 2                                | 6: urspr. es <sup>2</sup> , durch Überschreibung korrigiert nur in V 1  |
| 438       | C 1, 2<br>T                             | 1: mit Vermerk „Solo“, darüber „C. 1.“<br>2: mit Vermerk „Solo“   |
| 441       | C 1, 2                                  | 3: mit Zusatz „Tutti“   |
| 442       | V 1                                     | 5: zuvor (angebunden an 4) eine zusätzliche Achtelnote f <sup>2</sup>   |
| 444       | Ob 1<br>Ob 2, Fag<br>1, Fag 2<br>C 1, 2 | bis T. 446: Seitenbeginn: zunächst T. 443–445 eingetragen; in T. 444 durch punktuelle Über-schreibungen korrigiert, in T. 445–446 durch Rasuren und Überschreibung<br>wie Ob 1, jedoch Rasuren schon in T. 444<br>1: Textierung überschrieben |
| 445       | A                                       | 4: mit Haltebogen nach T. 446 (vgl. aber Textierung)  |
| 447       | C 1, 2<br>Org                           | 1: mit Vermerk „Solo“, dahinter angesetzt „C. 1.“<br>1: zunächst Halbe, ausgefüllt (vermutlich als Sofortkorrektur)   |
| 449       | Ob 2                                    | 3: zunächst mit Hochalteration, ausgewischt   |
| 450       | C 1, 2                                  | 1: mit Zusatz „Tutti“; für die Edition nach Textierung auf 3 verschoben   |
| 451       | Ob 2                                    | 2: zunächst Halbe, ausgefüllt   |
| 452       | Ob 2                                    | 2: zunächst Halbe, ausgefüllt, Buchstabenzusatz „d“   |
| 453       | Ob 1,<br>Vla 1, T<br>B 1<br>Org         | 1: zunächst mit Hochalteration; ausradiert<br>Vermerk „adagio“ zunächst nur hier; erneut in T. 455,2 zu V 1, T und Org<br>1: in der Bezifferung zunächst mit Hochalteration; ausradiert   |

| <b>T.</b> | <b>St.</b>           | <b>Zeichen: Bemerkung</b>   |
|-----------|----------------------|---|
| 457f.     |                      | die beiden Takte ohne trennenden Taktstrich notiert                         |
|           | V 1                  | urspr. Doppelganze e <sup>2</sup> mit Hochalteration; Rasur, Überschreibung |
|           | V 2, Ob<br>1; C 1, 2 | 457,2: urspr. mit „#“, ausradiert; 458,1: urspr. mit „#“, ausradiert        |
|           | Org                  | Bezifferung urspr. „[4-]#“; Rasur, Überschreibung mit „[4-]3b“              |

Georg Österreich: Alle Menschen müssen sterben

Adagio

Violino 1

Violino 2

Hautboi 1

Hautboi 2

Hautboi 3

Violetta 1

Violetta 2

Bassono 1

Bassono 2

Voce Canto [1]

Canto 2

Voce Alto

Voce Tenore

Voce Basso 1

Voce Basso 2

Organo

Al - le Men - schen

Al - le Men - schen

Al - le Men - schen

Al - le Men - schen müs - sen ster - - - ben, al - le Men - schen

6 6 6 5 6<sup>b</sup> 6 5 6 4 5 6 4 5 6 4 5

Solo Tutti

7

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
 müs - sen ster - - - ben, al - les Fleisch ver geht wie Heu,

C. 2  
 müs - sen ster - - - ben,

A.  
 müs - sen ster - - - ben, al - les Fleisch ver - geht wie Heu,

T.  
 müs - sen ster - - - ben, al - les Fleisch ver - geht wie

B. 1  
 müs - sen ster - - - ben, al - les Fleisch ver - geht wie

B. 2  
 müs - sen ster - - - ben, al - les Fleisch, al - les Fleisch,

Org.

6<sup>b</sup><sub>5</sub> 6<sub>4</sub> 5<sub>4</sub> 6 7 6<sub>4</sub> 6 6 7 6 6<sub>4</sub> 6<sub>4</sub>

**Soli**

11

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
was da le - bet, muss ver - der - - - - - ben,

C. 2

A.

T.  
Heu \_\_\_\_\_,

B. 1  
Heu,

B. 2

Org.

Canto

6  
4+  
2

6

2

6

7

6

b

6

b

6

5

b

Vivace

15

V. 1  
 V. 2  
 Ob. 1  
 Ob. 2  
 Ob. 3  
 Vla. 1  
 Vla. 2  
 Fag. 1  
 Fag. 2  
 C. 1  
 C. 2  
 A.  
 T.  
 B. 1  
 B. 2  
 Org.

soll es an-ders wer - - - den neu, soll es an-ders wer - - - den  
 soll es an-ders wer - - - den neu, soll es an-ders wer - - - den  
 soll es an-ders wer - - - den neu, wer - den neu,  
 soll es an-ders wer - - - - - den  
 soll es an-ders wer - - - - - den  
 soll es an-ders wer - - - - - den

Solo      3      6      6      6      7      6  
 à 2.      à 3.      Tutti

18

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

neu, soll es an - ders wer - - - - den neu, soll es an - ders

neu, soll es an - ders wer - - - - den neu, soll es an - ders

soll es an - ders wer - - - - den neu,

neu, soll es an - ders wer - den neu, soll es an - ders wer - den neu,

neu, soll es an - ders wer - - - - - den

neu, soll es an - ders wer - - - - - den

Solo 3 6 Tutti 6 6 6 5 6

à 3.

21

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
wer - - - - den neu, wer - den neu, wer - den, wer - den neu,

C. 2  
wer - - - - den neu, wer - den neu, wer - den, wer - den neu,

A.  
soll es an - ders wer - - - - - den neu, wer - den, wer - den neu,

T.  
soll es an - ders, soll es an - ders wer - - - - - den, wer - den neu,

B. 1  
neu, soll es an - ders wer - - - - - den, wer - den neu,

B. 2  
neu, soll es an - ders wer - - - - - den, wer - den neu,

Org.

24

V. 1  
V. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Ob. 3  
Vla. 1  
Vla. 2  
Fag. 1  
Fag. 2  
C. 1  
C. 2  
A.  
T.  
B. 1  
B. 2  
Org.

soll es an - ders \_ wer - den neu,      wer - den, wer - den neu.  
soll es an - ders \_ wer - den neu,      wer - den, wer - den neu.  
soll es an - ders wer - den \_ neu,      soll es an - ders      wer - den, wer - den neu.  
soll es an - ders wer - - - - - den neu,      soll es an - ders \_      wer - den, wer - den neu.  
soll es an - ders      wer - - - - -      - den, wer - den neu.  
soll es an - ders      wer - - - - -      - den, wer - den neu.

Adagio

27

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Die-ser Leib, die-ser Leib, der muss ver-we - - - sen,

*p*

*tr*

*f*

31

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

muss ver - we - - - sen,

6

Un tasto solo

34

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Die - ser Leib, die - ser Leib, der muss ver - we - - - sen,

37

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

wenn er e - - - - - wig soll ge - ne - sen,

6 6 6 6 6 ♭ ♭ 6 7 7 #

Accordo

**Vivace**

41

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
Die - ser Leib, der muss ver - we - sen, die - ser Leib, der muss ver - we - sen, wenn er e - wig soll ge -

C. 2  
Die - ser Leib, der muss ver - we - sen, die - ser Leib, der muss ver - we - sen, wenn er e - wig soll ge -

A.  
die - ser Leib, der muss ver - we - sen, wenn er e - wig soll ge - ne - sen, die - ser Leib, der muss ge -

T.  
Die - ser Leib, der muss ver - we - sen, die - ser Leib, der muss ver - we - sen, wenn er e - wig, wenn er

B. 1  
Die - ser Leib, der muss ver - we - - - - -

B. 2  
Die - ser Leib, der muss ver - we - - - - -

Org.

2 6 2 6 2 6 2 6 4+2 6

**Tutti**

44

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

- ne - sen, wenn er e - wig soll ge - ne - sen, soll ge - ne - sen der so gro - ßen, der so gro - ßen Herr -

- ne - sen, wenn er e - wig soll ge - ne - sen, soll ge - ne - sen der so gro - ßen, der so gro - ßen Herr -

- ne - sen, wenn er e - wig soll ge - ne - sen, wenn er e - wig soll ge - ne - - - sen der so

e - wig, wenn er e - wig soll ge - ne - sen, soll ge - ne - sen der so gro - - - - -

- sen, wenn er e - wig, e - - - - wig soll ge - ne - - - - sen der so

- sen, wenn er e - wig, e - - - - wig soll ge - ne - - - - sen der so

5 6 5 5 6 6 5 6 6 6 6 6 6

47

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

lich - keit, die den From - - - -

lich - keit, die den From - - - -

gro - ßen Herr - lich - keit, die den From - men, die den From - men,

- - - - ßen Herr - lich keit, die den From - men, die den From - men,

gro - ßen Herr - lich - keit, die den From - men, die den

ggro - ßen Herr - lich - kein, die den From - - - -

6 5 5 6 6 6 6 Tutti

Ritornello

50

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

men\_ ist be - reit.

men\_ ist be - reit.

die den From - men\_ ist be - reit.

die den From - men ist b̄reit.

From - - - - men ist be - reit.

- - - - men ist be - reit.

6  
5

4

6

54

Ob. 1

Ob. 2

Fag. 1

Fag. 2

Org.

# ♭ 6 5 7 6 6 5♭ 4 3 7 6 7 6 7 6

Detailed description: This system contains measures 54 through 58. The woodwinds (Ob. 1, Ob. 2, Fag. 1, Fag. 2) and Organ play in a key with two flats. The Organ part includes a sequence of notes with a corresponding fingering: #, ♭, 6, 5, 7, 6, 6, 5♭, 4, 3, 7, 6, 7, 6, 7, 6.

59

Ob. 1

Ob. 2

Fag. 1

Fag. 2

Org.

6 5 6 6 2 ♭ 6

Detailed description: This system contains measures 59 through 62. The woodwinds and Organ continue their parts. The Organ part includes a sequence of notes with a corresponding fingering: 6, 5, 6, 6, 2, ♭, 6.

63

Ob. 1

Ob. 2

Fag. 1

Fag. 2

Org.

♭ ♭ ♭ ♭ ♭ 6 4 ♭

Detailed description: This system contains measures 63 through 66. The woodwinds and Organ continue their parts. The Organ part includes a sequence of notes with a corresponding fingering: ♭, ♭, ♭, ♭, ♭, 6, 4, ♭.

Corale

67

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Kein Frucht das Wei - zen -

Kein Frucht das Wei - zen -

à 4. 6 7 6 6

72

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

-körn - lein bringt, es fall denn

-körn - lein bringt, es fall denn

6 6 6 6 6 5 6

76

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

in die Er - - - - den, so muss auch

in die Er - - - - den, so muss auch

6 6 6 6

80

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

un - ser ird - - scher Leib zu

un - ser ird - - scher Leib zu

6 6 5

84

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Staub und A - sche wer - - - - den,

Staub und A - sche wer - - - - den,

5 6 5 6 6 5 4 6 6

88

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

eh er kömmt zu der Herr - lich -

eh er kömmt zu der Herr - lich -

6 5 6 5 6 5 6 6 6

92

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

-keit, die du, Herr Christ, uns

-keit, die du, Herr Christ, uns

4 6 5 6 5 6 6 5

96

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

hast be - - - reit durch dei - - - nen

hast be - - - reit durch dei - - - nen

6 6 6 5 6

100

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Gang zum Vater

Gang zum Vater

6 6 ♯ 6 ♭ 6 6 6 ♯

À 2 Bassoni et 2 Bassi.

Adagio assai

105

Fag. 1

Fag. 2

B. 1  
Und ob ich schon wan - - - - - dert, und ob ich schon wan - dert, und ob ich schon

B. 2  
Und ob ich schon wan - dert, und ob

Org.

Soli

7 8  
4b 5  
2

109

Fag. 1

Fag. 2

B. 1  
wan - - - - - dert, wan - dert,

B. 2  
ich schon wan - - - - - dert, und ob ich schon

Org.

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

113

Fag. 1

Fag. 2

B. 1  
und ob ich schon wan-dert, wan-dert, wan-dert, und ob ich schon wan - dert, wan - - - - - dert im

B. 2  
wan - - - - - dert,

Org.

5 6b 5 4 5 6b 5 6b  
3 4 3 2 3 4 3 4

118

Fag. 1

Fag. 2

B. 1

B. 2

Org.

fins - tern Tal, im fins - tern, im fins - tern Tal, im fins - tern Tal, im fin - stern

im fins - tern, im fins - tern, im fins - tern Tal, im fins - tern, fins - tern Tal, im fins - tern

6 7<sup>b</sup> 7 6 4 6/4

123

Fag. 1

Fag. 2

B. 1

B. 2

Org.

Tal, im fins - tern Tal, denn du bist bei mir, du bist bei mir,

Tal, im fins - tern Tal, fürch - te ich kein Un glück, denn du bist bei mir,

4 7 7# 5# 6/4 4 b

129

Fag. 1

Fag. 2

B. 1

B. 2

Org.

denn du bist bei mir, dein Ste - cken und Stab trös - - - - - ten

denn du bist bei mir, dein Ste - cken und Stab trös - - - - -

7 7 5 6 7 6 6 6



Ritornello

141

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

trös - - - ten, trös ten mich.

trös - - - ten, trös ten mich.

6 6

**Tutti**

147

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

6 6 6    4    4    6 6 6    2 6    6

Soli

Detailed description: This page of a musical score, numbered 52, is for the piece 'Alle Menschen müssen sterben' by Georg Österreich. It covers measures 147 to 151. The score is arranged for a large ensemble including strings and woodwinds. The woodwind section consists of three oboes (Ob. 1, 2, 3), two violas (Vla. 1, 2), two bassoons (Fag. 1, 2), two clarinets (C. 1, 2), an alto saxophone (A.), a tenor saxophone (T.), two basses (B. 1, 2), and an organ (Org.). The strings are represented by the 'V.' (Violins) and 'B.' (Basses) parts. The organ part features a rhythmic pattern of sixteenth notes in the first four measures, followed by rests and then a 'Soli' section in the final two measures. The woodwinds and strings play melodic and harmonic lines, with some trills (tr) and accents. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The page number '147' is written above the first measure of the Violin 1 part.

Aria Solo

152

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

T.

Org.

Es ist ge-nug, ge-

**Tutti** **Ten: solo.**

157

T.

Org.

-nug, es ist ge-nug, ge-nug, es ist ge-nug, mein mat-ter Sinn

6 6 6 6 6 6 6 6 2 6 2 6

161

T.

Org.

wünscht sich da-hin, wo mei-ne Vä - - - - - ter schla - fen, schla - - - - -

6 6 6 6 6 6 6 6

165

T. *p* *tr* fen,

Org.

6 6 ♯ 6 5<sup>b</sup> 6 5 4 ♯ 6

168

T. ich hab es end-lich gu-ten Fug, es ist ge-nug, ich

Org.

b # 6 6 6 ♯

**Ritornello**

172

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

T. muss mir Ruh ver-schaf - - - fen, es ist ge-nug, ge- nug, es ist ge- nug.

Org.

♯ 6 6 6 6 6 ♯ 6 4 ♯ 6 5

**Tutti**

176

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

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

Solo

2 Canti et Basso 2.  
Adagio

181

V. 1  
V. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Ob. 3  
Vla. 1  
Vla. 2  
Fag. 1  
Fag. 2  
C. 1  
C. 2  
A.  
T.  
B. 1  
B. 2  
Org.

Die gro-ße Last hat mich ge-  
Die gro-ße Last hat mich ge-  
Die große Last hat mich \_ge -

**Tutti**      **Soli. à 3.**

186

C. 1  
-drückt, ja, schier er - stickt so vie-le lan-ge Jah - re, ach, lass mich fin-den, was ich

C. 2  
-drückt, ja, schier er - stickt, ja, schier er - stickt so vie-le lan-ge Jah - re,

B. 2  
-drückt, ja, schier er - stickt so - vie-le lan-ge Jah - re,

Org.  
6 6 5 6 5 6 7 6 6 7 6

189

C. 1  
such, ach, lass mich fin-den, was ich such, such,

C. 2  
ach, lass mich fin-den, was ich such, ach, lass mich fin-den, was - ich - such, was ich

B. 2  
ach, lass mich fin-den, was ich such, das, was ich such, das, was ich

Org.  
6 5 6 6 5 6

192

C. 1  
ach, lass mich fin - den, was ich such, es ist ge nug, es ist ge - nug

C. 2  
such, es ist ge-nug, es - ist ge-

B. 2  
such, es ist ge-

Org.  
5 6 6 6 6b 6b 6b

195

C. 1 mit sol - cher Kreu - zes - wa - re, mit sol - cher Kreu - zes -

C. 2 -nug mit sol - cher Kreu - zes - wa - re, mit sol - cher Kreu - zes -

B. 2 -nug mit sol - cher Kreu - zes - wa - - - - -

Org. 6 6 6 7<sup>b</sup>/<sub>5</sub>

198

C. 1 - wa - re, mit sol - cher Kreu - zes - wa - re, *p* mit sol - cher Kreu - zes - wa - re,

C. 2 - wa - re, mit sol - cher Kreu - zes - wa - re, *p* mit sol - cher Kreu - zes - wa - re,

B. 2 - - re, mit sol - cher Kreu - zes - wa - re, mit sol - cher Kreu - zes -

Org. 6 6 6 7<sup>b</sup>/<sub>5</sub>

Ritornello

201

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
mit sol - cher Kreu - zes - wa-re.

C. 2  
mit sol - cher Kreu - zes - wa-re.

A.

T.

B. 1

B. 2  
- wa - re, mit sol - cher Kreu - zes - wa-re.

Org.

7<sup>b</sup>/<sub>5</sub>    ♭    6    #

Tutti

2 Hautb:  
Solo

Un poco più adagio

205

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Da-rum will ich die-ses Le - - -

6 5 2 6

Tutti

Alto solo

209

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

- ben, wenn es mei - nem Gott be - liebt, auch ganz - wil - lig von - mir - ge - ben, bin da - rü - - - ber

6 7 6 6 6 6

213

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Da - rum will ich die - - - ses Le - - ben,

Da - rum will ich die - - - ses Le - - ben,

nicht be - trübt, da - rum will ich die - ses Le - - - ben ,

Da - rum will ich die - - - ses Le - - ben,

Da - rum will ich die - ses Le - - ben,

Da - rum will ich die - ses Le - - ben,

7 6 6 6 4

216

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

wenn es mei - nem Gott be - liebt, auch ganz wil - lig von mir

wenn es mei - nem Gott be - liebt, auch ganz wil - lig von mir

wenn es mei - nem Gott be - liebt, auch ganz wil - lig von mir

wenn es mei - nem Gott be - liebt, auch ganz wil - lig, auch ganz

wenn es mei - nem Gott be - liebt, auch ganz wil - lig von mit

wenn es mei - nem Gott be - liebt, auch ganz wil - lig von mir

6 6 6

219

V. 1  
V. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Ob. 3  
Vla. 1  
Vla. 2  
Fag. 1  
Fag. 2  
C. 1  
C. 2  
A.  
T.  
B. 1  
B. 2  
Org.

ge - ben, bin da - rü - - - ber nicht be - trübt, nicht be - trübt, nicht be -  
 ge - ben, bin da - rü - - - ber nicht be - trübt, nicht be - trübt, nicht be -  
 ge - ben, bin da - rü - - - ber nicht be - trübt, nicht be - trübt, nicht be -  
 wil - lig von mir ge - ben, bin da - rü - - - ber nicht be - trübt, nicht be -  
 ge - ben, bin da - rü - - - ber nicht be - trübt, nicht be - trübt, nicht be -  
 ge - ben, bin da - rü - - - ber nicht be - trübt, nicht be - trübt, nicht be -

6 6 4 3 Solo 6 6 Tutti

222

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
- trübt, bin da - rü - ber, bin da - rü - ber, da - rü - - - ber

C. 2  
- trübt, bin da - rü - ber, bin da - rü - ber, da - rü - - - ber

A.  
- trübt, bin da - rü - ber, bin da - rü - ber, da - rü - ber

T.  
- trübt, bin da - rü - ber, nicht be - trübt, bin da - rü - ber

B. 1  
- trübt, bin da - rü - ber, bin da - rü - ber

B. 2  
- trübt, bin da - rü - ber, bin da - rü - ber

Org.

225

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

nicht be-trübt.

nicht be-trübt.

nicht be-trübt.

nicht be-trübt.

nicht be-trübt.

nicht be-trübt.

Denn in mei - nes Je - su

6 5 6 6

Strom:  $\frac{5}{4}$   $\frac{6}{b}$

Alto solo

229

C. 1

C. 2

A.  
Wun-den hab ich mein Er-lö - - - - - sung fun - den,

T.

B. 1

Org.  
5 6 6 5# 6



232

C. 1  
Denn in mei-nes Je - su - Wun-den

C. 2  
und mein Trost in To-des Not ist des Her - ren Je - su - Tod, denn in mei-nes Je - su Wun-den

A.  
und mein Trost in To-des Not ist des Her - ren Je - su - Tod, denn in mei-nes Je - su Wun-den

T.  
Denn in mei-nes Je - su - Wun-den

B. 1  
Denn in mei-nes Je - su Wun-den

Org.  
5 6 6 6 5 7

à 4 Voc.

236

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
hab ich Trost und Hoff - - - nung fun-den,

C. 2  
Und mein Trost in To - des

A.  
hab ich Trost und Hoff - nung fun-den, und mein Trost in To - des

T.  
hab ich Trost und Hoff - nung fun-den, und mein Trost in To - des

B. 1  
hab ich Trost und Hoff - - - nung fun-den,

B. 2  
Und mein Trost, und mein

Org.  
b # # 6 # 5 # b b 6 b 6

Istrom: # 4 # b 4 Voc.

239

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

und mein Trost in To - des

Not ist des Her-ren, ist des Her - ren — Je - su Tod, und mein Trost in To - des

Not ist des Her - ren Je - - - su Tod, und mein Trost in To - des

Not ist des Her - ren Je - - - su — Tod, und mein Trost in To - des Not, in To - des —

und mein Trost in To - des Not, in To - des

Trost in To-des Not ist des Her-eeen Je - su Tod, und mein Trost in To - des Not in To - des

6 6 $\flat$  5  $\frac{4}{2}$  7 6  $\flat$   $\flat$

**Tutti**

242

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
Not ist des Her - ren, ist des Her - - - - - ren - Je - - - - su Tod.

C. 2  
Not ist des Her - ren, ist des Her - - - - - ren - Je - - - - su Tod.

A.  
Not ist des Her - ren, des Her - - - - ren Je - - - - su Tod.

T.  
Not ist des Her - ren, des Her - ren - Je - - - - su Tod.

B. 1  
Not ist des Her - ren, des Her - - - - - ren Je - - - - su Tod.

B. 2  
Not ist des Her - ren, des Her - - - - - ren Je - - - - su Tod.

Org.  
6 b 4

245

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Strom: 6 b h h 6 5 6b 5 5 6 5 h h

**Aria**  
**Basso 1. Solo**

251

B. 1

Org.

So nimm nun, Herr, hin mei-ne Seel—, *so nimm nun, Herr, hin mei-ne*

255

B. 1

Org.

Seel—, die ich be fehl, die ich be - fehl, nimm mei - ne — Seel,

6 ♯

259

B. 1

Org.

die ich be - fehl, *die ich be fehl* in dei - ne — Händ — und Pfl e - ge,

♯ 6 ♯ 5 6 5♭ 6 6 ♯

263

B. 1

Org.

schreib sie ein, *schreib sie ein,* schreib sie ein in dein Le -

6 ♯

267

B. 1

Org.

- - bens-buch, es ist ge-nug, ge-nug, ge - nug —, dass ich mich schla - fen

2 ♯ ♯ 6 6

270

B. 1

Org.

le - ge, dass ich mich schla - - - - fen le - - - -

273

B. 1

Org.

-ge, dass ich mich schla - - - - - fen le -

6 6

**Ritornello à 3.**  
**1 Violino.**  
**1 Hautb: 1 Fag:**

277

V. 1

Ob. 1

Fag. 1

B. 1

Org.

-ge.

6 7 6 5<sup>b</sup> 6

281

V. 1

Ob. 1

Fag. 1

T.

B. 1

Org.

6 6 5 4 4

Tenore solo

285

V. 1

Ob. 1

Fag. 1

T. 8

Org.

Nicht bes - ser soll es mir er - gehn, nicht bes - ser soll es mir er - gehn,

288

T. 8

Org.

es mir er-gehn, als wie ge-schehn, als wie ge-schehn den Vä-tern, die er -

*tr*

h 2 2 6

292

T. 8

Org.

- wor - ben, die er-wor - ben, er-wor -

*tr tr tr tr*

*p*

h 6

296

T. 8

Org.

ben durch ih-ren Tod des Le - bens Ruh, es ist ge-nug, es

6 6 5 # # # 6 6 h

4 #

Ritornello

300

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.  
sei al-so ge-stor - - - ben, es ist ge-nug, ge-nug.

B. 1

B. 2

Org.

**Tutti**



308

V. 1  
V. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Ob. 3  
Vla. 1  
Vla. 2  
Fag. 1  
Fag. 2  
C. 1  
C. 2  
A.  
T.  
B. 1  
B. 2  
Org.

**Tutti**

à 2 C. et B:

Adagio

312

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
Gu - tes, Gu - tes, Gu - tes und Barm - her - zig-keit

C. 2  
Gu - tes, Gu - tes, Gu - tes und Barm - her - zig-keit

A.

T.

B. 1

B. 2  
Gu - tes, Gu - tes und Barm-her - - - zig-keit, Barm - her - zig-keit wer - den mir

Org.

315

C. 1  
wer - den mir fol - - - - - gen,

C. 2  
wer - den mir fol - - - - -

B. 2  
fol - gen, wer - den mir fol - gen, wer - den mir fol - - - - - gen,

Org.

6



317

C. 1  
wer - den mir fol - - - - -

C. 2  
- gen, wer - den mir fol - - - - -

B. 2  
wer - den mir fol - - - - - gen, wer - den mir

Org.

6 6 6



**più vivace**

320

C. 1  
- gen, mir fol - - - - - gen mein Le - - - - - be lang und wer de

C. 2  
- gen, mir fol - - - - - gen mein Le - be lang und wer-de blei - - - - - ben,

B. 2  
fol-gen, mir fol - - - - - gen mein Le - be - lang und wer-de blei-ben, und wer de

Org.

6 6 6 6 6 7 6 5 6



Ritornello

330

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
Her - - - - ren - im - mer - dar.

C. 2  
Her - ren im - mer, im - mer - dar.

A.

T.

B. 1

B. 2  
Her - ren im - mer, im - mer - dar.

Org.  
6 6 b b Tutti 6 # 6

334

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

6 6 6 6 6 6 6 7 6 6

Alto solo.  
Adagio

338

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.  
Hier will ich nun e-wig woh - - - - - nen, liebs-ter Schatz zu gu - ter Nacht, eu - re

T.

B. 1

B. 2

Org.  
b b 6 5 2 6 6 7 6 6

342

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.  
Treu wird Gott be - loh - nen, die ihr habt an mir ver - bracht, hier will ich nun

T.  
Hier will ich nun

B. 1

B. 2

Org.  
Hier will ich nun

6 7 6 6 6

**Tutti**

346

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

e - wig woh - nen, liebs-ter Schatz zu gu - ter Nacht, eu - re Treu wird Gott be -

e - wig woh - nen, liebs-ter Schatz zu gu - ter Nacht, eu - re Treu wird Gott be -

e - wig woh - nen, liebs-ter Schatz zu gu - ter Nacht, eu - re Treu wird Gott be -

e - wig woh - nen, liebs-ter Schatz zu gu - ter Nacht, eu - re Treu wird Gott be -

e - wig woh - nen, liebs - ter Schatz zu gu - ter Nacht, eu - re Treu wird Gott be -

e - wig woh - nen, liebs - ter Schatz zu gu - ter Nacht, eu - re Treu wird Gott be -

6 5      6

350

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

-loh - nen, die ihr habt an mir ver bracht, die ihr habt an mir ver - bracht, die ihr  
 -loh - nen, die ihr habt an mir ver bracht, die ihr habt an mir ver - bracht, die ihr  
 -loh - nen, die ihr\_ habt an mir ver - bracht, die ihr habt an mir ver - bracht, die ihr  
 -loh nen, die ihr habt an mir ver bracht, an mir ver - bracht, die ihr habt, die ihr  
 -loh - nen, die ihr habt an mir ver - bracht, die ihr habt, die ihr habt,  
 -loh - nen, die ihr habt an mir ver - bracht, die ihr\_ habt, die ihr

6 6 4 3 6 6 6

354

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

habt an mir ver - bracht, die ihr habt an mir ver-bracht.

habt an mir ver - bracht, die ihr habt an mir ver-bracht.

habt an mir ver - bracht, die ihr habt an mir ver-bracht,

habt, die ihr habt, die ihr habt an mir ver-bracht.

die ihr — habt an mir ver - bracht, an mir ver - bracht.

habt, ihr — habt an mir ver - bracht, an mir ver - bracht.

6 6

6 5 6b  
Strom: 4

358

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

liebs - te Kin - der und Ver - wand - ten, Bri - der, Freun - de und Be -

5 6 6 6

Alto solo

361

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

-kann - - - - ten, le - bet\_ wohl zu gu - ter

6 # 6 4 6 6 4 6

364

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Nacht, Gott sei Lob, es ist vollbracht.

6 6 6 5

Strom:

**Adagio**

369

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Se - lig, se - lig, se - lig ist der Mann, ist Ist

Se - lig, se - lig, se - lig ist der Mann, se - lig

Se - lig, se - lig, se - lig ist der Mann, se - lig

Se - lig, se - lig, se - lig ist der Mann, se - lig

5 6 5  
4 4 4

à 5.

7 6

Tutti

Vivace

377

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

— der Mann,

— der Mann,

— der Mann,

ist — der Mann, der die An fech - - - tung er - dul - - det,

ist der Mann, der die An-fech - - - - - tung er - dul - - det,

ist der Mann,

5 # à 2 Voc: 6<sup>b</sup> 4 4 5 4 <sup>b</sup> 4 4 #

3 Str:



387

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

5  
4

**Tutti**

5

6

6

2

6

6

391

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
se - lig ist der Mann, der die An -

C. 2  
se - lig ist der Mann, der die An -

A.  
se-lig, se-lig ist der Mann, der die An -

T.  
se-lig, se-lig ist der Mann, der die An -

B. 1  
se-lig, se-lig ist der Mann,

B. 2  
se-lig, se-lig ist der Mann, der die An-fech - - - - - tung er - dul - det,

Org.  
6 5 3  
4 3  
Solo 6 $\flat$  5  $\natural$  5 7 4  $\natural$





403

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

tung er - dul - det, se - lig, se - lig ist der Mann,

se - lig, se - lig ist der Mann,

se - lig, se - lig, se - lig, se - lig ist der Mann,

- dul - det, se - lig, se - lig, se - lig ist der Mann,

se - lig, se - lig, se - lig ist der Mann,

tung er - dul - det, se - lig, se - lig, se - lig ist der Mann,

7

Tutti

6

4

5

4

Str:

7

4

4

**più vivace**

407

V. 1  
V. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Ob. 3  
Vla. 1  
Vla. 2  
Fag. 1  
Fag. 2  
C. 1  
C. 2  
A.  
T.  
B. 1  
B. 2  
Org.

denn nach-dem er be wä h -  
denn nach-dem er be wä h - - - - - ret ist,  
denn nach-dem er be wä h -

Solo

7 6

h



417

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

denn nach-dem er be - wä - h - - - -

denn nach dem er be - wä - h - - - - ret ist, wird er die Kro-ne des Le - - - -

- hen,

- hen,

tasto solo

422

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

denn nach-dem er be - wäh - - - - - ret

denn nach-dem er be - wäh - - - - - ret

- - - ret ist, wird er die Kro-ne des Le - - - - - bens emp-fa -

- bens emp-fa - hen, nach-dem er be - wäh - ret ist, be - wäh - - - ret

6 7 6 6 b b





432

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

- hen,

C. 2

- hen,

A.

ist,

T.

- hen,

B. 1

- hen,

B. 2

- hen,

Org.

3 3 6 6 6 4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for the opera 'Alle Menschen müssen sterben' by Georg Österreich. The page is numbered 105 and starts at measure 432. The score is arranged in a grand staff format with multiple systems. The instruments and voices are: Violins 1 and 2 (V. 1, V. 2), Oboes 1, 2, and 3 (Ob. 1, Ob. 2, Ob. 3), Violas 1 and 2 (Vla. 1, Vla. 2), Bassoons 1 and 2 (Fag. 1, Fag. 2), Clarinets 1 and 2 (C. 1, C. 2), Alto (A.), Tenor (T.), Basses 1 and 2 (B. 1, B. 2), and Organ (Org.). The vocal parts have lyrics: C. 1 and C. 2 sing '- hen,'; A. sings 'ist,'; T. sings '- hen,'; B. 1 and B. 2 sing '- hen,'. The Organ part has fingerings: 3, 3, 6, 6, 6, 4 #. The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the violins and oboes, and sustained notes in the woodwinds and voices.

436

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

denn nach-dem er be - wäh - - - - -

wird er die Kro-ne des Le - - - - -

6      b      4      à 2.      8      7      5



444

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

-hen, nach-dem er be-wäh-ret

-hen, nach-dem er be-wäh-ret

-hen, nach-dem er be-wäh-ret ist, be-wäh-ret

ist, wird er die Kro-ne des Le-bens emp-fa-

ist, wird er die Kro-ne des Le-bens emp-fa-

ist, wird er die Kro-ne des Le-bens emp-fa-

447

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
ist, wird er die Kro - ne, die Kro - ne des Le - bens, des Le - - - - -

C. 2  
ist,

A.  
ist, wird er die Kro - ne des Le - bens, des Le - - - - -

T.  
-hen, wird er die Kro - ne des Le - - - - -

B. 1  
-hen, die Kro - - - - - ne, die Kro - - - - -

B. 2  
-hen, die Kro - - - - - ne, die Kro - - - - -

Org.

5 Voc:

449

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

ne, die Kro - ne des Le -

bens, des

des

bens, des

bens, des

ne, die Kro - ne des Le -

ne, die Kro - ne des Le -

**Tutti**

**Adagio**

451

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1  
Le - - - bens emp - fa - - - - hen,

C. 2  
Le - - - bens emp - fa - - - - hen,

A.  
Le - bens emp - fa - - - - - hen,

T.  
Le - - - bens emp - fa - - - - - hen,

B. 1  
- - - - - bens emp - fa - - - - - hen, emp - fa - - - - -

B. 2  
- - - - - bens emp - fa - - - - - hen, emp - fa - - - - -

Org.  
- - - - - bens emp - fa - - - - - hen, emp - fa - - - - -

4 4

455

V. 1

V. 2

Ob. 1

Ob. 2

Ob. 3

Vla. 1

Vla. 2

Fag. 1

Fag. 2

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

emp - - fa - - - - - hen.

emp - - fa - - - - - hen.

emp - - fa - - - - - hen

hen, emp - - - fa - - - - - hen

hen, emp - - - fa - - - - - hen

4

3b

## Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)

Wiedergegeben wird der Notentext der „besten“ Quelle (zumeist ist jedoch nur eine einzige erhalten geblieben). Eingriffe in den Notentext beschränken sich auf Korrekturen echter Schreib- oder Druckfehler bzw. Details der graphischen Darstellung.

Die Werke werden in originaler Tonart ediert. Die originale Vorzeichnung bleibt gewahrt (z. B. d-Moll ohne Vorzeichen etc.). Sofern z. B. choralgebundene Orgelwerke in Tonarten des aktuellen Gesangbuches transponiert werden, findet sich die Originalversion im Hauptteil, die Transposition im Anhang der jeweiligen Ausgabe.

Die originale Taktart wird nur dann nicht beibehalten, wenn ihre Angaben missverständlich sind (z. B. 3/2 für einen 3/1-Takt; dies jedoch wird kommentiert). Ist in Stücken des früheren 17. Jahrhunderts erkennbar, dass ein Komponist als Deklamationseinheit Halbe wählte, wird ein Allabreve-Takt in eine 4/2-Struktur überführt.

Taktstriche werden nach moderner Praxis gesetzt (ggf. werden Besonderheiten im Kritischen Bericht genannt). Anstelle von schmuckvollen Schlussnoten findet sich im letzten Takt einer Komposition eine Note lediglich des Wertes, der diesen Takt auffüllt.

Die originale Partituranordnung wird beibehalten. Dynamische Angaben werden in moderne Zeichen übertragen; Textzusätze werden im originalen Wortlaut wiedergegeben.

Singstimmen werden in moderner Schlüsselung wiedergegeben (Violinschlüssel, oktavierender Violinschlüssel, Bassschlüssel). Die originale Schlüsselung wird jeweils im Kritischen Bericht genannt.

Instrumentalstimmen werden nach Möglichkeit in den originalen Schlüsseln wiedergegeben. In Einzelfällen finden sich nähere Details im Kritischen Bericht.

Der Generalbass wird nicht ausgesetzt. Die Bezifferung entstammt der Vorlage; sie wird in originaler „Schichtung“ (ggf. also „3“ über „5“) wiedergegeben und nicht ergänzt, sondern lediglich (wenn sie offensichtlich falsch ist) korrigiert. Details werden im Kritischen Bericht wiedergegeben.

Gesangstexte erscheinen in moderner Orthographie und Interpunktion. Allerdings bleibt der originale Lautstand gewahrt (z. B. alt „gläuben“ statt neu „glauben“, „besprützen“ statt „bespritzen“ etc.). Ergänzungen (auch: bei Abkürzungen und „Faulenzern“ für Textwiederholung) werden kursiv wiedergegeben.

Bis ins 17. Jahrhundert sind Alterationen häufig nur mit Diesis (#) und Be (*b*) erfolgt. Diese Zeichensetzung wird moderner Praxis angepasst: Grundsätzlich wird zusätzlich (ohne eigenen Nachweis) das Auflöseseichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflöseseichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflöseseichen anstelle von original „#“).

Warnakzidentien werden nur sparsam hinzugefügt; sie stehen in Klammern. Artikulationsangaben entstammen der Vorlage; sie werden nicht frei hinzugefügt. Ergänzte Halte- und Bindebögen werden gestrichelt dargestellt, ergänzte Noten in Kleindruck.

Angaben im Kritischen Bericht folgen dem Muster „Takt“ – „Stimme“ – „Zeichen: Bemerkung“. Dargestellt wird, wie sich die Vorlage vom wiedergegebenen Notentext unterscheidet. Die gezählten „Zeichen“ sind Noten oder Pausen der Neuedition.