

Georg Österreich:

Herr Jesu Christ,
meins Lebens Licht

Corale Concertato à 10 et più
1698



Die Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

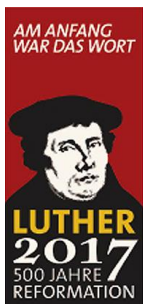
wurde im Rahmen des deutsch-dänischen EU-Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–15) begründet.

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

Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht

Corale Concertato à 10 et più

1698

für 2 Violinen, 2 Violette, 1 Fagott,
5 Singstimmen (SATBB, dazu Ripieno: SAT)
und Basso continuo

Herausgegeben von Konrad Küster

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2018

Inhalt

Vorwort	6
Kritischer Bericht	9
Edition	
<i>1. Sinfonia – [Tutti]</i>	17
Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht, mein höchster Trost, mein Zuversicht, auf Erden bin ich nur ein Gast und drückt mich sehr der Sünden Last.	
<i>2. Canto solo</i>	36
Ich hab für mir ein schwere Reis zu dir ins himmlisch Paradeis, da ist mein rechtes Vaterland, darauf du dein Blut hast gewandt.	
<i>3. 2 Bassi</i>	38
Zu reisen ist mein Herz sehr matt, der Leib gar wenig Kräfte hat, allein mein Seele schreit in mir, Herr, hol mich heim, nimm mich zu dir.	
<i>4. Tutti</i>	43
Stärk mich, Herr, durch das Leiden dein in meiner letzten Todespein, dein Blutschweiß mich tröst und erquick, mach mich frei durch dein Band und Strick.	
<i>5. Tenore solo</i>	45
Dein Backenstreich und Ruten frisch der Sünden Striemen mich abwisch, dein Hohn und Spott, dein Dornenkron, lass sein mein Ehre, Freud und Wonn.	
<i>6. Alto solo</i>	51
Die heiligen fünf Wunden dein lass mir rechte Felslöcher sein, darein ich flieh als eine Taub, dass mich der höll'sche Weih nicht raub.	
<i>7. Sinfonia – Tutti</i>	53
Dein Durst und Gallentrunk mich lab, wann ich sonst keine Stärkung hab, dein Angstgeschrei komm mir zugut, bewahr mich für der Höllen Glut.	

<i>8. Tenore solo</i>	73
Wenn mein Mund nicht kann reden frei, dein Geist in meinem Herzen schrei, hilf, dass mein Seel den Himmel find, wenn meine Augen werden blind.	
<i>9. 2 Bassi</i>	75
Dein letztes Wort lass sein mein Licht, wenn mir der Tod das Herz zerbricht, behüte mich vor Ungebärd, wenn ich das Haupt nun neigen werd.	
<i>10. Tutti</i>	80
Dein Kreuz lass sein mein Wanderstab, mein Ruh und Rast dein heiliges Grab, die reinen Grabetücher dein lass meine Sterbekleider sein.	
<i>11. Canto solo</i>	83
Lass mich durch deine Nägelmahl Erblicken die Genadenwahl, durch deine aufgespaltne Seit Mein arme Seele heim begleit.	
<i>12. Alto solo</i>	88
Auf deinen Abschied, Herr, ich trau, darauf mein letzte Heimfahrt bau, tu mir die Himmelstür weit auf, wann ich beschließ meins Lebens Lauf.	
<i>13. Canto fermo con Accompagnato</i>	90
Am Jüngsten Tag erweck mein Leib, hilf, dass ich dir zur Rechten bleib, dass mich nicht treffe dein Gericht, welchs das erschrecklich Urteil spricht.	
<i>14. Tutti</i>	92
Alsdenn mein Leib erneure ganz, dass er leucht wie der Sonnen Glanz und ähnlich sei dein'm klaren Leib, auch gleich den lieben Engeln bleib.	
<i>15. Vivace</i>	95
Wie werd ich dann so fröhlich sein, werd singen mit den Engelein und mit der Auserwählten Schar ewig schauen dein Antlitz klar.	

Vorwort

Trauer und Musik

Georg Österreich, zwischen 1689 und 1702 als Hofkapellmeister auf Schloss Gottorf (Schleswig) wirkend, ist verantwortlich für das Zustandekommen einer der beiden großen Notensammlungen, dank derer die mitteleuropäische Musik der Jahrzehnte vor Bach auf uns gekommen ist; der andere ist Gustav Düben, bis zu seinem Tod 1690 schwedischer Hofkapellmeister. Abgesehen von dem Altersunterschied zwischen beiden (Österreich, 1664 geboren, war rechnerisch eine Generation jünger als der um 1628 geborene Düben) trennt die beiden auch noch ein Detail von grundlegender musikalischer Relevanz: Österreich ist viel breiter auch als Komponist fassbar als sein schwedischer Kollege.

Österreich lässt dabei ein charakteristisches Verhalten erkennen. Im normalen Alltag bediente er sich aus den immens reichen Beständen seiner rapide anwachsenden Notensammlung¹; immer dann aber, wenn ein besonders großes Musikstück gefragt war, machte er sich selbst ans Komponieren. Da nun die mitteleuropäische Musik der Zeit unmittelbar „vor Bach“ ohnehin weitestgehend aus jenen beiden Sammlungen erhalten geblieben ist, ist die quasi logische Folge, dass das, was Österreich dann erarbeitete, zum Ambitioniertesten und umfangsmäßig Größten gehört, was man aus der Musikkultur jener Zeit kennt – „kleinere“ Werke (sei es in der Besetzung, Länge oder Komplexität) hatte Österreich für derlei Zwecke nicht zur Hand.

Vor allem in der zweiten Hälfte dieses Gottorfer Wirkens erhielt dies einen besonderen Schub, und es waren vor allem Traueranlässe, für die dieses Maximum der stilistischen Entfaltung aufgeboten werden sollte. Teils gehen die Stücke von komplizierten Textkompilationen aus, teils (wie hier) haben sie eine einheitliche, aber sehr umfangreiche Textgrundlage; teils galten die Werke Trauerfeiern der herzoglichen Familie, teils solchen, die in den Familien hoch gestellter Bediensteter des Hofes begangen werden mussten. Welche „Zielgruppe“ mit dem vorliegenden Werk bedacht wurde, ist nicht erkennbar.

„Trauer“ hieß in nur wenigen Fällen zugleich „Personenkult“²: so, dass die oder der Verstorbene offen besungen wurde. „Trauer“ zielte viel eher auf eine verallgemeinerbare Hoffnung ab: Hoffnung auf Erlösung im Jenseits, konkret auf die „Rechtfertigung allein aus Gnade“³.

Dies ist auch der Inhalt und Grundduktus des zugrunde liegenden Textes, der in seiner Kernfassung auf den in Lauban (Lubań; Niederschlesien) wirkenden Kirchenlieddichter Martin Behm (1557–1622) zurückgeht und bei diesem mit „Gebet umb eine selige Heimreise, gerichtet auff Christi Leiden“⁴ überschrieben ist. In dieser Grundform fehlt aber die sechste der hier vertonten Strophen. Ferner ist die Melodiegestalt, die dieser Komposition zugrunde liegt, nicht auch in an-

¹ Statistisches nach 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. 171f.

² So nur 1692 für Herzogin Maria Elisabeth in der Komposition von Johann Philipp Förtsch (MNO 28), vgl.: https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/28_Foertsch_Unser_Leben_waehret.pdf (Hamburg 2015), und 1702 in Österreichs Trauermusik für Herzog Friedrich IV., vgl. https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/4b_Oesterreich_Ploetzlich_Endversion.pdf (= MNO 4b), von Georg Österreich, Hamburg 2013.

³ Konrad Küster, *Musik im Namen Luthers: Kulturtraditionen seit der Reformation*, Kassel 2016, S. 48–61.

⁴ Textwiedergabe bei: Gottlieb von Tucher, *Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation*, 2 Bde., Leipzig 1848 (Nachdruck Walluf 1972), Bd. 1, S. 350f. (Nr. 539). Ebenso bei Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, Bd. 5, Leipzig 1877, Nr. 348, S. 235; vgl. https://archive.org/stream/bub_gb_B3wNAAAAQAAJ#page/n242/mode/1up (Abruf 30.03.2018); dort auch der Titel.

deren Bearbeitungen des Chorals nachzuweisen⁵; auch Johann Sebastian Bach verwendete eine grundlegend andere, wenn er sich mit diesem Lied befasste⁶. Als charakteristisch für den Melodieverlauf Österreichs erscheint, dass die erste Choralzeile nach dem 6. Ton nicht abwärts gelenkt wird, sondern aufwärts; die zweite Zeile führt daraufhin nicht abwärts auf die Unterquart des Anfangstons, sondern aufwärts auf dessen Oberquint. Da die abschließende vierte Zeile in den einschlägigen Versionen übereinstimmt, muss in der dritten zwar einheitlich die Obersekund des Starttons angesteuert werden (damit die 4. Zeile korrekt anschließen kann), doch die Vorbereitung hierzu, aus zwei verschiedenen Richtungen kommend, ist nicht einheitlich.

Wie diese Textgestalt und Melodie des Liedes Georg Österreich zugänglich wurde, ist vorerst nicht zu rekonstruieren. Die Wahl genau dieser Liedgestalt muss also eng mit der Person, zu deren Trauerfeier das Werk entstand, zusammenhängen – oder mit deren Nachkommen.

„Corale Concertato“ und „Choralkantate“

Anders als Johann Sebastian Bach in seinen um mehr als ein Vierteljahrhundert jüngeren Choral-kantaten (auch nicht: denen „per omnes versus“) schreibt Österreich noch keine Folge von modernen Kantatensätzen; vielmehr belässt es über weite Strecken bei attacca-Anschlüssen. Und auch die Textgrundlage des Chorals (als Strophenverbund ebenso wie im Hinblick auf den liedhaften Charakter der Einzelstrophen) bleibt zumeist klar erkennbar. Dieses attacca-Prinzip bedeutet jedoch auch nicht, dass aus ihm eine Gestaltung als Linearität und Finalität entsteht⁷ – so, als handle es sich einfach um ein entsprechend erweitertes Geistliches Konzert.

Um Österreichs Behandlung des Chorals zu beschreiben, lässt sich zunächst Johann Pachelbels „Christ lag in Todes Banden“ als Ausgangspunkt nehmen: Wie Pachelbel löst auch er sich für die Strophen von der Liedmelodie; dies ist offensichtlich der Leitgedanke des „concertato“-Chorals. Und wie Pachelbel für die Strophen 2 und 6 jenes Liedes zweimal exakt dieselbe Musik ablaufen lässt, gibt es auch bei Österreich Wiederholungselemente: Denn die Musik, die für die Strophen 1–6 eingeführt wird, wird für die Strophen 7–12 erneut aufgegriffen, allerdings unter Vertauschung der Singstimmenaufgaben für Sopran und Tenor. Also erhält die Musik der Strophen 2 und 5 einen neuen Klangcharakter, wenn sie in den Strophen 8 und 11 erneut erklingt. Diese Form der Zweizügigkeit in der Choralbearbeitung (mitsamt solchen Techniken des Stimmentausches) hatte im Kontext des Gottorfer Komponierens eine eigene Tradition, erkennbar auch bei Johann Philipp Förtsch in „Jesu, du hast weggenommen“⁸ – und zwar auch mit der „Umschichtung“ von Singstimmenaufgaben im zweiten Durchgang.

Anders als bei Förtsch und bei Pachelbel löst sich Österreich aber nicht nur von der Melodie des Liedes, sondern er variiert auch die Tonart. Und: Der Schluss ab Strophe 13, fast ein Drittel der Komposition umfassend, bewegt sich von der „zweizügigen“ Grundlage weg. Das öffnet den

⁵ Die Melodiegestalt nicht bei: Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. 1, Gütersloh 1889, S. 150f.

⁶ BWV 58, 118, 335, 750. Vgl. hierzu auch die noch im *Evangelischen Kirchen-Gesangbuch* von 1950 gebrauchte Melodiegestalt (EKG 317).

⁷ Wie in Österreichs kleiner besetzter Bearbeitung von „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ (1704): https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/12_Oesterreich_Herr-Jesu-Christ_01.pdf (MNO 12, Hamburg 2014).

⁸ Vgl. Johann Philipp Förtsch, *Jesu, du hast weggenommen* über Teile aus Rists „Jesu, der du meine Seele“, vgl. https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/23_Foertsch_Jesu_du_hast.pdf (MNO 23, Hamburg 2015).

Blick für die modernen Elemente dieser Gestaltung – die in der Werkarchitektur von Österreichs „Freu dich sehr, o meine Seele“ von 1697⁹ ein Seitenstück hat.

„1698“: Modernität und Tradition

Dieses Moderne prägt auch die Abfolge der zweizügig angelegten Liedabschnitte. Typisch ist hier, dass die Tonart zunächst von Strophe zu Strophe wechselt, hier von der I. Stufe A über die VI. Stufe fis zur IV. Stufe D; wenn dann mit Strophe 4 die Grundtonart A wieder erreicht ist (und bis hin zur 6. Strophe beibehalten wird), ist damit eine tonartliche Linie gezeichnet, die sich genauso in der Entwicklung italienischer Konzertsätze der Zeit findet. Also hatte Österreich eine solche tonartliche Architektur tatsächlich im Blick – jedoch noch ohne die Verbindung mit dem Ritornellprinzip Vivaldis.

Ferner: Die Zweizügigkeit enthält in den Einzelstrophen Elemente, die in ihrem musikalischen Duktus ebenfalls ausgesprochen „modern“ wirken. Dazu gehört die Sopranführung am Ende der 2. Strophe (bzw. Tenor in Strophe 8), die das „alte“ Wechselspiel (erst vokal, dann instrumental) im Laufe der Strophe abzustreifen scheint und dann viel eher an zeitgenössische Opernmusik erinnert als an eine Choralbearbeitung. Hier scheint der Ariencharakter der Bach'schen Choralkantaten „per omnes versus“ sehr viel näher zu liegen als die Choralbearbeitungs-Techniken des 17. Jahrhunderts. In diese Richtung zielen auch die Eröffnungen der Strophen 5/6 und 11/12 mit jeweils einer vokalen „Devise“, die anschließend, ehe die Singstimme sie erneut vorträgt, vom Instrumentarium abgefangen wird (in den Alt-Strophen 6 und 12 sogar „korrekt“ mit einer Kadenz). Und in den Strophen 5 und 11 findet sich ferner ein modernes Arien-Binnenritornell, das den Satzverlauf nach Erreichen der V. Stufe gliedert (T. 178ff. bzw. T. 394ff.); doch es setzt nicht einen Eröffnungsteil und dessen abgewandelte Wiederholung von einander ab (wie in der jüngeren Arie), sondern die beiden Zeilenpaare der Strophe, und es führt auch nicht dazu, dass die Instrumente anschließend wieder aus dem Musizieren zurücktreten – vielmehr haben sie daraufhin Anteil am jeweils zweiten Vokalteil und lassen darin auch Elemente des alten Concerto-Prinzips erkennen, demzufolge es der Sinn des „concertare“ ist, am Abschnittsende den Satz zur Vollstimmigkeit zu verdichten.

Zur charakteristischen Wirkung des Stücks gehört ferner der instrumentale Liedsatz, der als einleitende (und gliedernde) Sinfonia dient – und die Vokalfugen, die außerordentlich kunstvoll gestaltet sind.

Österreich schreibt für die Strophen 1 und 7 als Eröffnung eine einzelne Fugendurchführung, der das erste der beiden Verspaare zugrunde liegt: der erste Vers fürs Thema, der zweite für dessen Kontrapunkt. Für das Thema werden eine Dux- und eine Comes-Gestalt unterschieden; erklingen beide dauernd in unmittelbarer Folge (wie hier), entsteht stets ein Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis, das Dux und Comes miteinander in einer „Sinnkurve“ koppelt. Nach dieser ersten Durchführung finden sich die Singstimmen im Choralatz zusammen; doch nur die erste Zeile wird in ihm dargeboten – der Satz wird anschließend wieder zur Polyphonie geöffnet, doch nur für einen kurzen Moment. Denn da der Text der zweiten Zeile schon als Fugen-Kontrapunkt Verwendung gefunden hat, kann dem zweiten Choralabschnitt nur eine kurze Imitation der drei Unterstimmen vorausgehen (T. 33).

Ähnlich wird das zweite Zeilenpaar zusammengefasst (T. 39ff.), nun aber komplett im fugischen Thema; daraufhin kommt zwischen Dux- und Comes-Version nicht – wie zuvor – der klare Vordersatz-Nachsatz-Charakter zustande, sondern schon die thematische Gestaltung wirkt

⁹ Online unter: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00014F0400090000> (Abruf 30.03.2018).

in moderner Hinsicht deutlich „fugen-spezifischer“. Tatsächlich nutzt Österreich dies auch aus: Jeweils nach Comes-Einsätzen schiebt er einen halben Takt ein (T. 52: einen ganzen Takt), der den Fluss offener erscheinen lässt, als es in der Regelmäßigkeit der wechselnden Themengestalten der Fall wäre. Dieser gesamte zweite Fugenabschnitt ist zudem breiter angelegt als die vorausgehende: Er wächst über eine erste Durchführung deutlich hinaus, und in der zweiten weist Österreich den Stimmen jeweils die Themengestalt zu, die sie zuvor noch nicht gesungen haben. Beginnend mit dem Sopran-Dux-Einsatz auf e² in Takt 48 stehen vier „hohe“ Einsätze nacheinander (es folgen noch Violine 1/Comes, Bass/Comes und Tenor/Dux). Auch dies öffnet die kontrapunktische Gestaltung. Und schließlich wechselt Österreich sogar die Tonartgrundlage: Nach Dux-Einsätzen ausschließlich von e bzw. Comes-Einsätzen von a aus leitet der Sopran in Takt 58 mit einem auf cis einsetzenden Dux-Einsatz, also von fis-Moll aus, zum dritten Choralblock über – dem dann wiederum sehr rasch auch der Choralatz der zugehörigen zweiten Zeile des Verspaars folgt. Doch diese Beschreibung geht über Österreichs Ansprüche hinweg: Denn schon die dritte Zeile mit ihrer anspruchsvollen Harmonisierung, die keineswegs „schlichter Choral“ ist, ist Teil eines Ritenuto, das (wie bei Österreich typisch) mit der Doppelung „adagio adagio“ überschrieben wird¹⁰; es schließt dann die nur minimal wirkende Satz-Auflockerung ein, mit der der Weg zur abschließenden vierten Liedzeile bereitet wird.

Überblickt man diese Fugentechniken, so werden in der Wahl der Einsatzpositionen, in der Verwendung von komma-artigen themenfreien Teilstücken und in der tonartlichen Öffnung Elemente greifbar, die ansonsten eher aus Bachs deutlich späterer Fugentechnik bekannt sind; in der Stringenz und den Gestaltungs-Ambitionen wirken diese Fugen neben den Vokalfugen Bachs aus seiner Mühlhäuser Zeit (1707/08, also zehn Jahre später: *Actus tragicus*, „Aus der Tiefen“, „Gott ist mein König“) keineswegs altertümlich – eher im Gegenteil.

Manche dieser Ansätze prägen auch die Schlussfuge, besonders in deren erster Hälfte das Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis der Dux- und Comes-Formen, während in der Stretto-Gestalt des Werkschlusses (alla breve) zumindest streckenweise Engführungselemente diese innere Gliederung überformen. Die Zweiteiligkeit dieses Satzes („normales“ bzw. „beschleunigtes“ Tempo) bringt es mit sich, dass erneut jeweils Verspaare verarbeitet werden. Nun fällt grundsätzlich die jeweils zweite der Textzeilen dem fugischen Kontrapunkt zu – auch wenn hier keine Choralblöcke in die Gestaltung einbezogen werden.

Werkentstehung – Aufführungsformen

Wie konzipiert ein Komponist die geschilderte partielle Zweizügigkeit? Nahe läge der Gedanke, dass er den zweiten Durchgang einfach vom ersten abschrieb. Ein Argument dafür liefert die Soprannotation in Takt 384–386, die zunächst einen Ton zu tief eingetragen wirkt – also mit Notenköpfen, wie sie im c₄-Schlüssel für die Tenorversion korrekt wären. Doch dieses Schematische ist nicht durchgängig zu erkennen.

Ohnehin ist Österreichs erhaltene Partitur eine Reinschrift; daher ist nicht rekonstruierbar, wie die Werkgestalt ursprünglich entstand. Doch gegen ein rein schematisches Abschreiben spricht, dass sich in den beiden Durchgängen der „zweizügig“ gehaltenen Teile die Ausführung musikalischer Details voneinander unterscheidet. Die Bogensetzung ist jeweils eigenständig entwickelt, und dasselbe gilt auch für die Generalbassbezeichnung; dass sie immerhin partiell gleich

¹⁰ Vgl. Vorwort zu: Georg Österreich, *Wir haben nicht einen Hohenpriester*, Hamburg 2016 (MNO 32), S. 13; https://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/Kirchenmusik/Dokumente/32_Oesterreich_Hohenpriester.pdf (Abruf 30.03.2018).

ist, erklärt sich – nicht verwunderlich – daraus, dass die musikalische Substanz ja im Wesentlichen zweimal gleich abläuft, doch dass dennoch Unterschiede entstehen, ist markant genug dafür, dass eben nicht exakt „zweimal dasselbe“ notiert worden ist. Dazu gehört schließlich auch die Bassbesetzung in den beiden Duett-Abschnitten; eigentlich sind die Rollen beim zweiten Durchgang gegenüber dem ersten vertauscht, doch ab Takt 343 (vgl. T. 127) sind die Aufgaben wieder gleich wie beim ersten.

In der Konzeption des Ensembles sieht Österreich als Grundbesetzung zehn obligate Stimmen plus Generalbass vor; dies führt theoretisch in allen Sätzen mit vierstimmiger Vokalbesetzung zu einem markant geschärften Bass-Profil, da nicht nur Continuo (wie umfangreich auch immer besetzt) und Fagott den Grundstimmenpart musizieren, sondern die beiden Bässe in Tutti-Abschnitten stets gemeinsam musizieren.

Ob dieser Fall für Österreich aufführungspraktisch aber überhaupt realistisch war, lässt sich bezweifeln. Denn die Grundbesetzung lässt sich durch „et più“ erweitern: dadurch, dass in all diesen vollstimmig besetzten Vokalteilen auch die übrigen Singstimmen verdoppelt werden. In den Strophen 1 und 7 markiert Österreich dies mit „Rip:“ (das jeweils in der Folgestrophe mit „Solo“ aufgehoben wird), in den vierstimmigen Liedsätzen (Strophe 4, in Strophe 10 für die Edition analog ergänzt) durch die Überschrift „Tutti“. Da diese auch vor Strophe 14 steht, ergibt sich, dass die 13. Strophe solistisch zu fassen ist.

Auf diese Weise lässt Österreich schon für 1698 erkennen, dass er ohnehin mit einer mindestens doppelt besetzten Singstimmenführung auch in diesen vollstimmigen Strophen rechnete. Die Titelangabe „à 10“ scheint sich somit auf die komponierte Stimmenzahl (einschließlich der in den entsprechenden Solostrophen geteilten Bässe) zu beziehen, nicht auch auf die tatsächliche Aufführungssituation – zweifellos ein Indikator für die angestrebte Prachtentfaltung in der Umsetzung dieses Ewigkeitsliedes.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Autographe Partitur des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. autogr. Georg Österreich 2, fol. 142–161 (11. Faszikel). Aus konservatorischen Gründen stand das Original nicht zur Verfügung, so dass die Edition ausschließlich anhand des Digitalisats¹¹ erarbeitet werden musste. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf fol. 142r Werktitel:

Partitura
del

Corale Concertato

Herr Jesu Christ meins Lebens
Licht tc. tc.
à 10 et più
Soprano, Alto, Tenore, 2 Bassi,
2 Violini, 2 Violette.
Fagotto.
con
il Basso Continuo

di
Georgio Österreich.

ex A #

Die Tonartangabe offensichtlich als spätere Hinzufügung Österreichs. Zwischen der Komponistenangabe und dieser „1068.“ (Tinte, Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns), unten auf der Seite „359“ (Rötel). In der linken oberen Ecke Bleinummer „36“; rechts außen mit Bleistift die moderne Follierung. Fol. 142v leer. Keine Überschrift auf fol. 143r.

Fol. 143r bis fol. 161r durchgehend beschriftet. Lagenordnung: Ottonario (8 ineinander liegende Bogen; Heftung zwischen fol. 149 und 150), danach zwei Einzelbogen. Wasserzeichen: Dame à la mode / CS mit Hansekreuz¹². Freihändig rastriert: normalerweise 23 Systeme pro Seite (fol. 145v, 147r und 149v hingegen nur 22); ab fol. 157r (T. 480) gezieltes Seitenlayout mit je 2 Akkoladen zu 10 Systemen, mit Durchschuss zwischen den Akkoladen. Taktstriche in der Regel durch die Akkoladen durchgezogen; Ausnahmen in den 3/2-Takt-Abschnitten werden unter den Einzelanmerkungen beschrieben.

¹¹ Zugänglich unter <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB00014F0400000291> (Abruf vom 03.03.18). Die dort mitgeteilte Ortsangabe „Slesvia“ ist ein Lesefehler.

¹² Vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 294 und 406 (zu Nr. 389/390); zur Datierung Küster (wie Anm. 1), S. 240.

Am Werkende nach dem Schluss-Doppelstrich, großflächig: „*Soli Deo | Laus, honor | et Gloria!*“; darunter in der unteren Seitenhälfte Datierung und Lokalisierung: „*Slesvici | Composui* [die beiden letzten Buchstaben nachträglich eingefügt] *Mense Febr. | Anno 1698.*“; die Zahl nachgezogen (jedoch wohl nicht überschrieben).

Orig. kein Partiturvorsatz. Für die Stimmbezeichnungen der Edition wurden die Formulierungen des Titelblatts übernommen.

Originale Schlüsselungen:

Canto: c₁

Alto: c₃

Tenore: c₄

Die Stimme Basso 2 ist in der Partitur nur in den geringstimmig besetzten Teilen eigens notiert; im Zusammenwirken mit den Ripieno- bzw. Tutti-Vermerken erschließt sich, dass in den vollstimmig besetzten Teilen eine Unisono-Führung intendiert ist (vgl. hierzu auch das Vorwort).

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1		„adagio“ über und unter der Akkolade sowie zwischen Va 1 und 2; unter der Bc-Angabe deutlich größer „Sinfonia“. – In der Sinfonia nur jeder 2. Taktstrich (beginnend mit T. 1/2) durchgezogen.
7	Va 1	2: urspr. a ¹ , überschrieben
11	Va 1	1: urspr. h ¹ , Rasur/Neueintragung
11	Va 2	1–2: urspr. beide fis ¹ , Rasur/Neueintragung
13	Fag, Org	für die Viertelnotation am Taktende den Taktstrich nach rechts abgelenkt (Fehlplanung in der Platzdisposition)
17	Va 2	zuerst Halbe cis ¹ , Halbe Pause; überschrieben
19	Bc	4: zuerst Halbe, ausgefüllt, Dehnungspunkt und 5 nachgetragen
24		Vermerk „Tutti“ orig. unter Bc; muss jedoch zugleich die Rip:-Angaben aus T/A bzw. S aufheben, daher über die Akkolade gesetzt
25	B	bis 26,2: auf Rasur; zunächst Musik aus 26–27 eingetragen
	Bc	analog B, aber nur 25,1–2
26	Va 2	1: zunächst Halbe? (größerer, ausgefüllter Notenkopf)
	Fag	1: wie Va 2
	A	3–5: zunächst zusammenhängend textiert, 6 davon abgesetzt (Bogen 3–5, Fähnchen für 5 und 6); als Korrektur Neutextierung über Silbendehnstrich für 6, Balken und Bogen für 5–6
29	V 1	1: zunächst Halbe? (größerer, ausgefüllter Notenkopf)
31	T	2: urspr. a ⁰ , weggetupft und überschrieben
35	Fag	1–2: urspr. a ⁰ , vgl. B; weggetupft, überschrieben
	B	1–2: orig. mit Haltebogen; Schreibfehler
37	T	2: urspr. d ¹ ; weggetupft, überschrieben
39	V 2	1: urspr. gis ² ; weggetupft, überschrieben
43		Tutti-Vermerk unterstrichen unter der Akkolade, quasi zur 5. Note des Bc
	Fag	3–5: urspr. mit Fähnchen, erst nachträglich gebalkt
45	Bc	4: zunächst Halbe; Rasur, Überschreibung

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
46	V 2	2, bis 47,1: auf Rasur; Notation zunächst eine Terz zu hoch eingetragen (im c ₁ -Schlüssel „gedacht“?)
48	Bc	2–5: g ₂ -Schlüssel original; 6: bis 50,1 im c ₄ -Schlüssel. 4: urspr. e ²
50	Va 1	4–6: urspr. mit Fähnchen, erst nachträglich gebalkt
	Va 2	2, 4: verdickt, vermutlich keine Korrektur
	B	2–5: Textierung urspr. „auf Erden bin“; Rasur, Überschreibung
54	Va 2	2: zuerst 2 Achtel h ⁰ (vgl. Notation Va 1); ausgewischt, überschrieben
55	Bc	2–6: im c ₄ -Schlüssel notiert
58	Fag	4: urspr. mit Fähnchen, erst nachträglich gebalkt
59	V 1	6–7: auf Rasur, vermutlich zunächst Achtel e ² , Sechzehntel gis ² –fis ² ; ebenso 60,1 auf Rasur, kein Vorstadium identifizierbar
61		Vermerk „adagio adagio“ im Sinne von „ritenuto“: über V 1, Va 1, C, T sowie unter Bc, jeweils zur letzten Note des Taktes
	Va 2	4: zunächst a ⁰ , überschrieben
63	Fag	zunächst e ⁰ –fis ⁰ (vgl. entweder T. 62 oder Noten der Va 2)
66	Bc	1: zunächst Viertel, überschrieben
68	V 1	1: zunächst Viertel, überschrieben
	Va 2, T	2: zunächst Halbe h ⁰ ; Rasur, 2 zuvor sowie 3 (auf der Rasur) danach ergänzt
71		Die Satzüberschrift orig. unter der Akkolade; „Adagio“ über Va 1 und (Kleinschreibung) unter Bc; zwischen Va 1 und 2 ferner „V. 2“
81	Va 1	5: Notenkopf verdickt, ebenso 82,1 (zunächst jeweils eine Sekund tiefer eingetragen?)
95	Bc	6: Notenkopf verdickt (zunächst eine Sekund höher eingetragen?)
96	Bc	3–4: mit Bindebogen
97	S	13–14: Punktierung und 32tel-Balken als Nachtrag
104		„Vers: 3“ unter Bc, noch darüber (später?) eingefügt „adagio.“ und dahinter ergänzt „à 2 Bassi“. Über B 1 „à 2 Bassi.“ anschließend „adagio“ angefügt
105	Bc	6: zunächst cis ⁰ , überschrieben
115	Bc	3: Vermerk „f“ für die Edition ergänzt (vgl. B 2)
120	Bc	1: Bezifferung zunächst „7–6“; „6“ verwischt
130		Vermerk „Ritornello“ zwischen den Systemen V 2 und Va 1 sowie unter Bc; ferner in T. 131 zu V 1
131	Va 1	6: orig. als g ¹ (mit Tiefalteration) notiert; offenkundig Schreibfehler (vgl. auch T. 347)
132	V 2	1: überschrieben, vermutlich zunächst als a ¹ notiert
134	Fag	2–5: auf Rasur, vermutlich zunächst viermal Achtel g ⁰
135		6: Tempoangabe über V 1 zunächst „vivace“ (über dem System), ebenso unter Va 2; in V 1 zuvor „più“ angefügt. Dazu in V 1 unter dem System „forte“, ebenso unter Va 1, Fag und Bc; dies jeweils um „et vivace“ erweitert (außer Fag). Die Edition übernimmt dieses Endstadium.
137	Va 1	2: urspr. g ¹ ; Rasur, Überschreibung
138	Va 1	8: zunächst mit 16tel-Balken, ausradiert
139	V 2	7: überschrieben, vermutlich zunächst e ²
141		Vermerk „Vers. 4. Tutti“ sowohl über als auch unter der Akkolade. Im Folgenden orig. nur jeder zweite Taktstrich durch die Akkolade durchgezogen, beginnend mit 142/143, endend mit 155/156 (nach dem Seitenübergang bei T. 146/147 neu ansetzend mit 149/150)
	V 1	3: urspr. cis ² , überschrieben
142	V 1	urspr. vermutlich Ganze d ² , Halbe cis ² ; überschrieben

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
145	Fag	zunächst punktierte Ganze d ⁰ (D in abweichendem Schriftduktus notiert; Dehnungspunkt nach 1 noch – vor der Fermate – erkennbar)
147	V 1	urspr. vermutlich Ganze fis ² , Halbe h ² ; überschrieben, 2 eingeflickt
152	V 1	vor dem Takt senkrechter Strich (Kopistenmarke?)
155	Fag	2: zuvor eine Korrektur mit Deckweiß?
157		über der Akkolade Vermerk „Vers: 5.“, die wiedergegebene Satzangabe unter Bc (nach „V. 5.“). In T ferner „V. 5.“
166	Fag	3: zunächst irrtümlich mit „#“; ausradiert
175	Bc	1: Bezifferung zunächst (undeutlich) über dem System, unter diesem präzisiert
177	T	10: „pian.“ zunächst schon hier, verwischt, zu 178,1 nachgetragen
	Bc	1: überschrieben, vermutlich zunächst A; 3: Bezifferung deckend überschrieben
182	Va 1	4: überschrieben, zunächst a ¹
	Va 2	4: überschrieben, zunächst a ⁰
184	Fag	5/6: Vermerk „fort“ verwischt (gestrichen?)
186	Va 2	6–7: überschrieben, Vorform für 6 nicht erkennbar, 7 zunächst cis ¹
187	Va 1	1: überschrieben, zunächst dis ¹
190		über der Akkolade „V 6. Alto solo.“, über A „V. 6“, unter Bc „Vers: 6“
	A	Zeilenbeginn: c ₃ -Schlüssel als Überschreibung
	Bc	3: urspr. A, Notenhals weggetupft, ansonsten überschrieben
195	A	Seitenbeginn: zunächst g ₂ -Schlüssel eingetragen, überschrieben
201	A	6: urspr. g ¹ , überschrieben, Tabulatur-Zusatz „fis“
202	Bc	2: urspr. Viertelpause, überschrieben
205	Bc	1: Bezifferung zunächst „6+4“; überschrieben
211	Bc	7: anschließend Rasur; vermutlich zunächst Viertel H statt d ⁰
212	A	1–4: Überschreibung, bei 1–3 nur im Bereich der Balkung; Korrektur?
213	A	Kopistenmarke über dem System bei Taktbeginn
214	A	13: urspr. punktiert, nicht getilgt; 14: zunächst Achtel. 15 (mit Erweiterung zur 16tel-Figur) somit eingefügt
	Bc	5: anschließend Custos für A (sic; statt a ⁰)
217		Vermerk „Sinfonia“ (unterstrichen) unter der Akkolade
228	Fag	ab 2 (bis 230,1) nahezu deckend korrigiert, urspr. jedoch 229–231 eingetragen (Vorzustand für 230,1 allerdings unklar)
233		Satzangabe unter Bc; über Z „V. 7.“ – Bezifferung im Folgenden nicht völlig identisch mit Vers 1; nicht eigens kommentiert, nicht aneinander angeglichen.
237	T	3–5: textiert „Kräff-te“; angepasst an die übrigen Stimmen
240		Vermerk „Tutti“ orig. zu Bc, 5. Zeichen (in großer Schrift)
242	Bc	7: Bezifferung zunächst „2“, überschrieben
	Bc	6–7: kein Haltebogen, ebenso nicht 243, 2–3 (vgl. T. 26/27)
243	T	3: urspr. d ¹ , überschrieben, Tabulatur-Zusatz „cis“
244	V 1	2: urspr. h ² , überschrieben, Zusatz „a“
250	Va 2	2–3: Haltebogen abweichend von T. 34
251	S	Textierung am Taktübergang zu T. 252 auf Rasur (urspr. „wenn sonst ich“?)
254	V 1	1–2: Haltebogen abweichend von T. 38
259		Vermerk „Tutti“ orig. zu Bc, 5. Zeichen (in großer Schrift)
264	Bc	2–5: Violinschlüssel orig.; vor 6 urspr. c ₃ -Schlüssel, überschrieben, Zusatz „Tenor Clavis“; c ₄ -Schlüssel bis T. 265,4

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
266	Bc	6: urspr. mit Bezifferung „6“, diese ausgewischt
271	Bc	2–6: im c ₄ -Schlüssel
275	V 2	8–9: Punktierung hier abweichend von T. 59
	Bc	5: Bezifferung überschrieben, oben zunächst „5“; vgl. T. 497
277		Vermerk „adagio adagio“ unter V 1, Va 1, Fag, A, T, Bc (bisweilen beide oder der zweite Begriff als „adag:“ abgekürzt)
279	Fag, B	2: ausdrücklich mit Auflöszeichen, Bc hingegen mit #; daran sowie an T. 63 angeglichen“
284	V 2	urspr. cis ² (ebenso 285,1); weggetupft, überschrieben
287		Überschrift über V 1; über T „V. 8“, unter Bc „Vers: 8 Ten: sol. con 2 Violette.“ Adagio analog zu T. 71 ergänzt
291	Bc	5: Bezifferung orig. schon bei 4 (dort „7–6“); vgl. auch T. 75
291–	Va 1	291,4: zunächst a ¹ , überschrieben. 292–293 auf sorgfältig durchgeführten Rasuren; anscheinend zunächst T. 290–292 eingetragen (Seitenbeginn). Überschreibungen, zu 293,4 ferner Buchstabenzusatz „e“
293		
296	Va 2	5–6: zwischen beiden Noten gründliche Rasuren
309–	Bc	abweichend von 93–94
310		
312	Bc	abweichend von 96
320		Überschrift gleichlautend über dem obersten System zwischen dem Schluss-Doppelstrich von T. 319 und der Schlüsselung für T. 320 und unter diesem
321	Bc	Bezifferung auch in diesem Teilsatz abweichend vom ersten Durchgang (vgl. T. 104)
323	B 1	2: 16tel-Fähnchen zunächst an 3 angesetzt; 8: zunächst Achtel; Rasur und Überschreibung für das Fähnchen
	Bc	4–5: abweichend von 106, 4–6
330–	B 1, B 2	Stimmtausch gegenüber T. 114–130
346		
333	Bc	2: Bezifferung orig. „656“; angeglichen an T. 118
338	B 2	4–6: Textierung überschrieben, vermutlich zunächst „behüte mich“
342	B 1	1: zunächst g ⁰ ; Rasur, Überschreibung (wie B 2; abweichend von T. 126, B 1!)
346		Vermerk „Rittornello“ unter Va 1 und unter Bc
	Bc	3: Bezifferung orig. nur „6“
347	Va 1	6: orig. g ¹ (mit Auflösung); vgl. aber V 1 bzw. V 2 und Fag; gleichlautend mit T. 131
	Bc	4: Bezifferung oben orig. nur „6“
350	V 2	5–8: im Manuskript offensichtlich kein Platz für die Bindebögen
352		Vermerk „forte [Fag, Bc.: „fort.“] et vivace [Va 1: „allegro“]“ unter Va 1, Fag, Bc sowie über V 1; über V 2 nur „forte“
355	Va 2	5: zunächst h ⁰ , überschrieben
357		Überschrift orig. unter der Akkolade. Orig. nur jeder zweite Taktstrich durchgezogen, beginnend mit 358/359, endend mit 370/371
369f.	T	Zeilenbeginn: zunächst T. 370f. eingetragen, weggetupft, überschrieben
382	Bc	Zeilenbeginn: bis T. 386 ohne Bezifferung (vergessen?); nur 386,5 vorhanden. Für die Edition die Bezifferung aus T. 166–170 übernommen
384	S	3, bis 386,1: zunächst 1 Ton zu tief eingetragen (nach c ₄ -Notation?), Notenköpfe überschrieben
389	V 2	4: urspr. a ¹ , überschrieben
390	S	5–6: wie 384, vermutlich ebenso 391

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
392	S	keine dynamischen Angaben (vgl. T. 177)
399		bis 401: keine dynamischen Angaben (vgl. T. 183–185)
401	V 1	3: urspr. fis^2 , überschrieben, Buchstabenzusatz „e“
402	S	1–9: wie 384
406		Die Überschrift orig. unter Bc; über V 1 lediglich „Vers. 12“, ebenso unter diesem System
433		Die Überschrift orig. unter Bc; über Va 1 lediglich „V 13. Canto fermo“. Die Tempoangabe über Va 2 und Bc
437	Va 2	7: zunächst a^0 , überschrieben
	Bc	auf Rasur: zunächst 438 eingetragen
457		Überschrift orig.; unter Bc lediglich „V: 14 Tutti.“. Im Folgenden nur jeder zweite Taktstrich durchgezogen, beginnend mit T. 458/459
458	B	2 zunächst als d^0 notiert; weggetupft, überschrieben
468	Va 1	bis 470: zunächst Va 2 eingetragen; weggetupft, überschrieben
473		Die Überschrift orig. über S
	Bc	4: bis 475,3 im c_3 -Schlüssel
478	Bc	2: bis 483,1 im c_3 -Schlüssel
484	Va 2	5: zunächst d^1 , überschrieben
489	A	1–2: auf weitreichender Rasur
490	V 2	3–4: auf Rasur, vermutlich zunächst d^2 – cis^2
	Bc	4, bis 491,1: im c_4 -Schlüssel
493	Bc	2, bis 494,2: im c_4 -Schlüssel
497	Bc	8: Bezifferung überschrieben, oben urspr. „5“; vgl. T. 275
498	Bc	8: Bezifferung „5“ doppelt unter dem System
499	Bc	8: obere Bezifferung zunächst „5“, überschrieben
500	Bc	5, bis 503,1: im c_3 -Schlüssel
503	Va 1	4: urspr. a^1 , weggetupft, rechts versetzt korrekt eingetragen
505	Bc	1–2: Zeilenbeginn, auf Rasur (zuerst einzelne Achtel mit Fähnchen)
506	Fag	4: Überschreibung (die Tinte ist „auseinandergeschwommen“)
507	S	10–12: Korrektur (auf Rasur)
	A	4: zunächst e^1 , Rasur, Überschreibung
508		Überschrift orig. unter Bc; über V 1, V 2 und Va 2 „alla breve“, in V 2 „presto“ später angefügt. Fortan nur jeder zweite Taktstrich durchgezogen, allerdings nur als Darstellungsprinzip: Durchgezogen sind die Taktstriche 508/509 und 510/511; nach 512 endet die Seite. Mit 513–514 beginnt ein neues Taktpaar (Übergang also 514/515) etc.
	Bc	2, bis 518,1: im c_3 -Schlüssel
512	V 2	bis 521 (komplette obere Akkolade auf fol. 158v): auf Rasur. Anfänglich zwei Takte übersprungen (in T. 512 startete die Musik aus T. 514), später beträgt der Abstand nur noch 1 Takt (T. 516 enthielt die Musik aus T. 517). Überschreibungen; Haltebögen sind so weit wie möglich weiterverwendet worden.
518	V 1	bis 521: zunächst Noten aus 519–522 eingetragen, sorgfältige Rasur und Überschreibung
521	Va 1	urspr. (punktierte?) Halbe gis^2 , Viertel gis^2
522	Bc	Zeilenbeginn: Schlüsselung auf Rasur (irrtümlich bereits hier c_3 -Schlüssel eingetragen?). 2, bis 528,1: im c_3 -Schlüssel
526	Bc	2, bis 527,1: zunächst eine Sekund zu tief eingetragen (vermutlich: oktavversetzt als f_4 -Schlüssel gedacht)
528	Bc	3, bis 533,1: im c_4 -Schlüssel

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
529	Bc	3: Bezifferung orig. bereits zu 2 (vgl. aber Satz)
532	A	bis 534: Zeilenbeginn; zunächst T. 533–535,1 eingetragen, weggetupft, überschrieben
536	V 1	zunächst T. 537 eingetragen; Rasur, Überschreibung
539	A	Haltebogen nach T. 540 für die Edition ergänzt
553	V 1	urspr. als Ganze Pause notiert; Rasur, Überschreibung
	Bc	bis 556,1: im c ₁ -Schlüssel
554	V 1	bis 558: auf Rasur, zunächst T. 553–557 eingetragen; bei der Überschreibung sorgfältig Teile der Erstnotation übernommen (vgl. z. B. Überschreibungen in T. 555)
556	Bc	2: bis 563,1: im c ₄ -Schlüssel
561	S	2: orig. untextiert
	T, Bc	3: kein Haltebogen (Zeilenende); in T. 562 vorhanden
562	Va 1	auf Rasur; zunächst T. 563 eingetragen
578	V 2	2: zunächst e ² , weggetupft, überschrieben
579	Bc	1: zunächst als Halbe notiert; ausgefüllt, 2 nachgetragen (oder Sofortkorrektur?)
580	Va 2	1: auf Rasur; urspr. Ton mit Bogen an T. 579,2 angeschlossen (also d ¹ – oder eher cis ¹ ?)
582	Va 1	bis 583: Zeilenbeginn; zunächst T. 583–584 eingetragen; Rasur, Überschreibung
583	Fag	1: auf Rasur; zunächst die Konstellation des Schlüsselwechsels aus Bc eingetragen
	Bc	2, bis 588,1: im c ₃ -Schlüssel
588	Bc	2, bis 593,1: im c ₄ -Schlüssel
589	Bc	2: Bezifferung zunächst „7“, überschrieben
592	Bc	1, bis 593,1 (Zeilenbeginn): zunächst c ₃ -Schlüssel, entsprechend beide Noten „eine Terz zu tief“ eingetragen; geringfügige Rasur, Überschreibung
594	Bc	1: Bezifferung orig. „7–6“; Schreibfehler („6“ auch zu 594,2 vorhanden)
598	Bc	2, bis 603,1: im c ₃ -Schlüssel
602	V 1	urspr. mit Kauda; ausradiert (kein Hinweis auf anschließende Pausennotation)
603	T	1: zuvor Rasur (zunächst Viertelpause?)
612	Va 1	1: zunächst gis ¹ , weggetupft, überschrieben
	A	2: urspr. e ¹ , überschrieben

Sinfonia
Adagio

Violino 1

Violino 2

Violetta 1

Violetta 2

Fagotto

Soprano

Alto

Tenore

Basso
[Basso 1]

Basso 2

Basso
continuo

6 6 6 6 6 5 4 #

10

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

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

Versus 1

17

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Rip:

Herr Je-su Christ, meins Le - - -

Herr Je-su Christ, meins Le - - - - - bens Licht, mein höchs - ter

6 6 5 6 6 7 6 6 5 6

21

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Rip.

Herr Je - su Christ, mein Le - - - - -

- - - - - bens Licht, mein höch - - - - - ter Trost, mein

Trost und Zu - ver - sicht, mein höch - ter Trost, mein höch - - - - - ter Trost

5 6 6 5 6 6

Tutti

24

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

- - - bens Licht, mein höchs - ter Trost, mein Zu - ver-

Zu - ver - sicht, mein höchs - ter Trost, mein Zu - ver-

, mein Zu - ver - sicht, Herr Je - su Christ, meins Le - - - - - bens

Herr Je - su Christ, meins Le - - - - - bens

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

27

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

- sicht, Herr Je - su Christ, meins

- sicht, Herr Je - su Christ, meins Le - bens Licht, Herr Je - su Christ, meins

Licht, mein Le - bens Licht, mein höchs ter Trost und Zu ver sicht, Herr Je - su Christ, mein

Licht, meins Le-bens Licht, Herr Je - su Christ, meins

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

31

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Le - bens Licht,

Le - bens Licht,

Le - bens Licht,

Le - bens Licht,

Le - bens Licht,

mein höchs - ter Trost und Zu - ver-

mein höchs - ter

6 6

34

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

meins

höchs - ter

Trost, mein

-sicht, und Zu - ver -

sicht, und Zu - ver - sicht, mein

höch - ster

Trost und

Trost und Zu - ver - sicht, und Zu - ver -

sicht, und Zu - ver - sicht, mein

höchs ter

Trost und

meins höchs - ter Trost und Zu - ver -

sicht, und Zu - ver - sicht, mein

höchs - ter

Trost und

6 7 6

5 6

38

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Zu - ver - sicht.

Zu - ver - sicht, auf Er - den bin ich nur ein Gast, und drückt mich sehr der Sün - den

Zu - ver - sicht,

Zu - ver - sicht,

5 6 7 6 7 6 5 $\frac{1}{2}$

41

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

auf Er - den bin ich nur ein Gast, und drückt mich sehr der Sün - den

Last, und drückt mich sehr der Sün - - - -

auf Er - den bin ich nur ein Gast, und drückt mich sehr, und drückt mich —

5 6 7 6 7 6 5½

Tutti

43

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Last, der Sün - den Last, und drückt mich sehr, sehr, der Sün - - - -

- - - - - den Last, auf Er - den bin ich nur ein

sehr der Sün - den Last, der Sün - - - - -

auf Er - den bin ich nur ein Gast, und drückt mich

6 6 7 7 6 7 7

5 #

45

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

den Last, und drückt mich sehr, sehr der Sün-den Last,

Gast, nur ein Gast

den Last, auf Er-den bin ich nur ein Gast, und drückt mich sehr der Sün-den Last, der Sün-den

sehr der Sün-den Last, der Sün-den

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

6 4 2

48

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

auf Er - den bin ich nur ein Gast, und drückt mich sehr der Sün - den

und drückt mich sehr der Sün - den

Last, auf Er - den bin ich nur ein Gast, nur ein

Last,

6 5 6 7 6 7 6 5 $\sharp$

50

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Last, auf Er - den bin ich nur ein Gast, und drückt mich sehr der Sün-den Last, der Sün - den

Last, auf Er - den bin ich nur ein Gast, nur ein Gast, auf Er-den bin ich nur ein

Gast, und drückt mich sehr, und drückt mich sehr, und drückt mich

und drückt mich sehr der Sün - - - - den Last, der Sün - den

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

53

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.
Last, und drückt mich sehr, und drückt mich sehr, auf Er - den

A.
Gast, auf Er-den bin ich nur ein Gast, ich nur ein Gast,

T.
sehr, und drückt mich sehr, auf Er - den bin ich nur ein

B. [1]
Last, auf Erden bin ich nur ein Gast, und drückt mich sehr der Sün - den Last, und

B. c.

6 7 6 7 6 6 7 6 6 6

56

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

bin ich nur ein Gast, nur ein Gast, auf Er - den bin ich nur ein

auf Er - den bin ich nur ein Gast, auf Er - den

Gast, und drückt mich sehr der Sün - den Last, der Sün - den Last, und drückt mich

drückt mich sehr der Sün - - - den Last, auf Er - den

7 6 5 7 6 6 5^b 5 6 7 6 # 5 6

adagio
adagio

59

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Gast, und drückt mich sehr der Sün - den Last, auf

bin ich nur ein Gast, und drückt mich sehr der Sün - den Last, auf

sehr der Sün - den, der Sün - den Last, auf Er - den bin ich nur ein Gast _____, auf

bin ich nur ein Gast, und drückt mich sehr der Sün - den Last, auf

7 6 5 2 6 6 7 6

$\frac{2}{4}$

62

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Er - den bin ich nur ein Gast,

Er - den bin ich nur ein Gast,

Er - den bin ich nur ein Gast, und drückt mich sehr der Sün - den

Er - den bin ich nur ein Gast, und drückt mich

6 5 $\sharp$ 6 5 $\sharp$ 5 4 $\sharp$ 6 5 5 4 $\sharp$ 6 5 $\sharp$ 7

66

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

und drückt mich sehr der Sün - - - den Last.

und drückt mich sehr der Sün - - - - den Last.

8 Last, und drückt mich sehr der Sün - - - - den Last.

sehr, und drückt mich sehr der Sün - - - - den Last.

5 6 5 6 5 6 4 5 3

Vers 2: Canto solo con Accomp.**Adagio**

71

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

Ich hab für mir, ich hab für mir eine schwe - re__ Reis, zu dir,

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

77

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

zu dir, zu dir ins himm - - - - - li - sche, ins

6 5 6 5 $\sharp$ 6 5 $\sharp$ # 6

80

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

himm - - - - - li sche Pa - ra - deis,

7 6 6 5 $\flat$ 6 7 6 # # # 6 5 #

84

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

da ist__mein rech - tes Va - ter - land, da - ran__du dein__Blut

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

89

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

hast__ge - wandt, da ist__mein rech - tes Va - - - - - ter land, da ist__mein rech - tes

5 7 6 6 6 5 6 # 6 6 5 6 5 8 7 5 6

94

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

Va - - - ter - land, da - ran__du dein__Blut hast__ge - wandt,

8 7 6 # # 6 6 5 6 5 # 6 4

98

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

da - ran du dein Blut hast ge - wandt.

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

Vers: 3
à 2 Bassi. adagio

104

B. [1]

B. 2

B. c.

Zu rei - - - sen, zu rei - sen ist mein Herz

Zu rei - - - sen, zu rei - - - sen ist mein

7 6 6

109

B. [1]

B. 2

B. c.

sehr matt, der Leib gar we - nig Kräf - te hat, der Leib gar we - nig Kräf - te

Herz sehr matt, der Leib gar we - nig Kräf - te

7 6 6# 5# 6# 6#

112

B. [1] hat, der Leib — gar — we - nig der Leib — gar — we - nig, we - nig

B. 2 hat, der Leib — gar — we - nig, der Leib gar —

B. c.

6 b

114

B. [1] Kräf - te, we - nig — Kräf - te hat, *p* Kräf - te hat,

B. 2 we - nig, we - nig Kräf - - - te hat, *p* Kräf - te hat, *f* all - lein mein See - le schreit *tr* in

B. c.

$\frac{4b}{2}$ $\frac{5b}{2}$ $\frac{4b}{2}$ *p* *f* 5 # 7 $\frac{6}{5}$

117

B. [1] al lein mein See le schreit —

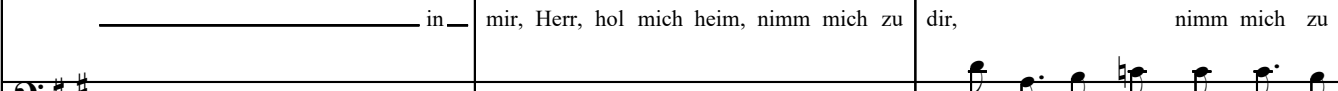
B. 2 *tr* mir, Herr, hol mich heim, nimm mich zu dir, Herr, hol mich heim, nimm mich zu dir,

B. c.

6 5b # 5b 5 6 7 6

120

B. [1] 

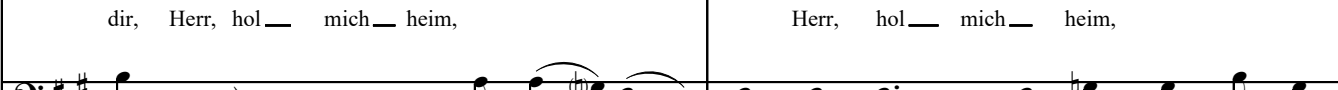
B. 2 

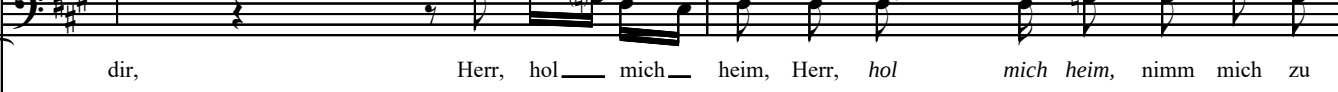
B. c. 

7 6 6♯ 6 5♯ 6♯ 5♯

123

B. [1] 

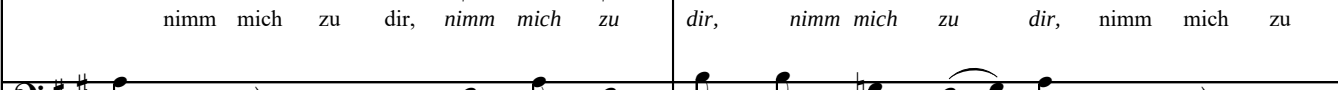
B. 2 

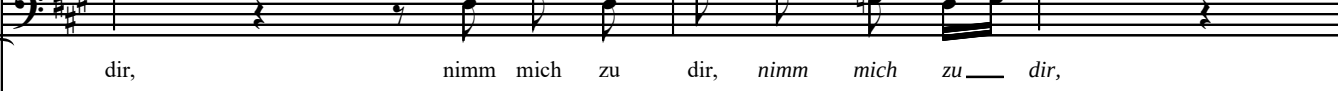
B. c. 

6 5

125

B. [1] 

B. 2 

B. c. 

6

127

B. [1] dir, Herr, hol mich heim, nimm mich zu dir, nimm mich zu —

B. 2 Herr, hol mich heim, nimm mich zu — dir, nimm — mich zu dir,

B. c.

Rittornello

129

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

B. [1] dir, nimm mich zu dir, nimm — mich zu dir.

B. 2 nimm mich zu — dir, nimm mich zu dir.

B. c.

6♯ 5♯ 6♯ 5♯

forte et vivace

133

V. 1 *p*

V. 2 *p*

Va. 1 *p*

Va. 2 *p*

Fag. *p*

B. c. *p*

6 7 6

137

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

B. c.

6 5 4 # 6 6 5 6 2 5 6

Vers. 4. Tutti

141

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Stärk mich, Herr, durch das Lei - den dein in mei - ner

Stärk mich, Herr, durch das Lei - den dein in mei - ner

Stärk mich, Herr, durch das Lei - den dein in mei - ner

Stärk mich, Herr, durch das Lei den dein in mei ner

6 6 6

147

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

letz - ten To - des - pein, dein Blut-schweiß mich tröst und er-

letz - ten To - des - pein, dein Blut-schweiß mich tröst und — er-

letz - ten To - des - pein, dein Blut-schweiß mich — tröst und — er

letz - ten To - des - pein, dein Blut-schweiß mich tröst und — er

6 6 # 7 5 #

Vers: 5.

Ten. sol. con Istrom.

153

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

- quick, mach mich frei durch dein Band und Strick.

- quick, mach mich frei durch dein Band und Strick.

quick, mach mich frei durch dein Band und Strick. Dein Ba-

quick, mach mich frei durch dein Band und Strick.

5 6 6

159

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

T.

B. c.

- - cken streich und Ru - ten frisch, dein Ba - - -

6 6

162

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

T.

B. c.

- cken-streich und Ru - ten frisch der Sün-den Strie-men mir ab-wisch, der Sün - den Strie - - -

6 6 6 6 6 # 6 6

165

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

T.

B. c.

- - men__ mir_____ ab - wisch, dein Hohn und

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

4 # 5 4

169

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

T.

B. c.

Spott, dein Dor - nen - kron, dein Hohn und Spott, dein Dor nen - kron, dein Dor - nen - kron

7 6 6 6 6 6 5

tr

173

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

T.

B. c.

lass sein mein Eh-re Freund und Wonn, lass sein mein Eh-re, Freund

6 6 6 5 6 5 5 6 6

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 173 to 175. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The instruments are Violin 1, Violin 2, Viola 1, Viola 2, Bassoon, Tenor, and Bass. The Tenor part has the lyrics 'lass sein mein Eh-re Freund und Wonn, lass sein mein Eh-re, Freund'. The bass line has fingerings: 6, 6, 6, 5, 6, 5, 5, 6, 6.

176

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

T.

B. c.

und Wonn,

p *f*

7 6 6 6 5 6 5 6

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 176 to 178. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The instruments are Violin 1, Violin 2, Viola 1, Viola 2, Bassoon, Tenor, and Bass. The Tenor part has the lyrics 'und Wonn,'. Dynamics *p* (piano) and *f* (forte) are marked. The bass line has fingerings: 7, 6, 6, 6, 5, 6, 5, 6.

179

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

T.

B. c.

6 6 # 5 4 # 6 7 5

dein Hohn und Spott, dein Dor - nen-

182

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

T.

B. c.

6 5 6

-kron, dein Dor - nenkron lass sein mein Eh - - - - -

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

185

V. 1 *p* *f*

V. 2 *p* *f*

Va. 1 *p* *f*

Va. 2 *p* *f*

Fag. *p* *f*

T. 8 re, Freud und Wonn, dein Dor - nen kron.

B. c.

6 6

Vers: 6. Alto solo

188

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

A.

T.

B. c.

Die hei - li - gen fünf Wun - - - den dein,

6 6
4
2

6 6 6 6 6 6

192

A.

B. c.

die hei - li - gen fünf Wun - - - den dein lass mir__

6 7 7#

195

A.

B. c.

rech-te, lass mir__ rech - - - - te__ Fels - lö - cher sein,

7 6 6 5 5 # 6 4 # 6 7

198

A. da - rein — ich — flieh — — — — — , da - rein ich flieh — — — — — als ei - ne

B. c. 6 6 6 5 6 6 7 6 7 6

201

A. *p* Taub, als — ei - ne Taub, da - rein — ich — flieh - - - als — ei - ne — Taub, dass mich der

B. c. 6 7 6 6

204

A. höll - - - - - sche Weih — — — nicht raub, da - rein — ich — flieh als —

B. c. 6 5 4 # 6

207

A. ei - ne — Taub, da rein ich flieh — — — als ei - ne — Taub, dass mich — der — höll-sche — Weih nicht raub,

B. c. 6 # 6 6

210

A. als ei - ne Taub, dass mich der — höll - - - - -

B. c. 6 6 7 6 6 6 6

214

A. - - - - - sche — Weih nicht — raub — — — .

B. c. 6 5 4 3

Sinfonia

217

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

B. c.

6 6 6 6 6 5 4 #

225

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

B. c.

5 6 5 6 5 # 5 7

Vers: 7.

233

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Rip:

Dein Durst und

Dein Durst und Gal - len - trank mich lab,

6 6 5 6 6 7 6

236

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Rip.

Dein Durst und Gal - len - trank

Gal - len - trank mich lab, wenn

wenn ich sonst kei - ne Kräfte mehr hab, wenn ich sonst kei - ne

6 5 6 5 6 6
5

Tutti

239

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

mich lab, wenn ich sonst

ich sonst kei - ne Kräft — mehr hab, wenn ich sonst

Kräft — mehr hab, dein Durst und Gal - len - trank

Dein Durst und Gal - len - trank

6 6 6 5 6 5 6

242

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

kei - ne Kräft — mehr hab, dein

kei - ne Kräft — mehr hab, dein Durst und Gal - len - trank mich — lab, dein

mich lab, mich lab, mich lab, wenn ich sonst kei-ne Kräft mehr hab, dein

mich lab, mich lab, mich lab, dein

6 6 6 4 7 6 6 6

2 2 5

245

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Durst und Gal - - - len - trank mich lab,

Durst und Gal - - - len - trank mich lab,

Durst und Gal - - - len - trank mich lab,

Durst und Gal - - - len - trank mich lab,

Durst und Gal - - - len - trank mich lab,

6 6 6

249

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

wenn ich sonst kei - ne, ich — sonst kei - ne Kräft mehr

wenn ich sonst kei - ne Kräft — mehr — hab, wenn ich — sonst —

wenn ich sonst kei - ne Kräft — mehr —

251

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

wenn ich sonst kei - ne Kräft mehr

hab, Kräft — mehr hab, wenn ich sonst kei - ne Kräft — mehr

kei - ne Kräft mehr hab, wenn ich sonst kei - ne Kräft mehr

hab, Kräft mehr hab, wenn ich sonst kei - ne Kräft mehr

6 7 6 5 6 #

255

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

hab,

dein Angst-ge - schrei komm mir zu-

A.

hab, dein Angst-ge-schrei komm mir zu - gut, be-hüt mich vor der Höl - len Glut, be - hüt mich

T.

8

hab,

dein Angst-ge - schrei komm mir zu

B. [1]

hab,

B. c.

5 6 7 6 7 6 5 4 5 6

Tutti

258

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

- gut, be - hüt mich für der Höl - len Glut, der Höl - len Glut, be - hüt mich

A.

für der Höl - - - - - len Glut,

T.

gut, komm mir zu - gut, be - hüt mich — für der — Höl - len Glut,

B. [1]

dein Angst - ge-

B. c.

7 6 7 6 5 $\sharp$ 6 6 7 #

260

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

für der Höl - - - - - len Glut,

dein Angst - ge - schrei komm mir zu - gut, mir zu - gut,

der Höl - - - - - len Glut, dein Angst - ge-

- schrei komm mir zu - gut, be - hüt mich für der Höl - len Glut,

6 7 6 7 7 6 7 6

262

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.
be - hüt mich für der Höl - len Glut,

A.

T.
8 - schrei komm mir zu - gut, be - hüt mich für der Höl - len Glut, der Höl - len

B. [1]
der Höl - - - - - len

B. c.
6 5 6 7 6 5 7 6 6 5 $\frac{1}{4}$ 6
6
2

264

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.
dein Angst - ge - schrei komm mir zu - gut, be - hüt mich für der Höl - len

A.
be - hüt mich für der Höl - len

T.
8
Glut, dein Angst - ge - schrei komm mir zu - gut, mir zu -

B. [1]
Glut,

B. c.

6 5 6 7 6 7 6 5 $\flat$

266

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.
Glut, dein Angst - ge - schrei komm mir zu - gut, be - hüt mich für der Höl - len

A.
Glut, dein Angst - ge - schrei komm mir zu - gut, mir zu-

T.
- gut, be - hüt mich für der Höl - len Glut,

B. [1]
be - hüt mich für der Höl - - - - - len

B. c.
6 5 6 7 6 7 6 6/5

268

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Glut, der Höl - len

- gut, dein Angst - ge - schrei komm mir zu -

be - hüt mich

Glut, der Höl - len

Glut, be - hüt

gut, dein Angst - ge -

für der Höl - - - - - len

Glut, dein Angst - ge - schrei komm mir zu

5 6 5 # 6 7

270

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

— mich für der Höl - - - len Glut, dein Angst - ge-

-schrei komm mir zu - gut, komm mir zu gut,

Glut,

dein Angst - ge - schrei komm mir zu-

gut, be - hüt mich für der Höl - len Glut, be-

7 7 6 6 7 6 6 6

272

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.
- schrei komm mir zu - gut, mir zu gut, dein Angst-ge-schrei komm mir zu

A.
dein Angst-ge - schrei komm mir zu gut, dein Angst-ge-

T.
8 - gut, be - hüt mich für der Höl-len Glut, der Höl - len Glut, be - hüt mich

B. [1]
- hüt mich für der Höl - - - - len Glut, dein Angst-ge-

B. c.

7 6 5 7 6 6 5_b 6 5 6 7 6 # 5 6

adagio
adagio

275

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

gut, be - hüt mich für der Höl - len Glut, dein

-schrei komm mir zu - gut, be - hüt mich für der Höl - len Glut, dein

für der Höl - len, der Höl - len - glut, dein Angst-ge-schrei komm mir zu gut, dein

-schrei komm mir zu gut, be - hüt mich für der Höl - - len Glut, dein

7 6 5 4 6 6 7 6

2

278

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Angst - ge - schrei komm mir zu - gut,

Angst - ge - schrei kom mir zu - gut,

Angst - ge - schrei komm mir zu - gut, be - hüt mich für der Höl - len

Angst - ge - schrei komm mir zu gut, be - hüt mich

6 5 4 3 6 5 4 3 6 5 7

5

282

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

be - hüt mich für der Höl - - - - - len Glut.

be - hüt mich für der Höl - - - - - len Glut.

Glut, be - hüt mich für der Höl - - - - - len Glut.

für, be - hüt mich für der Höl - - - - - len Glut.

5 6 5 6 5 3

Vers: 8. Ten: sol. con Accomp[agn]ement de 2. Violette.**Adagio**

287

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

Wenn mein Mund nicht, wenn mein Mund nicht kann re - den

6 6 # 6 # 6 6 # 6 # 6 7 6

292

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

frei, dein Geist, dein Geist in mei - nem Her -

6 5 6 5 6 5 6

295

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

zen schrei, in mei -

6 7 6 6 5b

298

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

8 - nem__ Her - zen schrei, hilf, dass__ mein Seel den Him - mel__

6 7 5 # 6 5 # 5 6 6 6

5

302

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

8 find, hilf, dass__ mein Seel__ den Him - mel__ find, hilf,

6 6 6 # 6 7 7 7 5 7 6

5 5

306

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

8 dass__ mein Seel__ den Him - - - - - mel find, hilf, dass__ mein__ Seel__ den

6 6 5 6 # 6 5 6 5 # 4 8 7 5 6

310

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

Him - - - mel find, wenn mei - ne Au - gen wer - den blind, *p*

8 7 6 # # 6 6 5 5 # 6 4

314

Va. 1

Va. 2

T.

B. c.

- wenn mei - ne Au - gen wer - den blind.

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

Vers: 9. à 2 Bassi.

320

B. [1]

B. 2

B. c.

Dein letz - - - tes Wort, dein letz-

Dein letz - - - tes Wort, dein letz-

324

B. [1] - tes Wort lass sein _____ mein Licht,

B. 2 - tes Wort lass sein _____ mein Licht, wenn mir der ___ Tod das ___ Herz ab-

B. c.

6 7 6 6 $\sharp$ 5 $\sharp$

327

B. [1] wenn mir der ___ Tod das ___ Herz ab - sticht, wenn mir ___ der ___

B. 2 - sticht, wenn mir der Tod das Herz ab - sticht, wenn mir ___ der ___ Tod,

B. c.

6 $\sharp$ 6 $\sharp$ 5 $\sharp$ 6 $\sharp$

329

B. [1] Tod ___, wenn mir ___ der ___ Tod, wenn mir der Tod das ___ Herz ab-

B. 2 wenn mir ___ der ___ Tod, wenn mir der Tod, der Tod das ___ Herz ab-

B. c.

4 $\sharp$
2

331

B. [1] - sticht, *p* das Herz ab sticht, be-hü-te mich für Un - - - ge - berd, wenn ich mein Häupt nun nei - gen

B. 2 - sticht, *p* das ___ Herz ab sticht,

B. c.

4 $\sharp$
2 # 6 $\sharp$ 5 # 6 5 $\sharp$

334

B. [1] werd, wenn ich mein Häupt nun nei - gen werd,

B. 2 be-hü-te mich für Un - - - - - ge-

B. c.

5 $\frac{1}{2}$ 5 6 7 6 7 6

337

B. [1] be-hü-te mich für Un - ge - berd, nun nei - gen

B. 2 -berd, wenn ich mein Häupt nun nei-gen werd, wenn ich mein Häupt nun nei - gen werd,

B. c.

6 $\frac{1}{2}$ 6 $\frac{1}{2}$ 6 $\frac{1}{2}$ 5 $\frac{1}{2}$ 6 $\frac{1}{2}$ 5 $\frac{1}{2}$

340

B. [1] werd, wenn ich mein Häupt, wenn ich mein Häupt, wenn ich mein

B. 2 nun nei - gen werd, wenn ich mein Häupt nun nei - gen

B. c.

6

342

B. [1] Häupt nun nei - gen werd, wenn ich mein Häupt, wenn ich mein

B. 2 werd, wenn ich mein Häupt nun nei - gen werd, wenn ich mein Häupt nun nei - gen

B. c.

Rittornello

344

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

B. [1]

Häupt nun — nei-gen werd,

wenn ich mein Häupt nun nei-gen werd.

B. 2

werd,

wenn ich mein — Häupt nun — nei-gen werd, nun nei - gen werd.

B. c.

6♯ 5♯

347

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

B. c.

6♯ 5♯

p

p

p

p

p

p

forte et vivace

351

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

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

Vers. 10:

Tutti

356

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Dein Kreuz lass sein mein Wan - der - stab,

Dein Kreuz lass sein mein Wan - der - stab,

Dein Kreuz lass sein mein Wan - der - stab,

Dein Kreuz lass sein mein Wan - der - stab,

6 6 6 6

362

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

mein Ruh und Rast dein heil - ges Grab, die rei - nen

mein Ruh und Rast dein heil - ges Grab, die rei - nen

mein Ruh und Rast dein heil - ges Grab, die rei - nen

mein Ruh und Rast dein heil - ges Grab, die rei - nen

6 6 #

367

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Gra - be - tü - cher dein lass mei - nen Ster - be - kit - tel

Gra - be - tü - cher dein lass mei - nen Ster - be - kit - tel

Gra - be - tü - cher dein lass mei - nen Ster - be - kit - tel

Gra - be - tü - cher dein lass mei - nen Ster - be - kit - tel

Gra - be - tü - cher dein lass mei - nen Ster - be - kit - tel

7 5 # # 5 6 5

Vers: 11. Canto solo con strom:

373

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

sein.

Lass mich durch dei-ne Nä-gel-mahl,

sein.

sein.

sein.

6 6 6

377

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

B. c.

lass mich _____ durch dei - ne Nä - gel-mahl er - bli - cken die Ge - na - den-wahl, er-

6 6 6 6 6 6

380

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

B. c.

-bli - cken die _____ Ge - na - den - wahl,

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

384

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

durch dei - ne auf - ge - spalt - ne *tr* Seit, durch dei - ne auf - ge - spalt - ne,

B. c.

6 7 7 7 6 6

388

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

auf - ge - spalt - ne Seit mein ar - me See - le heim be-

B. c.

6 6 5 6 6 6 6

391

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

-gleit, mein ar - me See - le heim _____ be-

B. c.

5 6 6 6 6 7
2 2 5

394

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

-gleit, durch dei-ne auf-ge-spalt - ne,

B. c.

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

398

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

auf - ge - spalt - ne Seit mein ar - me See - - - - -

B. c.

6 5 6 6

401

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

- - - - - le heim be - gleit, heim — be gleit.

B. c.

6

$\frac{6}{4}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{2}$

Vers: 12. Alto solo

405

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

B. c.

Auf dei-nen Ab-schied, Herr _____, ich trau,

6 6 6 6 6 6 6

409

A.

B. c.

auf dei-nen Ab-schied, Herr _____, ich trau, drauf mein_ letz-te, drauf mein letz - te_ Heim-

7 7# 7 6 6 5 5

412

A.

B. c.

- - - - - fährt bau, tu mir_ die_ Him - - -

6 4 # 6 6 6

415

A.

B. c.

6 5 6 6 7 6 7 6

418

A.

B. c.

6 7 6 6 6 6

421

A.

B. c.

5 4 # 6

424

A.

B. c.

6 6 6 7 6

427

A.

B. c.

6 6 6

430

A.

B. c.

6 5 4 3 6

**V. 13: Canto fermo solo con Accomp:
allegro**

433

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

Am Jüngs - ten

6 $\frac{4}{2}$ 6 6 6

437

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

Tag er - weck mein Leib, hilf,

6 6 6 6

441

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

dass er dir zur Rech - - ten bleib,

6 $\frac{5}{3}$ # 6

445

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

dass mich nicht tref - fe

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

449

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

dein Ge - - richt, welchs das er-

6 6 6

453

Va. 1

Va. 2

S.

B. c.

-schreck - lich Ur - teil spricht .

6 5 7 6 6

Vers: 14. Tutti

457

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Als - - - denn mein Leib er - neu - re ganz,

Als - denn mein Leib er - neu - re ganz,

Als - denn mein Leib er - neu - re ganz,

Als - denn mein Leib er - neu - re ganz,

6 6 6

462

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

dass er leucht wie der Son - nen Glanz und ähn - lich

dass er leucht wie der Son - nen Glanz und ähn - lich

dass er leucht wie der Son - nen Glanz, und ähn - lich

dass er leucht wie der Son - nen Glanz, und ähn - lich

dass er leucht wie der Son - nen Glanz, und ähn - lich

467

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

sei dem kla - ren Leib, auch gleich den lie - ben En - geln

sei dem kla - ren Leib, auch gleich den lie - ben En - geln

sei — dem kla - ren Leib, auch gleich den lie - ben En - geln

sei dem kla - ren Leib, auch gleich den lie - ben En - geln

7 5 # # 5 6 5

V. 15. Vivace

473

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

bleib. Wie werd ich denn so fröh - lich, fröh-lich sein, werd

bleib. Wie werd ich denn so fröh - lich sein,

bleib.

bleib.

Wie werd ich

Soli 6 à 2⁶ 6 6 7 6 à 3.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'V. 15. Vivace'. The score is written for a large ensemble, including four woodwinds (V. 1, V. 2, Va. 1, Va. 2), a Bassoon (Fag.), and five voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass 1, Bass 2). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The vocal parts have lyrics in German. The instrumental parts are mostly rests, with some melodic lines in the woodwinds. The bottom of the score features a series of rhythmic markings: 'Soli', '6', 'à 2⁶', '6', '6', '7', '6', and 'à 3.'.

476

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

sin - gen, sin - gen mit den En - - ge - lein, werd

werd sin - gen,

Wie werd ich denn so fröh - - - lich, fröh - lich sein, wie werd ich denn so fröh -

denn so fröh - - - - - lich, fröh - lich sein,

5 6 6 4 3 4 3 6 6

479

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

sin - gen, sin - gen, wie werd ich denn so fröh - - - -

sin - gen mit den En - - - ge-lein, werd sin - gen, sin - gen

lich, fröh - lich sein, werd sin - gen, sin - gen

5 6 7 2 5

482

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

lich, fröh-lich sein, werd sin - - gen, sin - gen mit den

mit den En - ge lein, wie werd ich doch so fröh - - lich sein,

mit den En - ge lein, werd sin - - gen, sin - gen, sin-gen sin-gen

wie werd ich denn so fröh - - - - -

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

Tutti

485

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

En - - - gdein, wird sin - gen mit den En - - - - ge-

wie werd ich denn so fröh-lich, fröh - - - - lich, fröh-lich, fröh-lich

mit den En - ge - lein, wie werd ich denn so fröh-lich sein,

- lich, fröh-lich sein, wie werd ich denn so fröh - lich

3 4 2 6 6 5 5 3 5 4 3

488

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

-lein, werd sin-gen, sin - gen mit den En - ge-lein, mit den

sein, werd sin - gen, sin - gen, wie werd ich

8 wie werd ich denn so fröh - - lich, fröh - lich sein, werd

sein, werd sin - - gen, sin - gen mit den En - - - ge-lein,

6 6 2 6 7 6

491

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.
En - ge - lein, wie werd ich denn so fröh-

A.
denn so fröh - - - - - lich, fröh-lich sein, werd sin - gen,

T.
8 sin - gen, sin - gen mit den En - - ge-lein, werd sin - gen,

B. [1]
werd sin - gen, sin - gen mit den En - ge-lein,

B. c.
6 5 4 3

494

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

lich, fröh-lich sein, und sin-gen, wie werd ich

sin - gen, sin - gen mit den En - gelein, mit den En - ge - lein,

sin - gen sin - gen mit den En - gelein, wie werd ich denn so_fröh - lich sein,

wie werd ich denn so_fröh - - - -

5 5/4 3 5/4 3 6 5

497

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

doch so fröh - lich, fröh-lich sein, werd sin-gen, werd sin-gen,

werd sin - gen mit den En - ge - lein, wie werd ich denn so fröh-lich sein,

wie werd ich denn so fröh - - - - -

- - - - lich, fröh-lich sein, werd sin - gen, sin - gen mit den

6 6 6 7 4/2 6 6 6

500

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

werd sin - gen, sin - gen mit den En - - ge

wie werd ich denn so fröh - - - - - lich, fröh-lich

- lich, fröh-lich sein,

En - - - gelein,

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

2 2

503

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

-lein, werd sin - gen, werd sin gen, werd sin - gen, wie werd ich

sein, werd sin - gen, sin - gen mit den En - - gelein,

wie werd ich denn so fröh - lich sein, werd sin - gen mit den En - ge - lein, werd sin-

wie werd ich denn so fröh - - - - - lich, fröh-lich sein, werd

6 6 5 # 4 2 6

**alla breve.
Presto.**

506

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.
denn so fröh - - - - - lich, fröh-lich sein,

A.
werd sin - gen, sin - gen mit den En - - ge - lein

T.
8 - gen, sin - gen mit den En - gelein, den En - - ge - lein

B. [1]
sin - gen, sin - gen mit den En - - ge - lein

B. c.
6 6 5 6 6 6 7 6 4 3

6 6 5 6 6 6 7 6 4 3

6 6 7 6 4 3

510

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

7 5 4 # 6 4 2 6 6 7 6

518

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

und mit der Aus-er wähl - - -

5
2

6

6

7 6

7 6 6

526

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

- - - - ten Schar e - - - wig schau - - - en dein Ant - litz

und mit der Aus-er-wähl - - - - - - - - ten

6 2 6 7 6 6 6 4 5 1/2

533

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.
und mit der Aus - er - wähl - - - - ten Schar, und mit der

A.
klar, e - - - wig schau - en dein Ant - litz klar, e-

T.
8 Schar e - - - wig schau - - en dein Ant - litz klar, dein

B. [1]
und mit der Aus - er - wähl - - - - - - - - - - ten Schar

B. c.

7 6 6 4 6
2

539

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Aus-er-wähl - - - - - ten Schar,

- - - - - wig, und mit der Aus-er-wähl-

Ant - litz klar, und mit der Aus-er-wähl - - - - - ten

e - wig, e - wig schau - en dein Ant - litz klar, e - - - - wig

8 7 5 4 2 6

545

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

und mit der Aus-er-wähl-ten Schar e - - - wig schau - - -

- - - - - ten Schar e - - - wig,

Schar und mit der Aus-er-wähl - - - -

schau - - - en dein Ant - litz klar, und mit der Aus-er-wähl-

6 7 6

551

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

- en dein Ant - litz klar,

e - wig schau - en, und mit der Aus-er-wähl-

- - - - ten Schar,

- - - - ten Schar,

5
4 # 2 6 7 6

558

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

e - - wig schau - - en dein Ant - litz klar,

- - - - - ten Schar e-

und mit der Aus - er - wähl - - - - - ten Schar

und mit der

6 7 6 6 6 2

564

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

und mit der Aus-er-wähl - - - ten Schar, und mit der Aus-er-wähl-

- - wig schau - - - en dein Ant - litz klar,

e - - - - - - - - wig,

Aus - er - wähl - - - - - - - - - - ten Schar e - - - - wig

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

570

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

schau - - - - - ten Schar, und mit der

e - - - - wig schau - en,

und mit der Aus-er-wähl - - - -

schau - en dein Ant - litz klar,

6 7 6

577

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

Aus - er - wähl - - ten, Aus - er - wähl - ten Schar e - - - wig schau -

e - - - wig schau - - - en dein Ant - litz

- - - ten Schar e - - - wig schau - en dein Ant - litz

und mit der Aus - er - wähl - - - - - - - - - ten

$\frac{4}{2}$ 6 **Tutti** 7 6 $\frac{6}{4}$

583

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

- en, e - - - wig schau - en dein Ant - litz klar, e - - - wig

klar, und mit der Aus-er wähl - - - - - ten Schar

klar,

und mit der Aus-er-wähl-

Schar,

7 6 6 2 7 6

590

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

schau - en dein Ant - litz klar,

e - - - wig schau - - en dein

- - - - - ten Schar, und mit der Aus-er wähl - - - -

und mit der Aus-er-wähl - - - - -

6 2 6 7 6 6

597

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

und mit der Aus-er-wähl - - - - - ten Schar e - wig

Ant - litz klar, und mit der Aus - er - wähl - - - - - ten Schar e-

- - - ten Schar

- - - ten Schar, und mit der

2 6 5 4 3 7 5 4 3

604

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.
schau - en, e - wig schau - en dein Ant - litz klar, e - wig,

A.
- - wig schau - - - en dein Ant - litz klar, e - wig, e - wig,

T.
8 - - wig schau - - - en dein Ant - litz klar, e - wig, e - wig,

B. [1]
Aus - er - wähl - - - - - - - - - - ten Schar e - wig, e - wig,

B. c.
7 6̣ 6 4 2 6 6 6̣

610

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Fag.

S.

A.

T.

B. [1]

B. c.

e - wig, e - wig schau - en dein Ant - litz klar

6 6 6 5 5

4 4 3

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.