

# Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 12

Georg Österreich:

Herr Jesu Christ,  
wahr Mensch und Gott

Choralkonzert  
1704



Evangelisch-Lutherische  
Kirche in Norddeutschland

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

ist im Rahmen des Projekts „Musik und Religion zwischen Rendsburg und Ribe / Musik og religion mellem Rendsburg og Ribe“ (2013–2015) begründet worden. Es wird 2013–2015 unter Leitung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf durchgeführt und aus dem INTERREG 4 A-Programm Syddanmark-Schleswig-K.E.R.N. und dem Europäischen Fonds für Regionalentwicklung gefördert.

Die Notenreihe flankiert zugleich das Verbundprojekt der Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland, das unter dem Titel „Luthers Norden: Kulturwirkungen der Reformation im Norden erforschen und vermitteln“ einen Beitrag zum 500. Jahrestag der Reformation Martin Luthers (2017) leistet.

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:

<http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>



**INTERREG4A**  
SYDDANMARK-SCHLESWIG-K.E.R.N.



Europäischer Fonds für regionale Entwicklung  
Europäische Union · Investition in Ihre Zukunft



Musikwissenschaftliches Seminar

# Georg Österreich

1664–1735

## Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott

Choralkonzert  
1704

für Sopran, Alt, Tenor, Bass,  
2 Violinen, 2 Violen, Fagott (Violoncello) und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster  
Erstausgabe

*Tonaufnahmen  
außerhalb des EU-Projekts  
sind erst ab 2015  
zulässig.*

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland  
Der Landeskirchenmusikdirektor  
Hamburg 2014

# Inhalt

Vorwort 6

Kritischer Bericht 9

## Edition

*Die Zahlenangaben in der linken Spalte verweisen auf die originale Stropfbgliederung Paul Ebers. Die Textdarstellung einschließlich der Interpunktion folgt hingegen der Liedkonzeption Georg Österreichs und der Gotorfer Tradition, vgl. das Vorwort.*

*Wird die Besetzung einer Strophe in der nachfolgenden fortgeführt, werden in dieser Übersicht keine neuen Besetzungsangaben geleistet.*

	Sinfonia	15
1	<b>1. Sopran</b> Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott, der du littst Marter, Angst und Spott, für mich am Kreuz auch endlich starbst und mir deins Vaters Huld erwarbst.	16
	<b>2. Alt, Bass</b>	17
2	Ich bitt durchs bitter Leiden dein, du wollst mir Sünder gnädig sein, wenn ich nun komm in Sterbens Not und ringen werde mit dem Tod.	21
	<b>3. Tenor</b>	
	Wenn mir vergeht all mein Gesicht und meine Ohren hören nicht, wenn meine Zunge nichts mehr spricht und mir vor Angst mein Herz zerbricht,	
3	<b>4. Alt</b> wenn mein Verstand sich nicht besinnt und mir all menschlich Hülff zerrinnt, so komm, Herr Christe, mir behend zu Hülff an meinem letzten End.	25
	<b>5. Sopran</b>	27
4	Und führ mich aus dem Jammertal, verkürz mir auch des Todes Qual, die bösen Geister von mir treib, mit deinem Geist stets bei mir bleib,	

	<b>6. Tutti</b>	30
	bis sich die Seel vom Leib abwend, so nimm sie, Herr, in deine Händ! Der Leib hab in der Erd sein Ruh, bis sich der Jüngst Tag naht herzu.	
5	<b>7. Tenor</b>	32
	Ein fröhlich Auferstehn verleih, am Jüngsten Gericht mein Fürsprach sei und meiner Sünd nicht mehr gedenk, aus Gnaden mir das Leben schenk,	
	<b>8. Tenor, Bass</b>	33
	wie du hast zugesaget mir in deinem Wort, das trau ich dir.	
6	Fürwahr, Fürwahr, euch sage ich: wer mein Wort hält und gläubt an mich,	
	<b>9.</b>	34
	der wird nicht kommen ins Gericht und den Tod ewig schmecken nicht, und ob er gleich hie zeitlich stirbt, mitnichten er drum gar verdirbt.	
7	<b>10. Tutti</b>	37
	Sondern ich will mit starker Hand ihn reißen aus des Todes Band und zu mir nehmen in mein Reich, da soll er dann mit mir zugleich	
	<b>11.</b>	44
	in Freuden leben ewiglich.	
	<b>[Grave et adagio]</b>	47
	Dazu hilf uns ja gnädiglich.	
8	Ach Herr, vergib all unser Schuld! hilf, daß wir warten mit Geduld.	
	<b>12.</b>	51
	Bis unser Stündlein kömmt herbei, auch unser Glaub stets wacker sei, deim Wort zu trauen festiglich, bis wir entschlafen seliglich!	
	Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	59

## Vorwort

*Das Lied*

Paul Eber, der Freund Philipp Melanchthons und Nachfolger Johannes Bugenhagens als kursächsischer Generalsuperintendent, schrieb das traditionsreiche Sterbelied „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott“ 1562 eigentlich als Gedicht mit acht Strophen zu je sechs Zeilen: Zweimal zwei Verse bilden den Stollen, zwei weitere den Abgesang. Auf diese äußere Form ist auch die innere „Sinnkurve“ der Strophen ausgerichtet. Zum Beispiel in der ersten Strophe:

Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott,  
 der du littst Marter, Angst und Spott,  
 Für mich am Kreuz auch endlich starbst  
 und mir deins Vaters Huld erwarbst,  
 ich bitt durch bitter Leiden dein,  
 du wollst mir Sünder gnädig sein!

Das erste Verspaar ist eine Anrufung, die im zweiten noch erweitert wird; die Bitte des Abgesangs (in den Versen 5 und 6) ist eine individuelle, aus der Ich-Perspektive formulierte Konsequenz daraus.

In dieser Form ist das Lied bis in die jüngere Gesangbuchtradition lebendig geblieben (kaum verständlich ist, dass es für das „Evangelische Gesangbuch“ von 1993/96 aus dem liturgischen Bestand ausgeschieden wurde<sup>1</sup>). Bekannt ist das Lied ebenso aus dem Werk Bachs, der von diesem Text ausgehend 1725 die vorletzte Kantate seines charakteristischen Choralkantaten-Zyklus schrieb: Dem Anfangs- und Schlusssatz legte er die Originaltexte der Anfangs- und Schlusstrophe zugrunde, während in den Binnensätzen die weiteren Strophen in freier Nachdichtung zusammengefasst erscheinen.

Neben dieser Gliederung in sechszeilige Strophen ist seit 1588 auch eine andere Textgestalt gebräuchlich gewesen: Die Strophen bestehen dann nur aus je vier Versen; die 48 Verszeilen von Ebers Dichtung (acht Strophen zu sechs Versen) verteilen sich also auf zwölf vierzeilige Strophen<sup>2</sup>. Dies ist das Gestaltungsprinzip, dem auch der Umgang des „Schleswig-Holsteinischen Kirchenbuches“ mit diesem Lied folgte, die 1665 vom Gottorfer Hof erlassene Agende für das herzogliche Territorium<sup>3</sup>. In ihr steht nur der Text, nicht auch eine zugehörige Melodie (so weiß man nicht exakt, auf welche das Lied gesungen wurde). Diejenige, die Österreich verwendete, ist jedenfalls keine der ‚normalen‘ des vierzeiligen Typus; sie ist vielmehr verwandt mit einer Melodie, die ansonsten mit „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht“ verbunden erscheint<sup>4</sup>. Klar ist somit, dass Österreich die Melodie nicht frei erfunden hat; wie weit die Detailvarianten auf ihn zurückgehen, lässt sich vorläufig nicht klären. Zu fragen ist jedoch, ob Österreich nur diese eine

<sup>1</sup> Im Evangelischen Kirchengesangbuch von 1950ff. war es enthalten als Nr. 314 zur Melodie „Vater unser im Himmelreich“. In anderen evangelischen Zusammenhängen blieb der liturgische Rang des Liedes hingegen unbestritten: So findet es sich unter der Nr. 526 weiterhin im dänischen Gesangbuch (Ausgabe Kopenhagen 2003), und zwar mit dem Textanfang „Vor Herre Jesus, Gud og mand“ in der Übersetzung von N.F.S. Grundtvig (vgl. <http://www.dendanskesalmebogonline.dk/salme/526>, Abruf vom 24.02.2014).

<sup>2</sup> Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., Gütersloh 1889–93 (Nachdruck Hildesheim, New York 1963), Bd. 1, S. 122 (Fußnote zu Nr. 422).

<sup>3</sup> Vgl. Adam Olearius, *Das Schleswigsche und Holsteinische Kirchen Buch*, Schleswig 1665, S. 90f. (Online: <http://diglib.hab.de/drucke/tk-79/start.htm>).

<sup>4</sup> Zahn (wie Anm. 2), Nr. 533a; Bd. 1, S. 150.

Textform kannte – oder nicht auch vielleicht die sechszeilige Alternative. Was sagt die Komposition darüber aus?

Der Formenunterschied hat weit reichende Konsequenzen für den Textsinn. Sie lassen sich schon an diesem Werkanfang beleuchten, und um die besondere Textgestalt zu verdeutlichen, sind in der Gedichtwiedergabe des Inhaltsverzeichnisses auch die Strophennummern des Originalgedichts wiedergegeben (Spalte ganz links). Auf diese Weise lassen sich beide Gestalten lesen, sowohl die eigentliche also auch die für dieses Werk relevante.

Isoliert man also in dieser Anfangsstrophe die ersten vier Zeilen, handelt es sich um eine Anrufung (Vers 1), einen Relativsatz (Vers 2) sowie eine mit „und“ verknüpfte, zweigliedrige Feststellung, knapp zusammengefasst: „Herr Jesu Christ, du starbst für mich.“ Dies setzt sich fort; denn der Bitte um Gnade, die im Originaltext aus den ersten vier Versen herauswächst, folgt nun der Nebensatz „Wenn ich nun komm in Sterbens Not | und ringen werde mit dem Tod“ – der von Eber nicht etwa als Schlussgedanke konzipiert ist, sondern als Eröffnung der nächsten (und übernächsten) Strophe. Diese Verkettung von Konditionalsätzen, die sich von Ebers 7. Vers an ergibt, wird in der knapper gegliederten Textgestalt also erst von der 9. Textzeile aus wirksam – mitten in Ebers zweiter Strophe bzw. mit der dritten nach „Gottorfer“ Auffassung.

Unvermeidlicherweise geht die Gliederung in Vier-Vers-Strophen nicht bruchlos auf. So gibt es gegen Ende des Textes vermehrt Strophen, die keine in sich geschlossene Satzaussage enthalten. Insofern entstanden hier Herausforderungen auch für die Komposition; ließen sich also Versgruppen, deren Anordnung zu einem nur ‚minder befriedigenden‘ Sinn führen, musikalisch verbinden?

### *Österreichs Komposition*

Für drei der Strophen behält Österreich die zugrunde liegende Liedmelodie bei: für die vom Sopran gesungenen Strophen 1 und 5 sowie für die Tutti-Strophe 6. Alle anderen neun Textabschnitte werden also kompositorisch frei überformt – völlig frei, insofern ähnlich radikal wie später Bach in seinen Choralkantaten „per omnes versus“, in denen er gleichfalls ausschließlich Choraltext verwendet, diesen aber in den Binnensätzen auch ohne Reminiszenz an die Chormelodie verwendet (besonders BWV 129, 177). Dies gibt Österreich die Möglichkeit, den Choraltext auch noch auf eine dritte Weise aufzufassen – anders als sowohl Eber als auch Olearius.

Die ersten beiden Strophen schließen zwar direkt aneinander an, werden aber in Satztechnik und Besetzung klar voneinander abgesetzt. Weil danach, vor der 3. Strophe, eine echte Satzgrenze entsteht, unterstreicht Österreich also die Andersartigkeit der „Gottorfer“ Textanlage. Es handelt sich um eine der drei Stellen des Werks, an denen es zu echten Zäsuren kommt.

Die anschließende 4. Strophe wird dann noch weniger von der vorherigen abgesetzt als die zweite von der ersten. Sie setzt vielmehr die Konditionalsatz-Folge fort und lässt sie in die Fortführung „So komm“ münden – ein gedanklicher Abschluss, der jedoch entgegen der Eber-Konzeption entwickelt ist.

Danach kommt erneut ein ungebrochener musikalischer Fluss zustande, über dem – der Strophengliederung folgend – Besetzung und Satzstruktur wechseln: nun für die beiden weiteren Strophen, denen die Chormelodie zugrunde liegt. Die erste davon ist wie zu Werkbeginn ein Solo für Sopran (gegenüber der ersten jedoch um eine Streicherbegleitung erweitert), die zweite ein Tuttiatz. Acht Verszeilen werden auf diese Weise miteinander organisch verbunden, die nach Eber jedoch so nicht zusammengehören.

Ohne echte Zäsur, aber mit völlig veränderter Musik setzt der Tenor fort; er eröffnet damit einen weiteren Komplex aus mehreren Strophen. Tatsächlich fallen ihm im Folgenden die 6 Verse von Ebers 5. Strophe zu; die Syntax legte es Österreich offensichtlich nahe, den Beginn der 8. „Gottorfer“ Strophe noch mit dem vorausgehenden Textanteil zu verbinden. Und doch respektierte Österreich auch die andersartige Textgestalt; denn den Schluss von Ebers 5. Strophe („das trau ich dir“) streut der Tenor noch in die textliche Fortsetzung (Bass) ein.

Ohne Berücksichtigung sogar beider Textgliederungen bildet Österreich daraufhin eine Zäsur mitten in der 9. Gottorfer Textstrophe (vor dem Abgesang von Ebers 6. Strophe): „Und ob er hier gleich zeitlich stirbt ...“ wird zu einem eigenen Anteil nicht nur dadurch, dass Besetzung und Satzstruktur unüberhörbar wechseln, sondern auch dadurch, dass der Abschnitt mit dem vorherigen Tenor-Bindeglied „das trau ich dir“ beendet wird.

Daraufhin ist der Tutti-Schluss erreicht – beginnend nach einer schroffen Zäsur. Entgegen den Textvorlagen gliedert er sich in 5 nach Dur und 7 nach Moll weisende Verse, die untereinander mit einer weiteren Zäsur (zugleich mit der unvermittelten Versetzung der Musik von C nach As) voneinander getrennt werden. Unabsehbar ist in diesem Moment, dass Österreich am Ende die Anfangstonart wieder erreichen wird – C-Dur, allerdings nicht mehr in der Harmlosigkeit der Sinfonia, sondern als V. Stufe des erst kurz vor Schluss in den Vordergrund tretenden f-Moll.

Somit gliedert sich das Werk in folgende Abschnitte:

1. Sinfonia, Strophe 1 und 2
2. Strophe 3 und 4, 5 und 6, 7 bis 9
3. Strophe 10, 1. Vers von Strophe 11
4. Rest der 11. Strophe plus 12. Strophe (auf Moll-Grundlage)

Veritable Sätze im Sinne der Oper sind dies nicht; in ihrer Bedeutung (auch im Verhältnis zu einer weitergehenden Binnengliederung) entsprechen sie viel eher den wenig später entstandenen, ersten Kantaten des jungen Bach (BWV 106, 131).

### *Kompositions- und Aufführungsanlass*

Österreichs Choralbearbeitung, die sich ohne Umschweife als ein großer Wurf der traditionsreichen Gattungsgeschichte bezeichnen lässt, entstand im Spätherbst 1704 in Kiel. Am 30. Oktober 1704 war dort Herzogin Friederike Amalie gestorben, die Witwe des kunst- und wissenschaftsinteressierten Herzogs Christian Albrecht von Schleswig-Holstein-Gottorf und Tochter des dänischen Königs Frederik III. Am 6. Dezember datierte Georg Österreich die Partitur des vorliegenden Werks; die Beisetzung fand statt im Dom zu Schleswig<sup>5</sup>. Es war der vermutlich letzte große Aufführungsanlass des bis dahin musikalisch so reichen Hoflebens. Österreich blieb de iure lebenslang auf seinem Kapellmeisterposten, versah ihn aber fortan „von Haus aus“ – er hatte seinen Wohnsitz nach Braunschweig verlegt.

<sup>5</sup> Dietrich Ellger u. a., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Schleswig*, 2. Band: Der Dom und der ehemalige Dombezirk, München und Berlin 1966 (Die Kunstdenkmäler des Landes Schleswig-Holstein), S. 518: untere Gruft, Nr. 31.

## Kritischer Bericht

### Die Quelle

Autographe Partitur des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. autogr. Georg Österreich 2, 10. Faszikel; oben rechts foliiert, hier fol. 132–141. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf fol. 132r Werküberschrift: „*Herr Jesu Christ [tc.] à 4 Voci con 2 Violini, 2 Violette, Fag: con Contin: di Georgio Österreich.*“

Oben links Bleinummer „30“<sup>6</sup>, unten in der Seitenmitte „352“ (Rötel), links daneben „1068“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns).

Fol. 132r bis fol. 140v durchgehend beschriftet, fol. 141 r/v rastriert, aber ohne Eintragungen. Lagenordnung: Ternio, Binio (3 + 2 jeweils ineinander liegende Bogen). Wasserzeichen: Allianzwapen (Doppelschild), gekrönt<sup>7</sup>.

Freihändig rastriert (18–20 Systeme pro Seite; 136v jedoch mit 21 Systemen; 139r ff. , entsprechend T. 203ff., durchgängig 18 Systeme und nur die obersten 10 je Seite genutzt); Taktstriche in der Regel durch die Systeme durchgezogen.

Am Werkende hinter dem Schluss neben dem 6.–9. System: „*Soli Deo Gloria! | Compos: | Kiel den 6 Decembr 1704*“.

Originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2: c<sub>1</sub>

Alto: c<sub>3</sub>

Tenore: c<sub>4</sub>

Stimmbezeichnungen der Instrumente aus der Überschrift abgeleitet, die der Singstimmen frei hinzugesetzt.

Der Edition liegt eine Notendatei zugrunde, die von Katharina Stegner im Rahmen einer Lehrveranstaltung zur Editionstechnik am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg erarbeitet wurde.

### Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1	Fag, Bc	1: ohne Fermate
2	V 1	1: ohne Fermate
	Fag	1: zeitweilig Halbe
7	Va 2	5: Tiefalteration ergänzt (vgl. Fag/Bc und V 1)
8	Va 2	2–3: urspr. f <sup>1</sup> -c <sup>1</sup> , Rasur, Überschreibung; 3 mit Beischrift „a“
10	Bc	mit späterem Zusatz „più allegro“
21	Bc	am Taktende unter dem System „8“
26	B, Bc	4: Tiefalteration ergänzt; am Zeilenende stehend, verweist der folgende Custos auf c

<sup>6</sup> Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, schlug manche andere dieser Bleinummerierungen den in seinem Katalog genannten Tintennummern zu; vgl. die entsprechenden Angaben in den Kritischen Berichten zu *Laetatus sum* und *Sie ist fest gegründet* (MNO 9 und 10, Hamburg 2014); zugänglich über <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>.

<sup>7</sup> Vgl. Kümmerling (wie zuvor), S. 331 (zu Nr. 122).

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
28	V 1	Über dem System Angabe „Viole soli“
	Bc	unter dem System Zusatz „Strom.“ 5: mit Auflöseseichen (für die Edition an Fag angepasst); 5–6 mit Bindebogen
29–30	Va 2	keine dynamischen Angaben (keine Figuration)
	Fag	piano in T. 29,8 für die Edition ergänzt, forte in T. 30,1 orig.
32	V 1	2: urspr. Achtelpause, überschrieben
	Bc	1–2: Bezifferung auf abgerissener Papier-Ecke (locker im Manuskript liegend)
37	A	1: unter der Note gestrichene Textierung „ring“ (Seitenanfang); 4: Textierung aus 3 urspr. direkt fortgesetzt mit „[rin]gen“, diese Silbe ebenfalls gestrichen
43		Taktvorzeichnung (Halbkreis) wiederholt. Unter dem System Bc „Vers: 3“, über dem System T „Tenore solo.“; in T. 44 unter dem System V. 1 „Viol. Sole.“
47	T	5: urspr. c <sup>1</sup> , überschrieben
48	T	5–7: urspr. zwei Achtel dis <sup>1</sup> -fis <sup>1</sup>
49	Bc	2: als Achtel notiert (nach punktierter Achtel); Balken vergessen
53	T	5–6: Überschreibung
54	Str., Fag	1: orig. Viertel. Für die Edition im Hinblick auf die Fortschreitung in Bc (+ T) verkürzt, Achtelpause ergänzt
	Bc	3: urspr. mit Haltebogen zu Viertel d (beziffert 6+4+2; Akkoladenbeginn); spätere Noten 4–7 als 16tel. Das Viertel nach 3 ausradiert, die Figur 4–7 durch Balken-Rasuren verlangsamt und punktiert
61	Fag	3–4: beziffert (wie Bc)
62	Va 1	1: Überschreibung
	A	über dem System „Alto solo“, unter dem System „Versus 4.“
	Bc	unter dem System „Vers. 4“
67	Bc	1–2: Achtel, das erste punktiert (fürs zweite offenkundig der Zusatzbalken vergessen)
71	A	1–2: Zeilenbeginn; zuerst versehentlich Bc-Noten eingetragen; verwischt, überschrieben
77	Bc	4: zunächst als Achtel eingetragen
79–89	V 1, V 2	in einem gemeinsamen System notiert; Vorzeichnung c <sub>1</sub> . Über dem System „Vers: 5“, darunter „Violini“
	Bc	unter dem System „Vers: 5“
80	Va 2	1: orig. d <sup>1</sup> (Schreibfehler)
81	Va 1, Fag	4: Dynamik für die Edition ergänzt
85	Va 1	3: auf Korrektur (statt g <sup>1</sup> ?)
86	Va 1	2: mit Tiefalteration
87	V 1/2	5: mit Tiefalteration
88	Fag	5–6: mit Bezifferung (wie Bc)
92		„Vers: 6“ über und unter der Akkolade sowie über C; unter dieser Angabe zum System Bc ferner Vermerk „Tutti.“
90–102		eine Stimme B 2 notiert, gleichlautend mit B
93	B	5: obere Note im B (1), untere im B 2
95	B	2–3 gebunden nur in B (1), 4–5 gebunden nur in B 2
96	Va 1	1–5: zuerst e <sup>1</sup> -e <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> . Überschrieben (wie A)
	A	1–3: zuerst e <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> (wie Va 1)
97	B 2	4: von hier an Textierung „etc.“
101	Va 2	7–8: urspr. e <sup>1</sup> , ebenso 102,1: Rasur, Überschreibung
103		„Vers: 7.“ über und unter der Akkolade; über dem T-Part „Tenore solo.“

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
106	Bc	7: urspr. c <sup>1</sup> , überschrieben, Beischrift „h“
109	T	6: urspr. Viertel; 7–10: urspr. Sechzehntel
115	Bc	5–7: notiert h-gis-e, Beischrift „d h g“ (offensichtlich um den Querstand gis-g zu vermeiden), jedoch Notentext nicht verändert. Für die Edition wurde die spätere Version gewählt
117	Bc	5: als Überschreibung
120		zum letzten Achtelwert „Vers: 8“ über und unter der Akkolade
124	Bc	3–4: urspr. punktiertes Achtel plus Sechzehntel; verwischt, überschrieben
131	B	5: urspr. g, überschrieben
133		Vermerk „Vers. 9“ über und unter der Akkolade
138–148	V 1, V 2	in einem gemeinsamen System notiert; Schlüsselung c <sub>1</sub>
138		Auf dem letzten Viertelschlag unterschiedliche Bezeichnungen zu den Stimmen, die aber, da sie jeweils im Kontext sinnvoll sind, nicht aneinander angeglichen werden: „più vivace“ (B, Bc) bezeichnen einen Unterschied zum Tempo des vorangegangenen Abschnitts, „piano et vivace“ (zwischen V 1/V 2 und Va 1) eine demzufolge isoliertere Bezeichnung für Dynamik und Tempo. Die Bezeichnung „piano“ zwischen den Systeme Va 1 und Va 2 an die zuvor genannte angeglichen
139	Va 2	5–6: urspr. zweimal a, überschrieben
	Bc	3–4: urspr. zweimal d, überschrieben
140	B	1: urspr. mit Tiefalteration; Rasur. 3: urspr. textiert „stirbt“ (gestrichen, überschrieben)
147	V 1/2	2–4: urspr. dreimal g <sup>1</sup> , Beischrift „g g g“; radiert, überschrieben, Beischrift „e e e“
149		„Vers: 10“ über und unter der Akkolade. „Tutti“ unter den Systemen V 1 und Bc. „Adagio“ offenkundig als jüngster Zusatz zu V 1 unter „Vers: 10“, zu Bc über „Tutti“ sowie über dem System C
150		„vivace et allegro“ über dem System B (gleiche Bearbeitungsschicht wie „Adagio“ in T. 149)
152	V 2	5–7: urspr. g <sup>1</sup> (vgl. C), überschrieben, Beischrift „c“
	Va 2	10: urspr. c <sup>1</sup> , überschrieben; 12: urspr. e <sup>1</sup> , überschrieben, Beischrift „c“
	C	5–7: urspr. g <sup>1</sup> (vgl. V 2), überschrieben
153	V 2	11–12: Überschreibung
154	Va 1	3–5: urspr. Viertelpause, Achtelpause (wie z. B. Va 2); 6 jedoch nicht mit eigenem Achtelfähnchen versehen (somit vermutlich Sofortkorrektur eines Abschreibe-Irrtums)
156	C	3: über dem System Vermerk „Soli“
	Bc	2 (bis 157,1): im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert
157	C	2: Vermerk „Rip:“ zur Aufhebung des Soli-Vermerks aus T. 156
158	Bc	2–5: im c <sub>1</sub> -Schlüssel notiert; 6–159,1: im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert
159	Bc	2: Vermerk „Tutti“
160	Va 1, A	Tiefalteration der letzten Note wegen ausdrücklicher Tiefalteration in V 1
	Bc	2–3: im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert
161	Fag	7: urspr. f (wie B), überschrieben
163	Bc	2–5: im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert
166		Angabe „Vers: 11“ steht original erst zum T-Einsatz in T. 167 unter Bc (167,4)
	A	6: urspr. g <sup>1</sup> , überschrieben
167	T	in der zweiten Takthälfte Rasur (versehentlich T. 168 eingetragen); in der ersten blieb die halbe Pause nahezu unbearbeitet stehen; Ganze Pause eingesetzt
168	C	Seitenbeginn: zuerst A eingetragen Rasur
169	A	7–8: urspr. c <sup>1</sup> -d <sup>1</sup> (wie T), überschrieben, Beischrift „e f“

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
170	V 1	3: urspr. e <sup>2</sup> , überschrieben
	Va 1	2–4: zuerst Viertelpause, Achtelpause
	Bc	4: Vermerk „Tutti“
171	Va 1	zuerst Musik aus T. 172 eingetragen, Rasur
173–179	Fag	kein eigenes System vorhanden; im Tutti jedoch an Bc anzulehnen
175		Ursprüngliche Tempoangabe „Grave“ nachträglich erweitert um „et adagio“ (vgl. auch T. 149)
175	V 1	1: überschrieben
	V 2	2–4 (ebenso 176, 1): urspr. e <sup>2</sup> /es <sup>2</sup> , radiert
176	V 1	1: Überschreibung aus g <sup>2</sup>
177	Va 2	2: Rasur, urspr. wie T
	C, A, B, Bc	1: Fermate für die Edition ergänzt
181	A, T, B	1: mit Fermate
182	T	1: darüber neuerlich „adagio“ (vgl. zur Tempovorschrift und zum Alter T. 175)
	Bc	1: Vermerk „Solo“, ebenso T. 183,2; 3: Vermerk „Tutti“, ebenso T. 183,4
185	Bc	3: Bezifferung auch über dem System
186	Fag	2: urspr. Halbe (wie Bc), Rasur, Überschreibung
189	Fag	orig. Ganze Pause
	B	über dem System „adagio adagio“
	Bc	2: unter dem System „Soli“
190	Bc	2: unter dem System „Tutti“
192	Bc	2: unter dem System „Strom:“
193		über den Systemen V 1 und Bc „Vers: 12“, in Bc danach später (vgl. T. 149) angefügt „vivace“; unter dem System „Versus 12“, darüber „à 2“, „vivace“ auch über dem System C
	T	Rasur; urspr. hier B eingetragen
	B	5–6: Überschreibung (Vorstufe nicht erkennbar)
194	C	3: Textierung (orig. „kommt“) an B angepasst
195	V 2	auf Rasur: urspr. Achtel g <sup>2</sup> -a <sup>2</sup> -g <sup>2</sup> -g <sup>2</sup> , Viertel e <sup>2</sup> , Achtelpause, Achtel f <sup>2</sup> (folglich ganz anders)
196	V 2	auf Rasur: urspr. Achtel c <sup>2</sup> , zwei Sechzehntel c <sup>2</sup> , Achtel c <sup>2</sup> -h <sup>1</sup>
	T	Bogen schließt orig. auch noch die 5. Note ein
	Bc	4: mit Vermerk „Solo“
199	Bc	2: Bezifferung zunächst #, gestrichen
200	Bc	5: unter dem System „Tutti“
201	A	5, 7: zeitweilig h (mit Hochalteration), überschrieben
202	A	3–4: zudem (von den Pausen überschrieben?) Achtel f <sup>1</sup> -g <sup>1</sup> -g <sup>1</sup> , allerdings untextiert
203	V 1	4: zunächst zwei Sechzehntel g <sup>2</sup> -a
	V 2	5–8: Rasur; zuerst e <sup>2</sup> -c <sup>2</sup> -h <sup>1</sup> -h <sup>1</sup> (vgl. auch T. 204)
	Va 2	1: urspr. g
	T	9 (bis 204,2): Textierung orig. „einschl:“
	Bc	1: Bezifferung orig. „b“, überschrieben; im c <sub>4</sub> -Schlüssel bis 204,4
204	V 2	1: urspr. zwei Sechzehntel a <sup>1</sup> -b <sup>1</sup> ; 6 auf Rasur
206	Va 2	3: Rasur, urspr. f <sup>1</sup> ; Überschreibung
	C, A	Textierung „seeliglich!“
207f.	Instr.	über den Staccato-Keilen in allen Stimmen eine Wellenlinie; diese ohne Keile in Fag. In 208: V 1, 1–4, wie 207; Va 1, 1–4: nur Wellenlinie; Fag, 1–4 und 5–8: mit Wellenlinie

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
207	Singst.	Textierung fortan stets „einschlafen“ (statt „entschlafen“), sofern nicht anders bezeichnet; da „entschlafen“ jedoch auch später eine korrigierte Form ist, genießt diese den Vorzug
211	Va 1, Va 2, Fag T	5: <i>p</i> -Vermerke ergänzt 7: <i>p</i> -Vermerk ergänzt
211	C, B	Haltebogen nach 213 ergänzt
215	B Bc	2: Textierung aus „ein-...“ korrigiert 1: Vermerk „soli“
216	A B	7: urspr. Achtel, überschrieben 1–4: orig. paarweise gebunden, an die Textierung angepasst
217	Fag Bc	3–8: urspr. Va 2 eingetragen; überschrieben 1: zum 2. Viertelwert Rasur, vorher Bezifferung „5+3“
218	Fag B	1, 3: urspr. Va 2 eingetragen 2: Textierung aus „ein-...“ korrigiert
219	T	Haltebogen nach T. 221 ergänzt



# Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott

## Sinfonia. Adagio

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are: Violino 1, Violino 2, Violetta 1, Violetta 2, Fagotto, Canto, Alto, Tenore, Basso, and Basso Continuo. The Violino 1 part features a trill (tr) in the second measure. The vocal parts (Canto, Alto, Tenore, Basso) are currently silent, indicated by horizontal lines. The Basso Continuo part is written in a bass clef and includes figured bass notation.

6 # 6 7 6 6

6

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

B. c.

6 6 6 5 6 5 5 6 6 5

6 6 5

10 **Vers 1**

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

Herr Je - su Christ, wahr Mensch und Gott, der du littst

B. c.

6 6 6 6 6 6 3 # 6 5 6

15

C. 

Mar - ter, Angst und Spott, für mich am Kreuz auch end - lich starbst

B. c. 

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

Vers 2

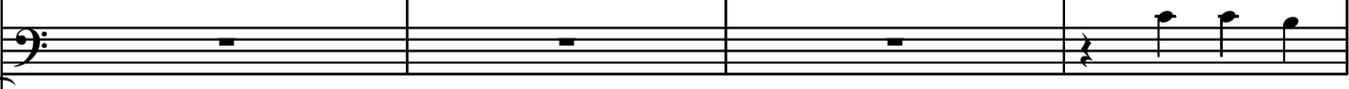
19

C. 

und mir deins Va - ters Huld er - warbst.

A. 

Ich bitt durchs

B. 

Ich bitt durchs

B. c. 

5 6 6 6 7 3 6 2

23

C. 

bit - ter Lei - den dein, du wollst mir Sün - der gnä -

A. 

bit - ter Lei - den dein, du wollst mir Sün - der gnä - - -

B. 

bit - ter Lei - den dein, du wollst mir Sün - der gnä - - -

B. c. 

5 6 5<sup>b</sup> # 6 6 # 6 6

26

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.  
- - - - - dig sein,

T.

B.  
- - dig, gnä - - - dig sein,

B. c.

5 $\sharp$   $\natural$  7 6  $\sharp$  6  $\flat$  6  $\sharp$   $\sharp$

30

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.  
wenn ich nun komm in Ster - bens Not, *p* in

T.

B.  
wenn ich nun komm in Ster - bens Not, *p* in

B. c.  
*p*

# # # 5 2 7 7 *p*

34

V. 2

Vla. 1

A.

B.

B. c.

Ster - - - bens Not und rin - - - - - gen, und rin - - - -

Ster - - - bens Not und rin - - - - - gen,

2 7 6 7 6 6 7 6 6 7 6 6

37

V. 2

A.

B.

B. c.

- - - gen, rin - - - - - gen, rin - - - gen wer-de mit dem Tod, und -

rin - - - - gen, rin-gen, rin-gen, rin - - - - gen wer-de mit dem Tod, und - rin-gen,

7 6 6 7 7 # 6

40

A.

B.

B. c.

rin - - - - - - - - - - - gen wer-de, rin - gen wer-de mit dem Tod.

rin - - - - - gen, rin - gen, rin - gen wer-de mit dem Tod.

6 5 6 5 6 6 5 6 6 5 3

4 3 4 3 4 4 3 4 4 3

43 **Vers 3**

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

T.  
8 Wenn mir ver geht all mein Gesicht, wenn mir vergeht all

B. c.

# 6 7 #

46

T.  
8 mein Gesicht und mei-ne Oh-ren hö - ren nicht, und mei - ne Oh - ren hö - ren

B. c.

6 6 7 6 4 3 #

49 *tr*

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.  
8 nicht, wenn mei-ne Zun-ge nicht mehr spricht,

B.

B. c.

♯ 7 6̣ 6♯ # # 6 6 # 6̣ # 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features ten staves. The top four staves are for strings: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Vla. 1), and Viola 2 (Vla. 2). The fifth staff is for the Cello (Fg.). The next three staves are for woodwinds: Clarinet (C.), Alto Saxophone (A.), and Tenor Saxophone (T.). The eighth staff is for the Bass (B.). The ninth staff is for the Bassoon (B. c.). The T. and B. staves contain the vocal line with the lyrics: "nicht, wenn mei-ne Zun-ge nicht mehr spricht,". The B. c. staff contains a figured bass line: "♯ 7 6̣ 6♯ # # 6 6 # 6̣ # 6". A measure number "49" and a trill marking "tr" are present at the beginning of the first staff.

52

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

T.

B. c.

wenn mei - ne Zun - ge nicht mehr spricht und mir für Angst mein

6      4    6    6      #      #    6    5    #    6

        2

55

T.

B. c.

Herz zer - bricht, und mir für Angst, mein Herz \_\_\_\_\_, für

6      #    6      6    6    6    5      #      #    6

        4    2



Vers 4

61

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

A.

T.

B. c.

Wenn mein Ver-stand sich nicht be-sinnt, sich nicht be-sinnt \_\_\_\_\_,

6 $\flat$  6 # # 4 2 6

64

A.

B. c.

wenn mein Ver-stand sich nicht be-sinnt und mir all mensch lich Hülff \_\_\_\_\_ zer-

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

67

A.

B. c.

-rinnt, und mir all\_ mensch - - - - - lich Hülff zer-

6 7 5 # 6 5 6 #

70

A. 

-rinnt, so komm, o Herr Christ, mir be - hend zu Hülff, zu \_\_\_\_\_

B. c. 

6 6 # 6 #

73

A. 

Hülff, an mei - nem letz - ten End, zu Hülff, zu Hülff, zu Hülff \_\_\_\_\_

B. c. 

6 # 7 # 6 6

76

A. 

\_, zu Hülff, zu Hülff an mei - - - - - nem letz - - - - - ten

B. c. 

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

79 **Vers 5**

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

End.

Und führ mich aus dem Jam-mer - tal, ver-

6 6 6 6 2

84

V. 1  
V. 2  
Vla. 1  
Vla. 2  
Fg.  
C.  
A.  
T.  
B.  
B. c.

-kürz mir auch des To - des Qual, die bö - sen Geis - ter von mir

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

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet and voice. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments are Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Fagott (Fg.), Clarinet (C.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B. c.). The vocal line (C.) has the lyrics: "-kürz mir auch des To - des Qual, die bö - sen Geis - ter von mir". The string parts are written in various staves, with the bassoon part (B. c.) including fingering numbers: 6 4 # 6 5 6 6 5 5 6 7 7, with a flat under the first 7 and a sharp under the second 7.

88

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.  
treib, mit dei - nem Geist stets bei mir bleib, ,

A.

T.

B.

B. c.

6 6 6 6 6 6 6

92 Vers 6

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

bis sich die Seel vom Leib ab - wend, so nimm sie, Herr, in

Bis sich die Seel vom Leib ab - wend, so nimm sie, Herr, in

Bis sich die Seel vom Leib ab - wend, so nimm sie, Herr, in

Bis sich die Seel vom Leib ab - wend, so nimm sie, Herr, in

6

6

6

96

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.  
dei - ne Händ, der Leib hab in der Erd\_ sein Ruh, bis

A.  
dei - ne Händ, der Leib hab in der Erd\_ sein Ruh, bis

T.  
dei - ne Händ, der Leib hab in der Erd\_ sein Ruh, bis

B.  
dei - ne Händ, der Leib hab in der Erd\_ sein Ruh, bis

B. c.

# 6 5 5 5 7 # # 6

Vers 7

100

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

sich der Jüngst Tag naht her - zu .

sich der Jüngst Tag naht her - zu .

8 sich der Jüngst Tag naht her - zu . Ein fröh - - - -

sich der Jüngst Tag naht her - zu .

6

6

Adagio

104

T.

B. c.

8 - - - lich Auf - er - stehn ver leih, am Jüngs - ten Ge - richt,

6

7

7

#

6

#

6

6

107

T.  am Jüngs - ten Ge-richt, am Jüngs - ten Ge-richt mein Für - sprach

B. c. 

# 6 ♭ 6♯ 7 7 6♭ 5♭

109

T.  sei, mein Für - sprach sei, mein Für - - - sprach sei, mein Für - sprach

B. c. 

♭ 6 # 6 ♭ 7 6 6♭ 5 ♭ 6♭ 5 #

112

T.  sei und mei - ner Sünd nicht mehr, mei-ner-Sünd nicht mehr ge-

B. c. 

♭ 6 6 6 6 5 4 3♯ 5♭ 6

116

T.  denk, nicht mehr ge - denk, aus Gna-den, aus Gna - den, aus Gna - den mir das

B. c. 

♭ 6 5 5 6 # 6♭ ♭ ♯

Vers 8

119

T.  Le - - - ben schenk, wie du hast zu - ge-sa - get mir in

B. c. 

6 ♭ ♯ ♭ # ♭ ♯ 6 # 6



134

T. *8* das trau ich dir,

B. -richt und den Tod e - - - - wig schme - - - - cken, schme-cken

B. c.

# 2 # 6 6 6 # 6 6 #

137

V. 1 *piano et vivace*

V. 2 *piano et vivace*

Vla. 1 *piano et vivace*

Vla. 2 *piano et vivace*

Fg.

C.

A.

T. *8* das trau ich dir \_\_\_\_\_, das trau \_\_\_\_\_ ich dir. *tr*

B. nicht, und ob er gleich hie zeit-lich, zeit - lich *più vivace*

B. c. *più vivace*

# # ♭ 4 # # 7 6 7 6

141

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

B.

stirbt, mit nich ten, mit - nich-ten er drum gar ver - dirbt, mit nich ten er drum gar ver dirbt, mit-

B. c.

# 4+ 6 b 6 6b 5 6  
2 4 # 6

145

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

B.

-nichten, mit-nich-ten, mit - nich-ten, mit nich-ten er drum gar ver - dirbt.

B. c.

# 4 b

Adagio  
Vers 10

vivace et allegro

149

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

Son - dern, son - dern

ich will mit star - - - - ker Hand, mit

Son - dern, son - dern

ich will mit star - - - -

Son - dern, son - dern

ich will mit

Son - dern, son - dern ich will mit star - - - - ker Hand, ich will mit

152

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.  
star - ker Hand, ich will mit star - - - - - ker

A.  
- - ker Hand, mit star - - - - - ker Hand, ich will mit star - ker

T.  
star - - - - - ker Hand, mit star - - - - - ker

B.  
star - - - - - ker, mit star - ker

B. c.

154

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.  
Hand ihn rei - - - - - ßen aus des To - - - des

A.  
Hand ihn rei - - - - - ßen aus des To - - - des

T.  
8 Hand ihn rei - - - - - ßen aus des To - - - des

B.  
Hand ihn rei - - - - - ßen

B. c.

6 6 6 6 6

157

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.  
Band, aus des To - - - des Band und zu mir neh - men in mein

A.  
Band, aus des To - - - des Band

T.  
Band, aus des To - - - des Band und zu mir

B.  
aus des To - - - des Band

B. c.

6

7 #

3

159

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

Reich, in mein Reich, mein Reich, und zu mir neh - men in mein Reich, und zu mir neh - men in mein Reich, mein Reich, und zu mir neh - men in mein Reich, und zu mir

6 6 6

161

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

und zu mir neh men in mein Reich \_\_\_\_\_ ,

Reich, und zu mir neh - - - men in mein Reich,

und zu mir neh men in mein Reich \_\_\_\_\_ , in mein Reich, da soll er dann mit mir zu-

neh men in mein Reich , neh men in mein Reich, da soll er

6

6

2

3 6

164

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.  
da soll er dann mit mir zu - gleich, mit mir zu-

A.  
da soll er dann mit mir zu - gleich, mit mir zu-

T.  
-gleich, da soll er dann mit mir zugleich, mit mir zu-

B.  
dann mit mir zu - gleich, da soll er dann mit mir zu-

B. c.

6

# 6

6

Vers 11

166

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

- gleich, zu-gleich, zu - gleich

- gleich, zu - gleich in Freu - - - - den le - ben e - wig lich, in

- gleich, zu-gleich, zu - gleich

in Freu-

- gleich, zu - gleich

6 5 6 7 #

169

V. 1  
V. 2  
Vla. 1  
Vla. 2  
Fg.  
C.  
A.  
T.  
B.  
B. c.

in Freu-den, in Freu - den le-  
Freu-den, in Freu - - - - - den le - ben e - wig-lich,  
den le - ben e - wig-lich, in Freu-den, in  
in Freu - - - - - den

6 7 6 5 6

172

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.  
- ben, in Freu - - - - - den le - ben e - wig - lich,

A.  
in Freu - - - - - den, in Freu - - - - - den le - ben e - wig - lich.

T.  
8 Freu - - - - - den, in Freu - den le - ben, le - ben, le - ben e - wig lich.

B.  
le - ben e - wig - lich, in Freu - den le - ben e - wig - lich.

B. c.

2 6 6 6 6 7 7

Grave et adagio

175

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

da - zu hilf uns, hilf uns ja gnä - dig - lich, ja gnä - dig -

Da - zu hilf uns, hilf uns ja gnä - dig - lich, ja gnä - dig -

Da - zu hilf uns, hilf uns ja gnä - - - dig - lich, ja gnä - dig

Da - zu hilf uns, hilf uns ja gnä - dig - lich, ja gnä - dig

5 6 b 5h 7 6 h b 7b 5 3h 4 #

181

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

-lich. Ach Herr, ver - gib all un - ser

-lich. Ach Herr, ver - gib all un - ser

8 -lich. Ach Herr, ach - Herr, ver - gib, ver - gib all un - ser - Schuld, all un - ser

-lich. Ach Herr, ver - gib all un - ser

♯ 6 6 6 6 ♯ ♭ 7♭ 5♯ ♯ 6 7♭

186

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

Schuld, hilf, dass wir

Schuld, hilf, dass wir

Schuld, hilf, dass wir war-

tr

6 5 6 5 6 6 6 5  
4 3



Vers 12  
Vivace

193

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

Bis un - ser Stünd - lein kömmt her - bei, auch un - ser Glaub stets wa - cker sei, stets

Auch un - ser Glaub stets wa - cker sei, stets

Auch un - ser Glaub stets wa - cker sei, stets

Bis un - ser Stünd - lein kömmt her - bei, kömmt her - bei, auch un - ser Glaub stets wa - cker sei, stets

6 6 6 6 6 5 6 6 6



199

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.  
trau-en fes-tig-lich, bis wir ent-schla-fen se-lig lich, dein Wort zu trau-en fes-tig-lich, fes-

A.  
deim Wort zu trau-en fes-tig-lich, bis wir ent-

T.  
deim Wort zu trau-en fes-tig-lich, bis wir ent-

B.  
deim Wort zu trau-en fes-tig-lich, bis wir ent-

B. c.

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

202

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

- tig-, fes - tig-lich, fes tig-, fes tig - lich, bis wir ent - schla-fen se - lig - lich, bis

- schla-fen, deinem Wort zu trau en, deinem Wort zu trau - en fes-tig - lich,

- schla-fen, deinem Wort zu trau-en fes tig - lich, bis wir ent - schla-fen se - lig-lich, bis wir ent-

- schla-fen se - lig - lich, deinem Wort zu

3 2

♯

3

6

$\frac{4+}{2}$

6

7

6

♯

6

Adagio e staccato

205

V. 1  
V. 2  
Vla. 1  
Vla. 2  
Fg.

Adagio

C.  
A.  
T.  
B.  
B. c.

wir ent - schla - - - fen se - lig - lich, bis wir ent - schla - fen, ent -  
bis wir ent - schla - - - fen se - lig - lich, bis wir ent - schla - fen, ent -  
- schla - - - - - fen se - lig - lich, bis wir ent - schla - fen, ent -  
trau - en fes - tig - lich, bis wir ent - schla fen se - lig - lich, bis wir ent - schla - fen, ent -

5 b q 6 6 b q q b 6 b

209

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

-schla-fen, ent-schla-fen, ent-schla- - - -

-schla-fen, ent-schla-fen, ent-schla- - - - *p*

-schla-fen, ent-schla-fen, ent-schla- - - - *p*

-schla-fen, ent-schla-fen, ent-schla- - - - - - - -

6  
5

5

b

5  
4

6  
4

5  
4

6  
4

Tasto Solo

5  
4

213

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.

A.

T.

B.

B. c.

fen, ent - schla-fen se - lig-

fen, ent - schla - - - fen, ent - schla-fen se - lig-

fen, ent - schla-fen se - lig-

fen, ent - schla - - - fen, ent - schla-fen se - lig-

fen, ent - schla-fen se - lig-

Accordo

6  
4

5  
4

6

6

b

b

6  
4

5  
4

218

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

C.  
-lich, ent - schla - fen se - lig - lich.

A.  
-lich, ent - schla - fen se - lig - lich.

T.  
-lich, ent - schla - fen se - lig - lich.

B.  
-lich, ent - schla - fen se - lig - lich.

B. c.

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

## 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.