

# Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 25

Georg Österreich:

Unser keiner lebet ihm selber

Musicalisches Concert,  
Bestehend aus einigen  
Kern-Sprüchen Heiliger Schrift

1702



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.

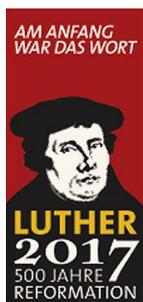
Diese Notenausgabe ist im Internet erhältlich unter:

<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

## Unser keiner lebet ihm selber

**Musicalisches Concert,  
Bestehend aus einigen Kern-Sprüchen Heiliger Schrift**

**Komponiert zum Begräbnis Herzog Friedrichs IV.  
von Schleswig-Holstein-Gottorf  
1702**

für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass,  
2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Generalbass

Herausgegeben von Konrad Küster

*Tonaufnahmen  
außerhalb des EU-Projekts  
sind erst ab 2016  
zulässig.*

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland  
Der Landeskirchenmusikdirektor  
Hamburg 2015

## Inhalt

Vorwort	6
Kritischer Bericht	15
Textwiedergabe nach dem originalen Textdruck	20
Edition	
<i>1.: Römer 14 Vers 7–8</i>	
TUTTI	21
Unser keiner lebt ihm selber, und keiner stirbet ihm selber. Leben wir, so leben wir dem Herrn; sterben wir, so sterben wir dem Herrn. Darum wir leben oder sterben, so sind wir des Herrn.	
<i>2.: Psalm 39 Vers 13 und 6</i>	
CANTO II – ALTO – TENORE	36
Wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben!	
TENORE	
Herr, lehre mich doch, dass ein Ende mit mir haben muss, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss.	
<i>3.: Offenbarung 2 Vers 10</i>	
BASSO	38
Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.	
<i>4.: Römer 8 Vers 35</i>	
TUTTI	43
Wer will uns scheiden von der Liebe Gottes? Trübsal oder Angst oder Verfolgung oder Hunger oder Blöße oder Fährlichkeit oder Schwert?	
<i>5.: Philipper 1 Vers 23 und 31</i>	
CANTO I	56
Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christo zu sein,	
denn Christus ist mein Leben, und Sterben ist mein Gewinn.	

*6.: Hiob 7 Vers 1–2*

ALTO

59

Muss nicht der Mensch immer im Streit sein auf Erden? Seine Tage gehen hin wie eines Tagelöhners, wie ein Knecht sehnet sich nach dem Schatten und ein Tagelöhner, dass seine Arbeit aus sei.

*Sacharja 11 Vers 2–3*

CANTOI

61

Heulet, ihr Tannen, denn die Zedern sind gefallen, und das herrliche Gebäu ist verstöret. Heulet ihr Eichen Basan, denn der feste Wald ist umgehauen.

TENORE

64

Man höret die Hirten heulen, denn ihr herrlich Gebäu ist verstöret;

BASSO

man höret die jungen Löwen brüllen, denn die Pracht des Jordans ist verstöret.

*7.: Offenbarung 14 Vers 13*

TUTTI

66

Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit; denn ihre Werk folgen ihnen nach.

*Anhang: gestrichenes Fragment nach Nr. 4*

*2. Timotheus 1 Vers 12*

ALTO SOLO

75

Denn ich weiß, an welchen ich gläube, und bin gewiss, dass er kann mir meine Beilage bewahren bis an jenen [Tag.]

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

76

## Vorwort

### *Entstehungsanlass: Der Tod des jungen Herzogs*

Georg Österreich (1664–1735) hatte seit Spätherbst 1689 dem Gottorfer Herzog Albrecht als Kapellmeister gedient. Er hatte dem Hof, der nach einer Exilphase des Herzogs erst wieder zum Funktionieren gebracht werden musste, quasi vom Nullpunkt aus zu einer personell wie musikalisch funktionierenden Hofkapelle verholfen. Am 27. Dezember 1694 (nach dem in protestantischen Länder weiterhin geltenden Julianischen Kalender gerechnet) war der Herzog gestorben; der Hofstaat wurde – wie in solchen Zusammenhängen üblich – aufgelöst; Österreich wandte sich zeitweilig nach Braunschweig und wirkte dann als Kapellmeister in Coburg.

Seit etwa 1697 war er dann erneut in Gottorf, als Kapellmeister von Herzog Friedrich IV. Dessen Vater Christian Albrecht war es gelungen, das Herzogtum international für souverän zu erklären, obgleich es ein teils deutsches, teils dänisches Lehen war (in Holstein deutsch, in Schleswig dänisch). Zudem war es ein relativ reiches Land: gesegnet mit Steuereinnahmen aus einigen der fruchtbarsten Agrarlandschaften des damaligen Europa (z. B. Norderdithmarschen, Eiderstedt und Fehmarn). Und es war ein Land beträchtlicher Größe: mehr als doppelt so groß wie das heutige Saarland. Dass die Besitzungen, von zwei größeren Komplexen abgesehen (zwischen Eiderstedt und der Schleiregion sowie zwischen dem nördlichen Nordfriesland und Aabenraa), kein zusammenhängendes Territorium bildete, war auch für andere Gebiete kein Problem – für die hessischen Landgrafschaften, die Herzogtümer Sachsen-Weimar oder Braunschweig-Wolfenbüttel, aber auch für Württemberg mit dem fernen Montbéliard.

Doch die Souveränität des Territoriums war brüchig. Sie war ein Resultat des Friedens von Roskilde (1660) zwischen dem damals siegreichen Schweden und dem unterlegenen Dänemark, das sich in der Folgezeit jahrzehntelang um die Rückführung in den vorherigen Zustand der Abhängigkeit bemühte. Die Selbstständigkeit geriet in Gefahr, nachdem Friedrich IV. an der Seite seines schwedischen Bündnispartners, König Karls XII., 1700 in den „Großen Nordischen Krieg“ eingetreten war und am 8. Juli 1702 (julianisch) in einer Schlacht in Polen fiel: Der Thronerbe war erst 2 Jahre alt, und es gelang weder der Vormundschaftsregierung noch der schwedischen Allianz, das Territorium langfristig zu halten<sup>1</sup>. Das mögen manche „in der Heimat“ so befürchtet haben; der Herzogshof stand nach dem Tod des Herzogs zweifellos unter Schock<sup>2</sup>.

Die Nachricht vom Tod des Herzogs hat den Kapellmeister wohl nicht in Gottorf erreicht; als Friedrich IV. in den Krieg zog, hatte er die Kapelle vorläufig aufgelöst: So blieb Österreich zwar Kapellmeister, durfte aus Schleswig wegziehen, auswärts Musik machen, aber keine andere Anstellung übernehmen, und musste sich für eine Re-Installation der Kapelle dauernd bereithalten. Er zog nach Braunschweig, wo er das Brauhaus seines Schwiegervaters übernahm und als Sänger am dortigen, jungen Opernhaus wirkte<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Als Überblick vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Großer\\_Nordischer\\_Krieg](http://de.wikipedia.org/wiki/Großer_Nordischer_Krieg); zur für Friedrich IV. tödlichen Schlacht [http://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht\\_bei\\_Klissow](http://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_bei_Klissow) (Abruf vom 08.03.15). Die Schlacht war für die Gegner, Sachsen-Polen unter August dem Starken, vernichtend; doch auch auf Seiten des Siegers fordert ein Krieg zahllose Opfer – und hier handelte es sich um ein prominentes.

<sup>2</sup> Dementsprechend formulierte dies der Hofprediger Samuel Reimarus im abendlichen Gottesdienst am Begräbnistag so: „Gehe hinaus aus deinem neuen Gottorf, das du so groß und prächtig gebauet hast, nicht Du, sondern ein ander soll es bewohnen; sieben Fuß sollen deines Leibes Platz seyn, nachdem Pohlen dein Blut verschlungen, und deine grosse Seele, der zwey Fürstentümer [!] zu klein waren, zu dem weiten Reich des Himmels gangen.“ In Quelle B, S. 95. Das Schlossbauprojekt Friedrichs IV. blieb unvollendet.

<sup>3</sup> Zu Details Adam Soltys, „Georg Österreich (1664–1735); sein Leben und seine Werke: Ein Beitrag zur Geschichte der norddeutschen Kantate“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 4 (1922), S. 169–240, hier S. 185f.

## Österreichs Arbeitsvoraussetzungen

Österreichs imposante Musiksammlung, die quasi Betriebskapital seines Kapellmeisterdaseins war, enthält auch zahlreiche Manuskripte eigener Werke<sup>4</sup>; das in der vorliegenden Ausgabe vorgelegte ist eines davon. Wie auch viele andere spiegelt auch dieses in idealer Weise die Arbeitsprozesse eines Komponisten der Zeit um 1700: Österreich hat seine Kompositionsmanuskripte nicht aufbewahrt, sondern nur die Reinschriften der Werke. In diesem Fall kommt etwas Besonderes dazu: Manche der Arbeitsschritte, die sich als Fortentwicklungen der Werksubstanz in der Partitur selbst zeigen, spiegeln offensichtlich direkt die unterschiedlichen Planungsetappen des Zeremoniells, das die Hof-Administration für die Beisetzungsfeierlichkeiten vorsah. Zunächst für November geplant, fanden sie schließlich am 19. Dezember 1702 in Schleswig statt.

Trauerfeiern des Gottorfer Hofes standen noch kaum unter dem Eindruck eines absolutistischen Personenkults, sondern viel eher im Zeichen der lutherischen Rechtfertigungs- und Ewigkeitslehre<sup>5</sup>: Für die Erlösung der Menschen von der Sünde, die Christus im Tod am Kreuz erreicht hatte, muss man als Zeichen des tiefen Glaubens lebenslang Gott danken, jeder einzelne so gut er es kann, und zwar im Leben (durch Musik) wie in der Ewigkeit (in der Mitwirkung am Engelskonzert). „So gut er es kann“ bedeutete: Ungläubig handelte, wer im musizierten Gotteslob hinter seinen individuellen Fähigkeiten zurückblieb. Das galt auch für einen Hof: Er musste gerade aus Anlass einer Trauerfeier Musik der höchsten Leistungskategorie aufbieten, und zwar bis an die eigenen Grenzen. Oder anders: Das Potential des Gottorfer Musiklebens spiegelt sich also gerade in den Trauermusiken, die zudem auch eine Gelegenheit boten, vor einer breiten „Öffentlichkeit“ der zur Anwesenheit verpflichteten Landstände diesen Umgang mit den Ewigkeitsgedanken zu exemplifizieren.

## Österreichs Trauermusik zwischen Schütz, den Bachs und Brahms

Die Musik Österreichs für die Beisetzung des Herzogs gliederte sich in drei Werke. Eines war eine Choralbearbeitung, ein zweites eine Mischung aus biblischer Historie und Choralstrophen zuzüglich freier Texte<sup>6</sup>. Das dritte Stück ist ein „Musicalisches Concert, Bestehend aus einigen Kern-Sprüchen Heiliger Schrift“<sup>7</sup>: das hier vorliegende Werk, das im Gegensatz zu beiden anderen (dem Titel folgend) keine außerbiblischen Zusätze enthält. Seine Schriftzitate sind teils Standard-Begräbnistexte wie „Unser keiner lebt ihm selber“, „Ich habe Lust abzuschneiden und bei Christo zu sein“ oder „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an“; manche der Texte sind jedoch auch eher ausgefallen wie die Zitate nach Hiob und Sacharja in Nr. 6.

Keiner der Texte bezieht sich direkt auf den Verstorbenen; vielmehr handelt es sich um ein „globales“ Musikwerk innerhalb der lutherischen Ewigkeitsauffassung. Das wirft die Frage nach dem Kontext auf.

<sup>4</sup> Zu Details vgl. das Vorwort zu: Georg Österreich, *Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand*, Hamburg 2014 (MNO 11), online: [http://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/nordkirche/11\\_Oesterreich\\_Der-Gerechten.pdf](http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/11_Oesterreich_Der-Gerechten.pdf), S. 5–7.

<sup>5</sup> Im Überblick Konrad Küster, „Mein Schall aufs Ewig weist“: Das Jenseits und die Kirchenmusik der lutherischen Orthodoxie“, in: *Schütz-Jahrbuch* 33 (2011), S. 75–90.

<sup>6</sup> Georg Österreich, *Plötzlich müssen die Leute sterben*, 2 Fassungen, Hamburg 2013 (MNO 4a und 4b); online: [http://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/nordkirche/Fotoportal/4a\\_Oesterreich\\_Ploetzlich\\_Erstversion.pdf](http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/Fotoportal/4a_Oesterreich_Ploetzlich_Erstversion.pdf) und [http://www.nordkirche.de/fileadmin/user\\_upload/nordkirche/Fotoportal/4b\\_Oesterreich\\_Ploetzlich\\_Endversion.pdf](http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/Fotoportal/4b_Oesterreich_Ploetzlich_Endversion.pdf).

<sup>7</sup> So der Titel in Quelle B.

Ähnlich werden „einige Kern-Sprüche Heiliger Schrift“ verarbeitet in Heinrich Schütz' *Musikalischen Exequien*, die 1636 im Druck erschienen: zum Gedächtnis von Graf Heinrich Postumus von Reuß, der Ende 1635 in Gera gestorben war<sup>8</sup>. Auch sie enthalten „Sprüche Göttlicher Schrift“, daneben aber zudem eine Anzahl „Christlicher Kirchen Gesänge“<sup>9</sup>. Schütz schuf daraus, wie Günter Graulich in der Edition zu Beginn des Vorworts schrieb, einen „Höhepunkt der Gattung“ Trauermusik.

Als ein ganz ähnlicher Höhepunkt wird seit jeher Bachs „Actus Tragicus“ gesehen, die Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ BWV 106, die Bach für einen unbekanntem Traueranlass der Zeit um 1707 schrieb. Sie hat die Zugänge zu Bachs Vokalwerk maßgeblich geprägt, ebenso selbstverständlich die Zugänge zur musikalisch verarbeiteten lutherischen Sterbensauffassung: Erstmals im Druck erschien sie bereits 1830, im Jahr nach Mendelssohns Wiederaufführung der Matthäuspassion, und zwar im Rahmen einer ersten systematischen Sechser-Publikation von Kantaten Bachs.

Zu den zentralen Zugängen, die die Nachwelt zur barocken lutherischen Sterbensauffassung hat, gehört schließlich als drittes Werk die Trauermusik, die Bachs entfernter Vetter Johann Ludwig Bach 1724 zur Beisetzung seines Dienstherrn, des Herzogs Ernst Ludwig von Sachsen-Meiningen, schrieb<sup>10</sup>. Auch in ihr begegnet man der traditionellen eschatologischen Aussage ohne explizites Herrscherlob, nicht mehr aber in der gleichen Gründung auf Bibelwort und Choralstrophe allein: Teils wirken sich Techniken der neueren, opernnahe Kantatendichtungen aus, teils liegt dem Werk ohnehin ein langes, strophisches Gedicht zugrunde, in dem der Herzog selbst seine Sterbens- und Jenseitserwartungen zum Ausdruck bringt.

Diese Trauermusik-Kultur unterscheidet sich zwangsläufig von etwas anderem: davon, dass zum Gedenken an einen Verstorbenen Epicedien verfasst worden – Trauergedichte, teils auch in Musik, die gemeinsam mit den Trauerpredigten und dem Lebenslauf der/des Verstorbenen in Druck gelangte. Diese Memorialschriften machen zugleich einen zentralen Teil der zeitgenössischen Auslegungsarbeit aus. Ob die strophischen „Arien“, die als Teil der Epicedien gedruckt wurden, typischerweise auch aufgeführt wurden, ist nicht gesichert; kaum werden sie im Trauergottesdienst erklingen sein – ebenso wenig wie im Gottesdienst die kunstvollen Gedichte verlesen wurden, die die Epicedien ansonsten charakterisieren. Insofern ist zwischen diesen Trauer-Arien und den „liturgischen“ Trauermusiken zu unterscheiden.

Zwischen die drei so charakteristischen „liturgischen Trauermusiken“ – Schütz *Musikalische Exequien*, Bachs *Actus tragicus* und die Meininger Musik von 1726 – reiht sich nun die vorliegende Komposition Georg Österreichs ein. In der strikten Beschränkung auf Bibelwort entspricht sie keinem der genannten Werke, sondern viel eher dem Ansatz, dem Johannes Brahms in den 1860er-Jahren in *Ein deutsches Requiem* nachging. Das Textprogramm dieser beiden Werke überschneidet sich nur an zwei Stellen (Österreich: Nr. 2b und 7); beide Werke treffen sich aber auch darin, dass die – gattungstypische – freie Textkompilation nicht deckungsgleich ist mit der Satzgliederung des Werkes. Für Brahms war dies stets charakteristisch, wenn er Bibeltexte auswählte; doch auch bei Österreich werden hier die Einzelsätze von einer Summe aus unterschiedlichen Bibelstellen getragen. Das ist in Bachs *Actus tragicus* ähnlich; allerdings entsteht dort durch die Hinzunahme der Choralstrophen ein anderes Bild.

<sup>8</sup> Zu ihm [http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich\\_II.\\_\(Reuß-Gera\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_II._(Reuß-Gera)) (Abruf vom 08.03.15); zur Trauermusik die Einführung von Günter Graulich Günter zu: Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien*, Stuttgart 1973 (Stuttgarter Schütz-Ausgabe, 8).

<sup>9</sup> Titelblatt des Textheftes zum Begräbnisgottesdienst, wiedergegeben in: Graulich (wie zuvor), S. XLVI–II.

<sup>10</sup> Edition: Ulrike Feld und Ulrich Leisinger (Hrsg.), *Musik am Meininger Hof*, Leipzig 2003 (Denkmäler mitteldeutscher Barockmusik 1, 2).

Es wäre nicht sachgerecht, das Werk musikalisch gleichsam auf Kosten des *Actus tragicus* zu profilieren. Dieser verdankt seine Eindringlichkeit nicht zuletzt der Knappheit Sätze und einer – gegenüber anderen Kantaten der jüngeren Zeit – reduzierten Besetzung, die auch geistliche Konzerte des spätesten 17. Jahrhunderts prägt. Insofern ist Österreichs Werk ein „Vierter im Bunde“, ohne einen anderen aus diesem zu verdrängen.

So stehen gerade aber diese beiden Werke nebeneinander; es trennen sie kaum fünf Jahre: zwischen dem Werk Österreichs (1702) und Bachs (um 1707). Getragen vom gleichen theologischen Geist, werden sie getrennt durch unterschiedliche Musikzierauffassungen zwischen Hof (Österreich) und Stadtbürgertum (Bach), die sich zuallererst – den theologischen Grundgedanken folgend – auf den Besetzungsumfang und die Virtuosität der Solostimmen auswirken mussten. Daher wirkt Österreichs Komposition weniger archaisch als diejenige Bachs.

Unverkennbar ist aber zugleich, dass Österreich ein Komponist auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn war, Bach ein Komponist an deren Anfang; so unbestritten bleiben kann, dass der *Actus tragicus* „ein Geniewerk“ ist, „wie es auch großen Meistern nur selten gelingt“, muss man doch die Sichtweise neu auf den Prüfstand stellen, dass Bach mit ihm zugleich auch „alle seine Zeitgenossen mit einem Schlage weit hinter sich läßt“<sup>11</sup>. Gegenüber dem Werk Bachs wirkt Österreichs Trauermusik moderner: mit der klareren Satzgliederung, der viel breiter dimensionierten Führung des jüngeren Violinen-Ensembles und den großflächig disponierten Tutti-Sätzen. Und doch gehen beide Komponisten sogar in wirkungsästhetischer Hinsicht von gleichen Prämissen aus: Dem ersterbenden Satzschluss „Ja, komm, Herr Jesu“ in Bachs *Actus tragicus* lässt sich direkt Österreichs Werkschluss zur Seite stellen, der mit „dass sie ruhen – von ihrer Arbeit“ zur Ruhe zu kommen scheint, ehe in Minimalbesetzung und auf knappstem möglichem Raum die Schluss-Ergänzung „denn ihre Werk folgen ihnen nach“ nachgeliefert wird – aufrüttelnd in den letzten Sekunden.

Einzigartig ist diese Bibelwort-Komposition jedoch auch in überlieferungshistorischer Hinsicht. Dafür, dass noch einmal eine vergleichbare Komposition buchstäblich der Zeit zwischen Schütz und Bach zum Vorschein käme, ist die Wahrscheinlichkeit extrem gering. Ein solches Werk müsste letztlich neben den beiden Referenzsammlungen mitteleuropäischer Musik der Zeit erhalten geblieben sein: der Sammlung des schwedischen Hofkapellmeisters Gustav Düben und eben derjenigen Georg Österreichs. In diesen jedoch ist Gleichartiges offenbar nicht vorhanden.

So bietet sich Österreichs „Unser keiner lebet ihm selber“ als eine Repertoire-Ergänzung für Konzerte an, die die Ewigkeitsthematik des Jahresendes in den Blick nehmen: gleichsam als eine barocke Variante der Ideen Brahms', als Nachbarwerk des *Actus tragicus* Bachs und als ein deutlich jüngerer Verwandter der *Musikalischen Exequien* Schütz', zudem in einer Besetzung, die sich mühelos mit anderen Kantaten verbinden lässt. Um die Aufführungsmöglichkeiten im Detail zu bestimmen, sind jedoch weitere Informationen über die Werkgestalt erforderlich.

### *Österreichs Autorschaft*

Für den Umgang mit diesem Werk ist zunächst eine Klärung notwendig: Stammt es überhaupt von Österreich? Harald Kümmerling hat dies in Frage gestellt: weil Österreich mitten im Werk, vor der hier als „Nr. 6“ bezeichneten Satzeinheit, auf sich selbst als Komponisten verweist. So entstehe der Eindruck, Österreich habe hier das Werk eines anderen abgeschrieben und lediglich um einen eigenen Satz erweitert.

<sup>11</sup> Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach: Mit ihren Texten*, München und Kassel etc 6/1995, S. 833 (beide Zitate).

Dagegen sprechen zunächst die Hintergründe der Textkompilation. Es ist nicht damit zu rechnen, dass ein Kapellmeister für die herzogliche Trauerfeier eine so differenzierte Textabfolge vorschlagen konnte, bloß weil er ein passendes Werk kannte und selber keines komponieren wollte (und sei es aus Zeitgründen). Wie im Einzelnen darzustellen ist, rang der Hof selbst gerade um die Textzusammenstellung, und manche Konstellation in der Partitur spiegelt dies direkt: So bricht die angefangene Eintragung eines Satzes unvermittelt ab, wird durchgestrichen, ein ganz anderer folgt – und daraufhin muss auch der Schluss des vorherigen Satzes variiert werden. Dies spiegelt einen parallelen Arbeitsprozess an Text und Musik, der mit bloßer Umarbeitung von Vorgegebenem nicht erklärlich wäre.

Gegen die Autorschafts-Zweifel sprechen aber auch philologische Details: Österreich hat sich mit dieser Partitur offenbar über längere Zeit hinweg beschäftigt, hat differenzierte Anweisungen für die Schlussgestaltung gemacht (von denen 1702 nur eine zur Aufführung gelangt sein kann), aber auch – in anderer Tintenfärbung und anderen Schriftzügen – Ideen zur Ausweitung der Besetzung in die Partitur eingebracht. Die Autorenangabe der Nr. 6 gehört zu diesen nachträglichen Zusätzen, aber auch die Besetzungsangabe (Alto solo) mitsamt der Tempobezeichnung „andante“, die nochmals ein eigenes Schriftstadium repräsentieren. Die Tintenfärbung dieser Eintragungen zeigt sich zudem in einer Fülle von Revisionen gerade dieses Satzes. Demzufolge scheint sich Österreich nach 1702 noch einmal mit dem gesamten Werk befasst und speziell diesen Satz dafür vorbereitet zu haben, dass ein Kopist eine neue Aufführungsgrundlage dieses Einzelsatzes hergestellt hat; die Autorenangabe „di Georgio Österreich“ schlängelt sich daher um die bestehenden Grund-Eintragungen des Notentextes herum, vielleicht um in eine Abschrift übernommen zu werden.

Das Textliche (eines religiösen Staatsaktes) und das Philologische ergänzen einander wechselseitig. Das in der Partitur gespiegelte Werk ist aufs Engste mit der Trauerfeierlichkeit von 1702 verwoben; der nachträgliche Zusatz der Nr. 6 ist als Teil der Werkgeschichte im Jahr 1702 zu sehen, von der die Namenseintragung aber philologisch abgerückt ist. Österreichs Autorschaft (die auch durch sein Namenskürzel „G. Ö.“ zu Anfang der Partitur bezeichnet ist) steht somit nicht in Frage.

#### *Werkentstehung: Wie plant ein lutherischer Hof eine Trauerfeier?*

Zur Rekonstruktion der Vorgänge, die zur 1702 aufgeführten Werkgestalt führten, gibt es zwei Quellen: auf der einen Seite den nachträglich gedruckten Text der aufgeführten Werke, der als Anhang der Trauerpredigten – gleichsam als Teil einer fürstlichen Memorialschrift – erschien (Quelle B). Über die Musik informiert selbstverständlich die Partitur Österreichs (Quelle A), die jedoch eine Vielzahl unterschiedlicher Arbeitsschritte spiegelt. Aus musikalischen Gründen kann die Version, die der Textdruck wiedergibt, nicht exakt in dessen Gestalt erklingen sein; dies bezieht sich möglicherweise sogar auf den Werkschluss – für den Österreich aber, wie erwähnt, Varianten vorsieht, ohne dass einer (auch nicht: aus philologischen Gründen) der Vorrang eingeräumt werden kann<sup>12</sup>.

Im Einzelnen lassen sich in der Partitur folgende Arbeitsschritte Österreichs erkennen:

<sup>12</sup> In gewisser Hinsicht ähnelt das Quellenmaterial demjenigen, das zu Bachs Johannespassion erhalten geblieben ist: Die „erste“ Version (1724) ist nicht restlos rekonstruierbar, sondern erst die des Jahres 1725 („O Mensch, bewein dein’ Sünde groß“) und die letzte (1749); die vertraute Konzertgestalt ist durch Bach nie zur Aufführung gelangt. Vgl. Konrad Küster (Hrsg.), *Bach-Handbuch*, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 1999, S. 439–441.

1. Österreich startete mit der Kompositionsarbeit in einer nicht erhaltenen Quelle (Kompositionsautograph). Sie mag in Braunschweig entstanden sein, bald nachdem er vom Tod seines Dienstherrn erfahren hatte; hierfür muss ihm also ein Textgrundbestand vorgelegen haben. Doch dieser unterschied sich noch markant von der Zielgestalt. Dass es eine solche Grund-Partitur gegeben haben muss, ergibt sich auch aus der Überlieferung von Österreichs anderen Werken: Zu keinem ist eine Kompositionspartitur erhalten geblieben; alle Quellen zeigen – wie diese – auch Korrekturen von typischen Abschreiber-Irrtümern<sup>13</sup>.
2. Daraufhin begann Österreich mit der erhaltenen Reinschrift-Partitur. An der Tatsache und Abfolge der Nummern 1–4 gab es keinen Zweifel. Zwar lässt die Partitur erkennen, dass aus irgendwelchen Gründen die Zeit drängte; das Schriftbild auf S. 129 der Partitur wirkt flüchtiger und stärker nach rechts geneigt als die vorherigen Teile. Den Satz Nr. 4, die A-cappella-Fuge „Wer will uns scheiden“, beendete Österreich mit einer c-Moll-Kadenz – auf einer rechten Partiturseite. Neben dem Schlussschlagstrich war noch einiger Platz, und so wollte er dort das rezitativisch beginnende Altsolo „Denn ich weiß, an welchen ich gläube“ anfügen. Er schrieb die Seite mit dem betreffenden Notentext voll; dieser erfasst den zugrunde liegenden Bibelvers fast ganz (2. Timotheus 1, 2. Hälfte von Vers 12; ob der Text noch fortgesetzt werden sollte, weiß man nicht). Auf einem plagalen Schluss (g<sup>1</sup>–f<sup>1</sup> gegen as) bricht der Satz in der rechten unteren Seitenecke ab.
3. Er strich diesen Satz jedoch wieder durch, blätterte um und trug auf der Blattrückseite ganz andere Musik ein. Folglich hatte sich die Textplanung (für die er wegen dieses Partiturbildes nicht verantwortlich gewesen sein kann) verändert: Dieser Text aus dem 2. Timotheus-Brief entfiel.
4. Statt dessen sollte Österreich nun die Arie „Ich habe Lust abzuschneiden“ mit einem Text aus dem Philipperbrief anschließen. Ob sie ohnehin schon vorgesehen war (aber nach dem „Timotheus-Rezitativ“ erklingen sollte), oder ob dieser Text nun als Ersatz gewählt wurde und Neukomposition erforderlich machte, ist nicht zu rekonstruieren. Für den Philipper-Text jedoch hielt Österreich Es-Dur als Tonart für gesetzt. Um ihn anschließen zu können, verändert er den Schluss der A-cappella-Fuge: Zwischen ihr und der Arie entsteht nach der Revision keine Zäsur mehr (ursprüngliche Schlusskadenz c-Moll, Neubeginn Es-Dur), sondern die Fuge bleibt auf dem vorletzten Klang, der Penultima G, hängen und öffnet sich damit zum Folgenden.
5. Österreich kürzte hierfür den Fugenschluss um einen Akkord. Dies erledigte er, indem er einfach den Schlussschlagstrich über die Töne dieses einstigen Schlussklangs schrieb; sie wurden quasi senkrecht durchgestrichen – mit einem musikalischen Zeichen, das selbst eine Funktion übernehmen konnte. Die Entfernung des „Timotheus-Rezitivs“ konnte nicht so elegant erfolgen: Es wäre am besten gewesen, es aus der Partitur einfach zu entfernen (z. B. die entsprechende Seite herauszutrennen). Doch das ließ sich nicht machen; papierökonomisch geplant, stand dieses Musikstück ja unten auf einer rechten Seite – so, als müsse man nur umblättern, um es fortzusetzen. Doch auf der Rückseite des Bogens steht „Ich habe Lust abzuschneiden“. Folglich musste der Timotheus-Torso stehenbleiben, wo er nun einmal hingekommen war, und durchgestrichen.
6. Österreich schrieb also mit „Ich habe Lust abzuschneiden“ (Nr. 5) weiter. Und nach Ende dieses Satzes fügte er das an, was als Nummer 7 in dieser Edition enthalten ist. „Selig sind die Toten“. So stellte er sich also die Endgestalt ursprünglich vor – nach dem Timotheus-/Philipper-Problem.

13

Vgl. oben, Anm. 4.

7. Doch die Hofbürokratie baute weiter um: Österreich musste den Hiob-/Sacharja-Block der Nummer 6 einschieben. Und hier wiederholten sich die Probleme: Denn der Schluss der Canto-Arie findet sich erneut mitten auf einer rechten Seite, ebenso der Beginn des Schlusschors. „Mitten auf einer Seite“, noch dazu auf einer rechten, lässt sich jedoch keine Musik „einfügen“. Was tun?
8. Österreich komponierte – wiederum in einer nicht erhaltenen Quelle<sup>14</sup> – den neuen Text (Hiob, Sacharja); als Abschrift gelangt das Resultat auf einen Papierbogen, der in die – ja schon komplett fertige – Partitur eingelegt wird. Um den richtigen Anschluss zu gewährleisten, schrieb er auf diesem neuen Bogen zunächst nochmals den Schluss der Sopranarie ab; dann folgt der Nachtrag. Das Papier reichte aus: Nach dem Bass-Ende der neuen Nr. 6 blieb noch Platz, um eine Anweisung für die Aufführung des Werkschlusses einzutragen – auf einer linken Seite. Ihr rechter Nachbar ist das, was vorher schon da war – also der Beginn des Schlusschors, darüber aber (wie erwähnt) das Ende der Sopranarie in deren Erst-Eintragung. Diese wurde also durchgestrichen. Deshalb also findet sich der Schluss zu „Ich habe Lust abzuschneiden“ sowohl als Abschrift auf dem Papier mit dem neu eingeschobenen Satzkomplex als auch als Urform vor „Selig sind die Toten“.
9. Doch im Textdruck steht „Ich habe Lust abzuschneiden“ an anderer Stelle: zwischen dem „neuen“ Alt-Hiob-Teilsatz und der Sacharja-Vertonung. Die Partitur enthält dagegen keinen Hinweis darauf, dass dieses Stück jemals mitten im Fortgang (attacca) der Nr. 6 einen Platz hätte einnehmen können. So drängt sich ein anderer Eindruck auf: Tatsächlich handelte es sich bei dem Hiob-/Sacharja-Block um einen nachträglichen Zusatz; in den Protokollen der Hofbürokratie (?) war er schlichtweg an falscher Stelle in den vorgeprägten Ablauf eingefügt worden – vielleicht sogar so weitgehend, dass der ausgeschiedene Abschnitt und der neue (beide für Alt) in Beziehung zueinander gedacht waren. Welche Folgen hatte dies aber in theologischer Hinsicht? Hat Österreich eine Anweisung missverstanden – oder sich über sie hinweggesetzt, weil „Ich habe Lust“ schon komponiert vorlag?
10. Wie gleichfalls aus dem Textdruck hervorgeht, stellte sich die Hofbürokratie als Werkabschluss jedoch etwas anderes vor als den von Österreich schon komponierten und in die Partitur notierten: Gewünscht war demnach Wiederholung des Eingangssatzes, abschließend mit T. 86). Österreich setzt jedoch einen Vermerk hinzu, der auch den ursprünglichen Schluss ermöglicht – aus guten Gründen. Denn letztlich ist der Schluss des Anfangsteils (zum Text „... so sind wir des Herrn“) als typischer Binnenschluss gestaltet: Eine viertaktige Es-Dur-Kadenz wird in der Zieltonart c-Moll wiederholt; sie öffnet sich viel eher zu einer Fortsetzung, als dass sie Schlusswirkung hätte.
11. Alle weiteren Eintragungen können erst später in die Partitur hineingekommen sein. Ebenso wie Österreich den Hiob-/Sacharja-Block für eine Einzelaufführung vorbereitet haben dürfte (auch darin, dass er zahlreiche kleine Details überarbeitete – in derselben Tintenfärbung, in der auch die Autorenangabe gefasst ist), hat er Oboenanteile hinzuge-dacht (die in der Partitur nicht vorhanden sind) und Teile des Hiob-/Sacharja-Blocks mit Blockflöten umbesetzt.

---

<sup>14</sup> Auch hier ist die erhaltene Partitur nicht Österreichs Kompositionsexemplar gewesen: Dies belegen die Schreibirtümer in T. 341 und 367ff.; vgl. zu ihnen den Kritischen Bericht.

*Wie führt man dieses Werk auf: Die denkbaren Fassungen*

Die komplexe Entstehungsgeschichte des Werkes, die sich nahezu komplett aus der einen erhaltenen Partitur ergibt, ermöglicht es, aus ihm drei Werkgestalten für eine Aufführung herauszulösen. In der Neuedition werden die einschlägigen Punkte mit den nachstehenden Siglen markiert.

**Version A:** *Die Fassung „Georg Österreich I“*

Diese älteste denkbare Version ist historisch schon die zweite: Denn man weiß nicht, wie das Werk mit dem „Timotheus-Rezitativ“ ausgesehen (zweifelloos interessant, weil es der einzige rezitativische Abschnitt in dem Werkbestand ist) und welche der weiteren, dokumentierten Varianten es enthalten hätte. Doch es ist möglich, die Sätze 1–5 und 7 in der Form aufzuführen, wie die älteste erhaltene Werkschicht es erkennen lässt. Die Komponenten kommen fast in jeder der anderen Versionen vor; doch in dieser Zusammenstellung ist das Werk 1702 sicherlich nicht aufgeführt worden. Sie bietet den aufführungspraktischen Vorteil, die Nummer 6 mit ihrem extrem schweren Sopranpart und der komplexen Bass-Aufgabe nicht realisieren zu „müssen“.

**Version B:** *Die Fassung des Textdruckes*

Die Text-Fassung ist von der zuvor genannten, ältesten Version am weitesten entfernt. Zweifellos lässt sich keine Version aufführen, in der „Ich habe Lust“ an anderer Stelle als derjenigen der Partitur platziert wird; und fraglich ist, ob die Wiederholung des Eingangssatzes als Werkschluss befriedigt. Konkret setzt sich diese Version zusammen aus den Sätzen 1–6; danach folgt das Da capo der Nr. 1 (bis T. 86).

**Version C:** *Die erweiterte Partiturversion mit Österreichs Schluss-Alternative*

Der Einschluss des Hiob-/Sacharja-Blockes führt nicht automatisch zur Schluss-Wiederholung des Eingangssatzes; vielmehr behält Österreich (sich selbst!) die Möglichkeit offen, am Ende „Selig sind die Toten“ zu musizieren. Allein diese Version enthält sämtliche Teile der vorliegenden Partitur – zudem mit einem eindrucksvollen Schluss. Allerdings ist wiederum fraglich, ob diese Version 1702 zur Aufführung gelangte; eher ist sie (aufgrund der Schriftanteile nach T. 372) jünger. Ob sie hingegen so jung ist wie die in leicht bläulich wirkender Tinte hinzugesetzten Revisionen, ist zweifelhaft; denkbar erschiene, dass Österreich diese Aufführungsalternative auch schon gleich nach der Trauerfeier des Jahres 1702 notierte und in noch späterer Zeit neuerlich Revisionen vornahm – bis dahin, dass eine Auskoppelung (?) des Satzes Nr. 6 vorgesehen wurde.

*Zu einzelnen Sätzen*

Zu einzelnen Sätzen sind besondere Anmerkungen erforderlich. Zunächst ist auf die Teile zu verweisen, die Österreich mit „A cappella“ bezeichnet hat: Hier liegen zwei der wenigen Beiträge für veritable Fugen Österreichs vor – Sätze also, in denen er die Fugentechniken nicht einfach nur als Satzeinstieg „zitiert“ hat, um dann weniger streng fortzufahren. Letztlich ist diese Lockerung der Satzformen aber in genau dieser typischen Weise dauernd in Reichweite: „Sterben wir, so sterben wir dem Herrn“ ist in der klangorientierten Schreibart gehalten, die – mit Oktavierungen – für Österreichs mehrstimmige Vokalmusik so typisch ist. Und die Fuge „Wer will uns scheiden“ ist in den thematisch tragenden Elementen ihrer Abschnitte extrem einfach gestaltet: nicht nur mit dem Eröffnungsthema, sondern auch mit den lediglich unterschiedlich figurierten, abwärts führenden Tonleiterausschnitten zu „Trübsal“ (lange Noten) und „oder Verfolgung ...“

(figuriert). Ganz so kontrapunktisch komplex, wie es den Anschein haben mag, sind die Sätze letztlich also nicht – sondern so wirkungsorientiert wie Österreichs Musik auch sonst.

Dies betrifft auch die Sopranfunktion, die in dem Hiob-/Sacharja-Block zu dem Werk hinzukomponiert wurde: Gefordert wird hier Textdeklamation in einer Lage oberhalb von  $g^2$  – bis  $c^3$ . Fraglich erscheint, ob diese Gesangsaufgabe und die des anderen Sopransolos (Nr. 5) tatsächlich für ein und dasselbe Stimmprofil geschrieben ist. Doch dazu schweigt sich die Quelle aus: Keiner der Sopranparts wird als „1“ oder „2“ ausgewiesen. Fraglich ist aber auch, wer überhaupt 1702 am Gottorfer Hof zur Verfügung stand, um einen solchen Part zu meistern; letztlich wiederholt sich diese Herausforderung aber auch noch bei modernen Aufführungen. Historisch betrachtet, handelt es sich hier zweifellos um das Aufbieten der bestmöglichen Kräfte, derer man habhaft werden konnte – so, wie es für eine Trauerfeier im Rahmen der eingangs geschilderten Ansprüche unumgänglich war.

## Kritischer Bericht

### *Die Quellen: A und B*

**A:** Eigenhändige Partiturabschrift/Arbeitspartitur des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. autogr. G. Oesterreich 1, 8. Faszikel (S. 125–144). Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf S. 125 oben links Bleinummer „28“<sup>15</sup>, leicht links der Seitenmitte schwach mit Bleistift „a.“ (Bedeutung unklar). Über dem 7. von 10 Takten der Akkolade mit Rötel „G. Ö.“ (wohl von der Hand Österreichs). Unten mittig „350“ (Rötel), links davon „1050“ (Berliner Akzessionsnummer Siegfried Wilhelm Dehns).

Auf fol. S. 144 in der Seitenmitte unter dem Werkschluss: „*Soli Deo Gloria!*“

Lagenordnung: 4 ineinander liegende Bogen (Quaternio) mit einem eingelegten Bogen nach dem 6. Blatt (zwischen S. 136 und 141). 20 beschriebene Seiten.

Wasserzeichen: Großes FF-Monogramm, bekrönt zwischen Lorbeerzweigen (Monogramm Herzog Friedrichs IV., Papiermühle Ascheffel<sup>16</sup>. Freihändig rastriert; auch Taktstriche freihändig gezogen.

Originale Schlüsselungen:

Canto 1, 2:	c <sub>1</sub>
Alto:	c <sub>3</sub>
Tenore:	c <sub>4</sub>

**B:** Originaldruck des Textes, benutzte Exemplare: Schleswig, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Bibliothek, Signatur E I 6930 (im Anfangsteil fragmentarisch) und H II (F) 676 (besseres Papier, geringerer Beschnitt).

Titel:

*MUSICALISCHE* | Trauer-Handlung, | Wie solche bey Hoch-Fürstlicher | Leich-  
Bestätigung | Des weiland | Durchläuchtigsten Fürsten und Herrn, | HERRN | *FRIDE-  
RICHS*, | Erben zu Norwegen, Regirenden Her- | tzogen zu Schleßwig, Holstein, Stor-  
marn, und | der Dithmarschen, Graffen zu Oldenburg | und Delmenhorst &c. | Höchst-  
Glorwürdigsten Andenckens, | An der Hoch-Fürstlichen Schleßwigischen | Dom-Kirche  
| Den 19. *Decembris Anno 1702.* unter dreyen *Musicalischen* | *Concerten figuraliter* aufzufüh-  
ren, | Unterthänigst vorgestellet. | Und hierauf in Music gebracht | von | *GEORG* Oes-  
terreich, | Hoch-Fürstl. Schleßwig-Holsteinis. bestalten Capel-Meister | auf Gottorp.

<sup>15</sup> Nicht: „Tintenummer“; so Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18), Kassel 1970, S. 120 (zu „Bok 657“). Zur Bedeutung vgl. Konrad Küster, *Jobann Philipp Förtsch: Evangeliendialoge. Gesamtausgabe*, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 58–60), hier Bd. 3, S. 694.

<sup>16</sup> Vgl. Kümmerling (wie Anm. 14), S. 120 (zu „Bok 657“), S. 295 und 418 (zu Wz.-Nr. 456/457).

Bestandteil von: Henr[icus] Muhlius, *Der durchs Blut JEsu eingeweyhete, und auf Dessen gläubige Zueignung gegründete Neue Weg zum Leben*, Schleswig 1705. Die Zusammengehörigkeit ergibt sich aus den Lagenbezeichnungen am Seitenfuß: die Titelseite von Österreichs Textdruck ist markiert mit „b“, die Folgeblätter mit b2–b4. Der Text des vorliegenden Werkes auf fol. b verso–b2 recto. Vgl. die Textwiedergabe im Anhang an den Kritischen Bericht.

Sie zeigt in vielen Details grundlegende Unterschiede gegenüber der komponierten Version. Sätze sind anders formuliert (Nr. 1: „... und *unser* keiner *stirbt* ihm selber“; Nr. 6, Alt/Hiob: „Seine Tage *sind* wie eines Tagelöhners“), Bibelstellen falsch bezeichnet (Nr. 3: Offenbarung 2 *Vers* 35 – die Versnummer gehört zu Nr. 4; dort falsche Kapitelnummer 9 statt 8; 2. Versangabe „31“ statt „21“). Zur Position des Philipper-Satzes Nr. 5 vgl. das Vorwort.

### *Einzelanmerkungen zur Edition nach Quelle A*

Die Quelle enthält – nach ihrer inkohärenten Entstehungsgeschichte 1702 – zahlreiche noch spätere Zusätze, darunter auch solche, für die keine Überlieferung vorliegt (Angaben zur Instrumentation ohne zugehörige Notation: T. 117), und solche, die unaufführbar sind (Korrekturen in einzelnen Stimmen, denen der sonstige Satz widerspricht). Mit der Edition wird versucht, die Grundversion von 1702 wiederzugeben.

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
6	V 1	3–5: Triller und Bindebogen möglicherweise nachträglich hinzugefügt
13	V 2, Va 2	2: kein <i>p</i> -Zeichen
17	V 1	4: später überschrieben mit Viertel $b^2$
18	V 2 Va 2	3: Rasur und Überschreibung mit $e^2$ 3: Rasur und Überschreibung mit $g^0$ , Beischrift „g“
21	V 2 Bc	1: nachträglich Tiefalteration 1: Bezifferung (Auflösezeichen) später mit <i>b</i> überschrieben; nicht auch in T. 26
23	V 2 Va 2	3: überschrieben mit $e^2$ 3: überschrieben, Beischrift „g“
25	Vc	3, bis 27: beziffert, abweichend von Bc 26,1 mit <i>b</i> ; 26,4 ohne Auflösezeichen; 27,1 ohne <i>b</i> ; 27,2 mit 5
26	V 2	1: nachträglich tiefalteriert
28	V 2, Bc	1: als Halbe notiert, danach zwei Halbe Pause, an Parallelstimmen angeglichen
29		Taktvorzeichnung 3/2 wiederholt
31	Bc	2: „Tutti“
47	Va 1	3 zunächst $g^1$ ; anstelle von 6–11 zunächst nochmals 1–8 eingetragen
48	V 2 Va 2 B Bc	2. Takhälfte zunächst in die erste eingetragen, notdürftig ausgewischt und mit Halber Pause überschrieben 10–11: orig. als 16-tel notiert; an die anderen Stimmen angepasst 4: überschrieben mit <i>d</i> 3: Bezifferung später (vordringlich) 9–8; 9 überschreibt 5, 8 lässt Platz für 6

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
52	Bc	im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert
54	Vc, B	7: Auflöseseichen hier vorhanden (nur bei 3 nicht)
55	C 1	1: überschreibt am Akkoladenbeginn eine irrtümliche b-Vorzeichnung für es <sup>2</sup> . – 3–4: Textkorrektur (statt „sterben“)
72	T	1: Vermerk „vivace“ hier – bei der ersten einsetzenden Stimme
74	Vc	bis 81: zunächst Musik aus 75–82 eingetragen, Rasur
87	Bc	Zusatz „à 3.“
87ff.	C 1	Trotz der Pausen ist durchgängig ein Notensystem vorgesehen. Am Ende der 2. Akkolade (T. 96) Vorzeichnung für das Folgende zunächst „6/4“, mit „3/4“ überschrieben
93	Bc	3: unsauber geschrieben, Zusatz „g“
109	Bc	2ff: im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert (bis 112,2)
117		Nachträglicher Zusatz in bläulicher Tinte „2 Hautb.“ (über dem System T)
138	Bc	3: Bezifferung als Überschreibung, zunächst vielleicht „6“
141	V 1	über der Akkolade später „Hautbois et Violin“ hinzugefügt
143	Bc	3: obere Bezifferung zunächst „6“
146	Va 1	5–7: urspr. zwei Achtel c <sup>2</sup> mit dazwischen liegender Pause
147	V 2	1–3: Korrektur statt Achtelnoten f <sup>1</sup> und as <sup>1</sup> , Zusatz „g f“
	Va 1	1, 3 und 5: zuerst g <sup>1</sup> , es <sup>1</sup> , f <sup>1</sup>
	Va 2	5: urspr. es <sup>1</sup> , verdickt
150	Bc	4: zuvor urspr. d, ausgewischt
152	Vc	1: urspr. F, überschrieben
152	B	Textierung eigentlich „in den“ erst zu 7–8; angeglichen an T. 157
156	Va 1	1: orig. f <sup>1</sup>
158	V 1	2: p nur hier
170f	Va 2	Musik aus T. 171f. eingetragen
173	Vc	1: urspr. c, ausgewischt
176	Bc	unten 3: nachträglich Notenkopf mit d <sup>1</sup> überschrieben; vgl. jedoch C 2
182	C 1	Am Akkoladenbeginn zunächst f <sub>4</sub> -Schlüssel; wurde zu einem flächigen Tintenklecks
	Bc	6ff.: im c <sub>4</sub> -Schlüssel (bis 184,1); 184,2 im c <sub>3</sub> -Schlüssel; bis 185,2
186	C 1	6 (ebenso 187,1): Tinte der obersten beiden Notenlinien ineinander gelaufen, daher zur Präzisierung Buchstabenzusatz „c b“
186	T	2: mit Achtfähnchen
190	C 1	erneut zunächst falsche Schlüsselung
195	V 2	3: Notenkopf verdickt; jedoch keine Halbe (4 gehört zur Primärbeschriftung)
196	V 2	1: zuerst Viertelpause, überschrieben
	Va 1	zunächst 196,2–197,6 in diesen Takt eingetragen; Rasur und Überschreibung
	Bc	4ff (bis 198): im c <sub>4</sub> -Schlüssel, ebenso 201,1–203,1
205	Va 2	7: zunächst als d <sup>1</sup> eingetragen, überschrieben
	Bc	In der Bezifferung „b“ neben 6, ferner Überreste eines „#“: Möglicherweise zunächst die Bezifferung für 206,1–2 schon hier eingetragen
207	C 1	3–4: zunächst als Paar einzeln gebalkt (von 5–6 abgesetzt)
210	Va 1	1: orig. Viertel mit nachfolgender Viertelpause; an die anderen Stimmen angeglichen
216	Bc	6ff. (bis 218,1): im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert; die Akkoladenvorzeichnung in T. 217 jedoch zunächst f <sub>4</sub> . Anschließend in 218,1–291,2 c <sub>3</sub> -Schlüssel
217	Va 2	5: zunächst b <sup>0</sup> , Notenkopf verdickt
219	Vc	2: urspr. schon zum 2. Viertelwert, ausgewischt

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
225	Bc	2: nachträglich mit Fermate, anschließend Schlussstrich – in ähnlicher Tinte wie der Instrumentationszusatz in T. 117. Letztlich wäre mit dieser Änderung eine Urform des Satzschlusses annähernd wiederhergestellt worden: der Schluss mit einer vollen Kadenz. Vgl. T. 226.
226	C 1 alle	4: ursprünglich Halbe (wie V 1); ausgefüllt, 5 hinzugesetzt Der Schluss-Taktstrich ‚verdeckt‘ folgende Noten: V 1: Ganze c <sup>2</sup> . – V 2: keine Eintragung erkennbar. – Va 1: c <sup>1</sup> . – Va 2: g <sup>0</sup> . – Vc c <sup>0</sup> . – C 1: c <sup>2</sup> . – C 2: g <sup>1</sup> . – A: es <sup>1</sup> . – T: g <sup>0</sup> . – B und Bc c <sup>0</sup> . Kein Taktstrich zwischen den Ganzen in T. 226 und dem getilgten Folgeakkord; Textierung nur für C 1 in Untersatz ausgeformt: die Schlussilbe steht rechts der ehemaligen Penultima (vgl. vorige Anm.). – Anschließend Streichung des Alt-Solos (Wiedergabe im Anhang auf S. 75). Unten auf der Seite Vermerk „Si volta“ – vermutlich auf die Situation nach der Streichung bezogen.
227	V 1, V 2	V 2 über V 1 eingetragen. In V 1 Noten der Va 1 eingetragen, überschrieben
231	C 1	Keine Angabe, ob dies von C 1 oder C 2 gesungen werden soll
232f	C 1	zunächst 234f. eingetragen; Rasur
248	Vc	3: Überschreibung, zuerst (irrtümlich) f
249	Va 1	Ganze mit Halber Pause; angeglichen an Va 2 und T. 250
264	C 1	2ff.: leere Notenköpfe, notiert sonst wie 16tel und 8tel
289		Die älteste Überschrift ist „Arioso“ (unter der Taktvorzeichnung der Altstimme). Mit derselben bläulichen Tinte wie in T. 117 hinzugesetzt „Alto solo“ (vor „Arioso“) und „andante (unter „Arioso“). Ferner „di Georgio Österreich.“ (über der Alt-Schlüsselung) in das bestehende Schriftbild der Partitur eingefügt. Wäre diese Autorenangabe ein primärer Schriftbestandteil (um sie hervorzuheben und vom übrigen Schriftbild abzusetzen), hätte ein System frei bleiben und das unterste System der Seite beschriftet werden können.
	Bc	6–7: vielleicht zuerst Viertel. 8 auf getilgtem Taktstrich
290	A	1: mit nachgetragenen Trillerzeichen (bläuliche Tinte); ebenso 294,7; 295,5; 298,5; vermutlich auch 300,5; Bc, T. 307,5
	Bc	5: urspr. Achtel, überschrieben
291	Bc	7: urspr. c überschrieben
292	A	5: Tiefalteration erst bei 12
299	Bc	8: orig. B
302	Bc	6: später mit Bezifferung „6“
304	Bc	4: urspr. zu weit links eingetragen: unter A, 6. Zeichen, gestrichen, ersetzt (Bc, 2–3: unter A, 5)
306	A	1: zunächst als einzelnes Achtel eingetragen
307	Bc	8: später mit Bezifferung „6“, ebenso 308,4
309	Bc	3: Bezifferung erst unter dem System, jedoch ausradiert (wegen Kollision mit dem darunter liegenden System, T. 312). Daher über dem System nachgetragen 6: im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert (bis 310, 1)
310	A	6: als punktiertes 16-tel notiert
312	A	9, 13: mit bläulicher Tinte Zusatz „piano.“ bzw. „forte“
314	Bc	4: im c <sub>4</sub> -Schlüssel notiert (bis 315, 1)
316	V 1, V 2 C	1: nachträglicher Zusatz „Fleute doux.“ zu Bc „adagio“ (hellere Tinte, anderer Schriftduktus) Keine Angabe, ob dies von C 1 oder C 2 gesungen werden soll
319	V2 Bc	4: verdickt, urspr. d <sup>2</sup> 6: vermutlich zuvor a (mit Auflösezeichen); gestrichen
321	Bc	8: unleserlich; als späterer Zusatz zu 7–8 „b“

<b>T.</b>	<b>St.</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
322	C 1	1: Notiert mit 2 Hilfslinien; benutzt aber auch die unterste Linie des Systems V 2 mit. Zur „Verdeutlichung“ (aber dennoch nicht auffällig) Buchstabenzusatz „e“ im System V 2
325	C 1	9: darüber ein verwischtes <i>b</i> (Tiefalteration bereits bei 1 und 5 gegeben)
327	C 1	3: dazu späterer Zusatz „trillo longo“
331	C 1	8: mit nachgetragendem Trillerzeichen (bläuliche Tinte), ebenso 333,1
341		Nach 1. Takthälfte in allen Stimmen getilgter Taktstrich, vermutlich verursacht durch einen Kopier-Irrtum im Bc. Die neue Akkolade mit der 2. Hälfte des Taktes begonnen. Insofern informiert diese Stelle darüber, dass auch dieser Satz Abschrift ist und dass Österreich erst den Bc eintrug, erst dann die übrigen Stimmen.
	C 1	4: später Sechzehntel, gefolgt von Sechzehntel $\text{f}^2$ . – 7: mit nachgetragendem Trillerzeichen, ebenso 342,1 und 344,10
347	T	mit jüngerem Zusatz „Tenore solo“
354	T	1: später Sechzehntel, gefolgt von Sechzehntel $b^0$
356		nachträglich unter der Schlüsselung eingefügt „vivace“
358	B	11: Rasur eines Auflösungszeichens; ebenso Rasur vor 13
360	B	1: urspr. g, überschrieben
367–	B	Im 2. System der Akkolade Musik der Takte 370, 2. Hälfte, bis 372, 1. Hälfte, eingetragen., gestrichen. Daraufhin hat Österreich im darüber liegenden System die korrekte Bassstimme, im darunter liegenden die korrekte Continuostimme eingetragen; die Taktstriche laufen durch das kanzellierte Binnensystem durch. Auch dies ein Zeichen dafür, dass Österreich nicht in dieser Quelle komponiert, sondern in sie kopiert hat.
369	B	2–3, 5–6: zusätzlich zur Sextolenmarkierung als 32-tel notiert; angeglichen an T. 370
372		In der Anweisung der Schlussgestaltung ist der Text von „et daudatur“ an jünger als die vorausgehenden Anteile
373	Bc	mit Vermerk „Tutti“
374	C 1	4–5: zunächst lediglich Halbe $h^1$ ; vgl. auch Tenor T. 392 (dort von vornherein in 2 Viertel aufgelöst)
379	Bc	mit Vermerk „à 3“
382	Bc	im $c_3$ -Schlüssel notiert
385f	C 1	textiert „Her-ren“ (dieses in 386,2); die zweisilbige Textierung nur hier; an die anderen Stimmen angepasst
391	Bc	mit Vermerk „Tutti“
403	Bc	im $c_4$ -Schlüssel notiert
410	Bc	mit Vermerk „à 5“
415	T	2: zunächst Viertel; zur Halben erweitert
430	V 2	2–3: zunächst in umgekehrter Abfolge eingetragen, Rasur und Überschreibung
	Va 1,	zur Tiefalteration vgl. die Bc-Bezifferung
	A	
433	Va 1	Vermerk „piano“ nur hier über dem System
434	Bc	3: Pause ergänzt

## Textwiedergabe nach dem originalen Textdruck

*fol. b verso bis b2 recto*

Wiedergegeben wird der Originaltext mit allen Fehlern; zu diesen vgl. den Kritischen Bericht bei Quelle B.

*Erstes MUSICALISches CONCERT, Bestehend aus einigen Kern-Sprüchen Heiliger Schrift*

Rom. 14 V. 7. 8.

Unser keiner lebt ihm selber, und unser keiner stirbt ihm selber. Leben wir, so leben wir dem HErrn; sterben wir, so sterben wir dem HErrn. Darumb wir leben oder sterben, so sind wir des HERRN.

Psalm 39. v. 13 & 6.

Wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben! HErr lehre mich doch, daß ein Ende mit mir haben muß, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muß.

Apoc. 2. v. 35.

Sey getreu biß in den Todt, so wil ich dir die Crone des Lebens geben.

Rom. 9. v. 35.

Wer wil uns scheiden von der Liebe GOTTes? Trübsal oder Angst? oder Verfolgung? oder Hunger? oder Blösse? oder Fährlichkeit? oder Schwert? |

Job 7. v. 1. 2.

Muß nicht der Mensch immer im Streite seyn auf Erden? seine Tage sind wie eines Tag-löhners, wie ein Knecht sehnet sich nach dem Schatten, und ein Tagelöhner, daß seine Arbeit aus sey.

Philip. 1. v. 23. & 31.

Ich habe Lust abzuschneiden, und bey Christo zu seyn, denn Christus ist mein Leben, und sterben ist mein Gewinn.

Zach. 11. v. 2. 3.

Heulet ihr Tannen, denn die Cedern sind gefallen, und das herliche Gebäu ist verstöret.  
Heulet ihr Eichen Basan, denn der veste Wald ist ümgehauen.  
Man höret Hirten heulen, denn ihr herlich Gebäu ist verstöret; Man höret die jungen Löwen brüllen, denn die Pracht des Jordans ist verstöret.

Rom. 14. v. 7. 8.

Unser keiner lebet ihm selber, und unser keiner stirbet ihm selber. Leben wir, so leben wir dem HErrn; sterben wir, so sterben wir dem HERRN. Darumb wir leben oder sterben, so sind wir des HERRN.

# Unser keiner lebet ihm selber

1.

Sinfonia. Adagio

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Violino 1, Violino 2, Viola 1, Viola 2, Violoncello / Fagotto, Canto 1, Canto 2, Alto, Tenore, Basso, and Basso continuo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The score consists of six measures. The vocal parts (Canto 1, Canto 2, Alto, Tenore, Basso) are mostly silent, indicated by rests. The instrumental parts (Violino 1, Viola 2, Violoncello / Fagotto, and Basso continuo) have active parts. The Basso continuo part includes figured bass notation:  $\begin{matrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{matrix}$ , 6,  $\begin{matrix} 6 \\ 5b \end{matrix}$ ,  $\sharp$ , 7 6  $\sharp$ .



19

Score for measures 19-23. The system includes staves for V. 1, V. 2, Va. 1, Va. 2, Vc./Fag., and B. c. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. Dynamics range from *f* to *p*. A trill is marked above the first note of the V. 1 staff in measure 23. Fingering numbers 6, 5, 6, 6, 6, 4, 5 are shown below the B. c. staff.

V. 1 *f* *p*

V. 2 *f* *p*

Va. 1 *f* *p*

Va. 2 *f* *p*

Vc./Fag. *f* *p*

B. c. *f* *p*

6 5 6 6 6 4 5

24

Score for measures 24-28. The system includes staves for V. 1, V. 2, Va. 1, Va. 2, Vc./Fag., and B. c. The music continues in 2/4 time with a key signature of two flats. Dynamics range from *f* to *p*. Fingering numbers 6, 6, 6, 6, 4, 5 are shown below the B. c. staff.

V. 1 *f*

V. 2 *f*

Va. 1 *f*

Va. 2 *f*

Vc./Fag. *f*

B. c. *f*

6 6 6 6 4 5

G. Österreich, Unser keiner lebet ihm selber

24

29

Musical score for 'Unser keiner lebet ihm selber'. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a full orchestra and vocal soloists. The instruments are: Violins 1 & 2, Violas 1 & 2, Violoncello/Double Bass, Clarinets 1 & 2, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Bassoon. The vocal parts are for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bassoon (B.c.). The lyrics are: 'Un - ser kei - ner, kei - ner le - bet'.

4

4

4

5 6 6

35

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
ihm sel - ber, und kei - ner,

C. 2  
ihm sel - ber, und kei - ner,

A.  
ihm sel - ber, und kei - ner,

T.  
ihm sel - ber, und kei - ner,

B.  
ihm sel - ber, und kei - ner,

B. c.

7 6      5 6 6      7 6

41

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
und kei - ner stir - bet ihm sel - - ber.

C. 2  
und kei - ner stir - bet ihm sel - - ber.

A.  
und kei - ner stir - bet ihm sel - - ber.

T.  
und kei - ner stir - bet ihm sel - - ber.

B.  
und kei - ner stir - bet ihm sel - - ber.

B. c.

♯ 6 6♭ 7 6 ♯



49

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

le - ben wir, so le - - - -

so le - - - - - - - - - - ben wir dem Herrn, so le - - - - ben wir dem

le - - - - - ben wir, so le - ben wir dem Herrn, le - ben wir, so

- ben wir dem Herrn, so le - - - - ben wir dem Herrn,

- - - - - ben wir dem Herrn, so le - ben wir dem Herrn,

7 7 6 6 4 6 6 7 7 4 4

4 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

52

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

- ben wir dem Herrn, so le-ben wir dem Herrn, so le - ben wir dem  
 Herrn, le-ben wir, so le - ben wir, so le - - -  
 le - - - - ben wir, so le - ben wir - - - dem  
 le-ben wir, so le - - - ben wir, so le - ben wir dem  
 le-ben wir, so le - - - - - ben wir dem

6<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> 5 6 5 4 4 7 6 7 4 6 5<sup>b</sup>  
 5 3

Adagio

55

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
Herrn, so le-ben wir dem Herrn. Ster - - ben wir, ster - - ben wir,

C. 2  
- - ben wir dem Herrn. Ster - - - - ben wir,

A.  
Herr, so le-ben wir dem Herrn. Ster - - ben wir,

T.  
Herr, so le-ben wir dem Herrn. Ster - - - - - ben wir,

B.  
Herr, so le-ben wir dem Herrn, Ster - - - - - ben wir,

B. c.

7 6

4<sup>b</sup>  
2 5<sup>b</sup>

62

V. 1  
V. 2  
Va. 1  
Va. 2  
Vc.  
/Fag.

C. 1  
so ster - - - ben wir dem Herrn.

C. 2  
so ster - ben wir dem Herrn.

A.  
so ster - ben wir dem Herrn.

T.  
so ster - ben wir dem Herrn.

B.  
so ster - ben wir dem Herrn.

B. c.

6 6 7 6 4 3 6 $\flat$  7 6 4 3 4 3 2 3

$\frac{6}{4}$   
2

Vivace

70

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
Da - rum, da - rum wir le - ben o - der

C. 2  
Da - rum, da - rum wir le - ben o - der ster - - - ben,

A.  
Da - rum, da - rum wir

T.  
Da - rum, da - rum wir le - ben o - der ster - - - ben,

B.  
Da - rum,

B. c.

74

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
ster - ben, da - rum wir le - ben o - der ster - - - ben,

C. 2  
da - rum wir le - ben, da - rum wir le - ben o - der ster -

A.  
le - ben o - der ster - ben, da - rum wir le - ben

T.  
da - rum wir le - ben o - der ster - - - - - ben,

B.  
da - rum wir le - ben, da - rum wir le - ben o - der

B. c.

5 6 5 6 5 6 6 5 6 ♭

Adagio

77

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
o - der ster - - - ben, so sind wir des

C. 2  
- - - - - ben, so sind wir des

A.  
o - der ster - - - ben, so sind wir des

T.  
o - der ster - - - ben, so sind wir des Herrn

B.  
ster - - - - - ben, so sind wir des

B. c.

6 7 6 6<sup>b</sup> 6 7 6 4 3

82

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
Herrn, so sind wir des Herrn.

C. 2  
Herrn, so sind wir des Herrn.

A.  
Herrn, so sind wir des Herrn.

T.  
Herrn, so sind wir des Herrn.

B.  
Herrn, so sind wir des Herrn.

B. c.

4 3 2 3      6 7 6      4      4 3 2 3

[Version B: Fine]

2.

87

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Wie gar nichts, nichts, nichts, nichts, wie gar nichts sind al - le Menschen, al-le, al-le

Wie gar nichts, nichts, nichts, nichts, wie gar nichts sind al - le Menschen, al-le, al-le

Wie gar nichts, nichts, nichts, nichts, wie gar nichts sind al - le Menschen, al-le, al-le

6 7 6 b 7b 7 7 6b 7 6

92

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Menschen, die doch so si - cher le - - - - - ben.

Menschen, die doch so si - cher, die doch so si - cher le - - - - - ben.

Menschen, die doch so si - cher le - - - - - ben.

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

Adagio

97

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc. /Fag.

T. 8

Herr \_\_\_\_\_, Herr, le-hre mich

B. c.

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

106

T. 8

doch, Herr \_\_\_\_\_, Herr, leh re mich doch, dass ein En de mit

B. c.

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

115

T. 8

mir \_\_\_\_\_ ha-ben muss, Herr \_\_\_\_\_, Herr, leh-re mich

B. c.

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

124

T. 

B. c. 

133

T. 

B. c. 

3. Adagio et piano

141

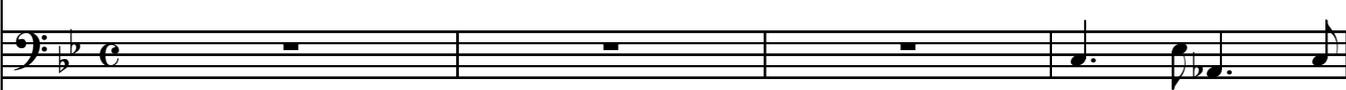
V. 1 

V. 2 

Va. 1 

Va. 2 

Vc. /Fag. 

B. 

B. c. 

145

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

B.

B. c.

ge-treu, sei ge-treu, sei

7 6 4 3 7 6 4 2 6

149

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

B.

B. c.

ge-treu bis in den Tod, bis in den

7 7b 6 7 7b 7 7 6 7 6 4 3

G. Österreich, Unser keiner lebet ihm selber

40

153

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

B.

Tod, sei ge-treu, sei ge-treu, ge-treu bis in den

B. c.

6 5      6 b      6 h      7 6

157

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

B.

Tod, bis in den Tod, so will ich dir die Kro-ne, so will ich dir die Kro-ne, die

B. c.

6 5      5 4      6 5      4

161

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

B.

Kro - ne, die Kro - ne des Le - - - - - bens, die Kro - ne des Le -

B. c.

h 7 7 7 7 7 7 7 7 7

164

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

B.

- - - - - bens ge - ben, so

B. c.

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



4.

à Capella

174

The musical score consists of the following parts:

- V. 1** (Violin I): Treble clef, G major key signature.
- V. 2** (Violin II): Treble clef, G major key signature.
- Va. 1** (Viola I): Alto clef, G major key signature.
- Va. 2** (Viola II): Alto clef, G major key signature.
- Vc. /Fag.** (Violoncello / Bassoon): Bass clef, G major key signature.
- C. 1** (Soprano): Treble clef, lyrics: "Wer? Wer? Wer will uns schei - den von der Lie be Got -"
- C. 2** (Alto): Treble clef, lyrics: "Wer? Wer? Wer will uns schei - den von der Lie-be Got - - - tes, von der"
- A.** (Tenor): Treble clef, lyrics: "Wer? Wer?"
- T.** (Tenor): Treble clef, lyrics: "Wer? Wer?"
- B.** (Bass): Bass clef, lyrics: "Wer? Wer? Wer will uns"
- B. c.** (Bassoon): Bass clef, lyrics: "Wer? Wer? Wer will uns"

Rehearsal marks are present at the beginning of the C. 1 and B. c. staves.

179

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
- - tes, wer will uns scheiden, wer will uns scheiden,

C. 2  
Lie - - - be Got - tes, wer

A.  
Wer will uns schei - den von der

T.  
8 Wer will uns schei - den von der Liebe Got - - - tes, von der

B.  
schei - den von der Lie be Got - - - tes, von der Lie - be Got - tes,

B. c.

7 6̣ 2 6̣ 5 6̣ 7 4̣

183

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

wer will uns schei - den von der Lie-be Got - - -

will uns schei - den von der Liebe Got - - - tes, von der Lie be Got - - -

Lie-be Got - - - tes, von der Lie - be Got - tes,

Lie - be Got - tes, wer, wer will uns schei -

6 4 # 6 ♯ 5 6 7 6

187

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
- tes, wer will uns schei - den von der Lie - be

C. 2  
- tes, von der Lie - be, von der Lie be Got -

A.  
wer, wer will uns schei den von der Lie be Got - - tes? Trüb -

T.  
- den von der Lie - be Got - tes, von der Lie - be Got - tes?

B.  
wer will uns schei - den, wer will uns schei - den von der Lie - be

B. c.

6 7 6 6 7 6 4 6/4/2 6

191

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
Got - tes? Trüb - - - - sal o - der Angst,

C. 2  
- - - tes? Trüb - - - - sal o - der Angst

A.  
- - - - sal o - der Angst, o - der Angst

T.  
Trüb - - - - sal o - der Angst, Trüb - - - sal

B.  
Got - tes? Trüb - - - - - sal

B. c.

4 ♯ 2 6 5 6 4 3 6 5<sup>b</sup> 7 4 2 5 6 6 5 3

196

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
o - der Angst

C. 2  
o - der Ver - fol - - - - - gung

A.  
o - der Ver - fol - - - - - gung o - der

T.  
o - der Angst o - der Ver - fol - - - - -

B.  
o - der Angst

B. c.

6 $\flat$  5 $\flat$  5

199

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

- fol - - - - - gung o - der Hun - ger

Hun - ger o - der Blö - ße,

Hun - ger, o - der Ver - fol - - - - - gung

- - gung o - der Hun - ger, o - der Ver - fol - - - -

o - der Ver - fol - - - - - gung,

6 $\flat$   $\flat$   $\flat$  6 4+ 6 5 6 6

202

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
o - der Blö - ße, o - der Hun-ger o - der Blö - ße

C. 2  
o - der Ver-fol - - - - gung o - der Hun-ger o - der Blö -

A.  
o - der Hun - ger o - der Blö - ße

T.  
- - - - gung o - der Hun-ger o - der Blö - ße o - der Fähr -

B.  
o - der Hun-ger o - der Blö - ße, o - der

B. c.

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

6<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> 6<sup>b</sup> 7 5 6 <sup>b</sup> 5 6 8 7  
5 5<sup>b</sup> <sup>b</sup> <sup>b</sup>

206

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

o - der Fähr - - - -

- - - - ße o - der Fähr - - - - lich-keit,

o - der Fähr - - - - - - - - - -

- lich-keit, o - - - - der Fähr - - - - -

Blö - ße o - der Fähr - - - - - - - - - -

8 7 b 6b 6b

209

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

lich - keit o - der Schwert?

o - der Fähr - lich - keit o - der Schwert?

lich - keit o - der Schwert?

lich - keit o - der Schwert? Wer

lich - keit o - der Schwert? Wer will uns schei - den von der

5 6<sup>b</sup> 6 6 4 3 6 4 6 7 6

4 5

214

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

Wer will uns schei -

Wer will uns schei - den von der Lie-be Got - - -

will uns schei - den von der Lie be Got - - - tes, von der Lie - be Got -

Lie be Got - - - tes, von der Lie - be Got - tes,

6 6 4  
5 2

6 6 7 7  
5 5 4

6 4 #

V. 1  
 V. 2  
 Va. 1  
 Va. 2  
 Vc.  
 /Fag.  
 C. 1  
 C. 2  
 A.  
 T.  
 B.  
 B. c.

Wer will uns schei - den von der Lie - be, von der Lie - be Got -  
 - den von der Lie-be Got - - - tes, von der Lie - be, von der Lie - be Got -  
 - tes, von der Lie - be Got - - - tes, von der Lie - be, von der Lie - be Got -  
 - tes, von der Lie - be, von der Lie - be Got - - -  
 von der Lie - be, von der Lie - be Got -

6 6 5 4 4 6 6 5 4 3

222

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
-tes, von der Lie - be Got - tes, wer will uns schei - - - den?

C. 2  
-tes, von der Liebe, von der Liebe Got - tes, wer will uns schei - den?

A.  
-tes, von der Lie - be Got - tes, wer will uns schei - den?

T.  
-tes, von der Liebe, von der Liebe Got - tes, wer will uns schei - den?

B.  
-tes, von der Liebe, von der Liebe Got - tes, wer will uns schei - den?

B. c.

b 7 4 ♯ ♯ 6 6 5 9 8 4 ♯ 2 ♯

56

5.

Adagio piano

227

Musical score for measures 227-233. The score includes staves for Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), Violoncello/Double Bass (Vc./Fag.), Clarinet 1 (C. 1), and Bassoon (B. c.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The lyrics "Ich," are written under the Clarinet 1 staff. Fingerings are indicated below the Bassoon staff: 6, 6b, 6, 6, 7, 7b, 6, 6.

234

Musical score for measures 234-240. The score includes staves for Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Va. 1), Viola 2 (Va. 2), Violoncello/Double Bass (Vc./Fag.), Clarinet 1 (C. 1), and Bassoon (B. c.). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The lyrics "ich ha - be Lust, ich ha - be Lust ab - zu - schei - den," are written under the Clarinet 1 staff. Fingerings are indicated below the Bassoon staff: 6, 5/3, 6/4, 6, 7, 7, 6, 5, 6b.



253

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc. /Fag.

C. 1  
sein, bei

B. c.

6<sup>b</sup> 6/5 6 6<sup>b</sup> 6/5 4 3 6<sup>b</sup>

259

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc. /Fag.

C. 1  
Chris - to zu sein, bei Chris - to zu sein, denn Chris - tus ist

B. c.

6/5 4 3 6<sup>b</sup> 6/5 4 3 6 7 7

265

C. 1  
 ——— mein Le - ben, und Ster - - - - - ben ist

B. c.

7 7 6 5 $\flat$  6 $\flat$  5 4 4 $\sharp$ / $\flat$  2

271

C. 1  
 mein ————— Ge - winn, denn Chris - tus ist —————

B. c.

6 6 7 4 4 6 7  
 4 $\sharp$ / $\flat$  5

277

C. 1  
 mein Le - ben, und Ster - - - - - ben ist mein Ge -

B. c.

7 7 6 7 $\flat$  6 $\flat$  5  
 b 5 4 5 3

283

C. 1  
 - winn, Ster - - - - - ben ist mein Ge - winn.

B. c.

6 7 $\flat$  6 $\flat$  5 3  
 5 5 4 5 3

[Version A: segue Nr. 7 (T. 373ff.)]

**6.**  
**Arioso**

289

A.  
 Muss nicht der Mensch, der Mensch im - mer, im - mer im Streit, im

B. c.

b b 4 4 4 6 6 $\flat$  6 $\flat$  6  
 b 5 $\flat$





323

V. 1

V. 2

C. 1

B. c.

-nen, ihr Tan - nen, heu - - - - - let,

b #

327

C. 1

B. c.

heu - - - - let, denn die Ze-dern, denn die Ze-dern sind ge-fal - -

7 6 6̇ ♯ 6 b 6 5

331

C. 1

B. c.

- len, und das herr - li - che Ge - bäu ist ver - stö-ret-, ist ver - stö-ret, ist ver -

6 6 6 6 6

334

V. 1

V. 2

C. 1

B. c.

-stö - ret, ver stö-ret, heu -

6 b ♯ 6 6 ♯ ♯

338

V. 1

V. 2

C. 1

B. c.

-let, heu - let, ihr Ei chen Ba - san, heu-let, heu-let, denn der fes-te

6 6 b

342

C. 1

B. c.

Wald ist um - ge - hau - - - - - en, ist

b b 6 b

344

V. 1

V. 2

C. 1

T.

B. c.

um - ge-hau - - - - en, ge-hau - en.

8

b 6 b b b b

347

V. 1

V. 2

C. 1

T. 8

B. c.

Man hö-ret die Hir-ten heu- - - - - len,

♯ 7 6 ♯ 5 6 6 ♯ 6 ♭

350

T. 8

B. c.

heu- - - - - len, denn ihr

6 6 6 5♭ ♯

353

T. 8

B.

B. c.

herr-lich, herr-lich Ge-bäu ist ver-stö-ret, ist ver-stö-ret, ver stö-ret.

5 6♭ 6 6 6 6 5 6 6♯ 6

356

T. 8

B.

B. c.

Man hö-ret, man hö-ret die jun-gen Lö- - - - - wen

6 ♯ 6 6 6



7.

373

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
Se - - - - lig, se - - - - lig, se - lig

C. 2  
Se - lig, se - lig,

A.  
Se - lig, se - lig, se - lig

T.  
Se - lig, se - lig,

B.  
Se - lig, se - lig, se - lig

B. c.

5  
4 ♮

5  
4 ♮

380

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
sind die To - ten, die in dem Herrn \_\_\_\_\_

C. 2

A.  
sind die To - ten, die in dem Herrn \_\_\_\_\_ ster - - -

T.

B.  
sind die To - ten, die in dem Herrn \_\_\_\_\_

B. c.

6 4 8 # 7 6 5 6 6<sup>b</sup> 4 5 6 4 3

387

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
ster - ben von nun an, se - lig,

C. 2  
se - lig,

A.  
- - - ben von nun an, se - lig,

T.  
8 Se - - - - lig,

B.  
ster - ben von nun an, se - lig,

B. c.

4 3 2 3

6

♯

4

♯

394

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1

C. 2

A.  
se - lig sind die To - ten, die in dem Herrn

T.  
se - lig sind die To - ten, die in dem Herrn ster - - -

B.  
se - lig sind die To - ten, die in dem Herrn

B. c.

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

4 b

402

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

die in dem Herrn ster - ben von

die in dem Herrn, die in dem Herrn ster - ben von nun an, von

ster - ben, die in dem Herrn, in dem Herrn ster - ben von nun an, von

- ben, die in dem Herrn, in dem Herrn ster - ben von nun an, von

ster - ben, die in dem Herrn ster - ben von

409

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ru - hen

C. 2  
nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ru - hen

A.  
nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ru - hen

T.  
nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ru - hen

B.  
nun an. Ja, der Geist spricht, dass sie ru - hen

B. c.

4

6  
5<sup>b</sup>

417

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1  
von ih - rer Ar - beit, ja, der Geist spricht, ja,

C. 2  
von ih - rer Ar - beit, ja, der Geist spricht, ja,

A.  
von ih - rer Ar - beit, ja, der Geist spricht, ja,

T.  
von ih - rer Ar - beit, ja, der Geist spricht, ja,

B.  
von ih - rer Ar - beit, ja, der Geist spricht, ja,

B. c.

6 5 # 6 4 7  
# 4 3 #

425

V. 1

V. 2

Va. 1

Va. 2

Vc.  
/Fag.

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

B. c.

der Geist spricht, dass sie ru - hen von ih - rer Ar - beit.

der Geist spricht, dass sie ru - hen von ih - rer Ar - beit.

der Geist spricht, dass sie ru - hen von ih - rer Ar - beit,

der Geist spricht, dass sie ru - hen von ih - rer Ar - beit,

der Geist spricht, dass sie ru - hen von ih - rer Ar - beit.

der Geist spricht, dass sie ru - hen von ih - rer Ar - beit.

♯ 5 6 6 6  
♭ 5 5 4 4  
♭ 3 3

433

V. 1  
*p*

V. 2  
*p*

Va. 1  
*p*

Va. 2  
*p*

Vc.  
/Fag.  
*p*

C. 1

C. 2

A.  
denn ih - re Werk fol - gen ih - nen nach.

T.  
denn ih - re Werk fol - gen ih - nen nach.

B.

B. c.  
*p*  
6 5 ♭ 6 4 3 4 ♭ ♭

**Soli Deo Gloria!**

## Ursprüngliche, gestrichene Fortsetzung nach Takt 226

**Alto solo**

Alto

Denn ich weiß, ich weiß, an wel - chen ich gläu - be, ich

Basso continuo

3

A. weiß, an wel - chen ich gläu - be, und bin ge - wiss, dass er

B. c.

5

A. kann mir mei - ne Bei - la - ge be - wah - - - - -

B. c.

7

A. - - - - - ren bis an je - nen, bis an je - - - - -

B. c.

## 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.