

# Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 4a

Georg Österreich:

Plötzlich müssen die Leute sterben

Erste Version

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.kirchenmusik-nordelbien.de/>

(ab Herbst 2013 auf den Kirchenmusikseiten unter [www.nordkirche.de](http://www.nordkirche.de))



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

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



Musikwissenschaftliches Seminar

# Georg Österreich

1664–1735

## Plötzlich müssen die Leute sterben

*Trauermusik auf Herzog Friedrich IV.  
von Schleswig-Holstein-Gottorf, 1702*

### Erste Version

*„Musicalisches Concert, vorstellend  
Die Klage über den im Streit gefallenen Jonathan“*

für 6 (7) Vokalsolisten, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, 2 Violen  
und Generalbass (Orgel und Cembalo)

Herausgegeben von Konrad Küster  
Erstausgabe

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

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland  
Der Landeskirchenmusikdirektor  
Hamburg 2013

# Inhalt

Vorwort zu beiden Versionen des Werks	6
Kritischer Bericht zur Ersten Version	12
Tutti	18
Plötzlich müssen die Leute sterben und zu Mitternacht erschrecken und vergehen; die Mächtigen werden kraftlos weggenommen. ( <i>Hiob 34, 20</i> )	
Choral: Tenore, Basso 1, Basso 2	27
Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl, dass ich einmal muss sterben; Wenn aber das geschehen soll, und wie ich werd verderben Dem Leibe nach, das weiß ich nicht, es steht allein in dei'm Gericht, du siehst mein letztes Ende. <i>Bartholomäus Ringwaldt (1582), Str. 1</i>	
Rezitativ: Tenore, Basso 1	36
Wie? Ist der Held gefallen und der Streitbare umkommen? Der Edelste in Israel ist auf deiner Höh erschlagen! ( <i>2. Samuel 1, 19 und 27</i> )	
Choral: Alto, Tenore	37
Wo du mich aber in dem Feld, durch Raub, auf fremder Grenze, in Wassers Not, Hitz oder Kält, oder durch Pestilenz Nach deinem Rat wollst nehmen hin, so richt mich [nicht], Herr, nach meinem Sinn den ich im Leben führe. <i>Bartholomäus Ringwaldt (1582), Str. 5</i>	
Rezitativ: Tenore	44
Saget's nicht an zu Gath, verkündet's nicht auf der Gassen zu Asklon, dass sich nicht freuen die Töchter der Philister, dass nicht frohlocken die Töchter der Unbeschnittenen. Ihr Berge zu Gilboa, es müsse weder tauen noch regnen noch Acker sein, da Hebopter von kommen, denn dasselbst ist dem Held der Schild abgeschlagen, als wäre er nie gesalbet mit Öle. ( <i>2. Samuel 1, 20–21, minimal verändert</i> )	
Choral: Cantus	45
7      O Herr, gib mir in Todespein ein säuberlich Gebärde und hilf, dass mir das Herze mein fein sanft gebrochen werde, und wie ein Licht ohn' übrig Weh auf dein unschuldig Blut vergeh, das du für mich vergossen.	
Choral (Arie): Tenore	46
8      Jedoch ich dich nicht lehren will noch dir mein End beschreiben, sondern dir allweg halten still,	

bei deinem Wort zu bleiben,  
 und gläuben, dass du als ein Fürst  
 des Lebens mich erhalten wirst,  
 ich sterb', gleich, wo ich wolle.

**Recitativo accompagnato / secco: Alto, Tenore, Basso 1** 50

Der Boge Jonathan hat noch nie gefehlet, und sein Schwert ist nie leer wiederkommen vom Blute der Erschlagenen und von dem Fett der Helden. Ihr Töchter Israel, weinet über dem, der euch kleidet mit Rosinfarbe säuberlich und schmücket euch mit güldnen Kleinoden an euren Kleidern. (2. Samuel 1, 22 und 24, minimal verändert)

Wie? Ist der Held gefallen und der Streitbare umkommen? Der Edelste in Israel ist auf deiner Höh erschlagen! (nach 2. Samuel 1, 19 und 27)

**Arie: Basso 1** 54

Es ist mir leid um dich, mein Bruder Jonathan! Ich habe große Freude und Wonne an dir gehabt, deine Liebe ist mir sonderlicher gewesen, denn Frauenliebe ist. (2. Samuel 1, 26)

**Rezitativ: Tutti** 59

*Mater defuncti*<sup>1</sup> Ach mein Sohn, ach! mein herzogeliebter Sohn!

*Uxor* Ach Gemahl, ach höchstgeliebtester Gemahl.

*Filius* Ach! mein Vater, ach herzogeliebtester Vater.

*Frater et Sorores* Ach! Bruder, acht! getrautes Bruderherz.

*Rex Sveciae* Ach Jonathan, mein Bruder Jonathan.

*Subdicti* Ach! unsers Landes Schutz und Vater.

*Mater defuncti* Ach! meiens Alters Trost!

*Uxor et Filius* Ach! mein[e] Liebe[r]!

*Frater et Sorores* Ach! unser Ehr und Krone!

*Rex Sveciae* Ach! meine Freud und Wonne.

*Subdicti* Ach, unsers Glückes Sonne,

[Tutti] zu zeitig stirbst du mir [eilst du von hier].

**Choral: Tenore** 63

Wenn ich auch gleich nun scheid  
 von meinen Freunden gut,  
 das mir und ihn bringt Leide,  
 doch tröstet mich mein Mut,  
 dass ich in großen Freuden  
 zu ihnen wieder komm  
 und bleiben ungeschieden  
 in dem himmlischen Thron.

*Christoph Knoll (1599), Herzlich tut mich verlangen, Str. 6*

**Tutti** 65

Gesegn euch Gott der Herre,  
 ihr Vielgeliebten mein!  
 Trauert nicht allzusehre  
 über den Abschied mein!  
 Beständig bleibt im Glauben!  
 Wir werden in kurzer Zeit  
 einander wieder schauen  
 dort in der Ewigkeit.

*Christoph Knoll (1599), Herzlich tut mich verlangen, Str. 9*

<sup>1</sup> *Mater defuncti*: Mutter des Verstorbenen. – *Uxor, Filius*: Ehefrau, Sohn. – *Frater et Sorores*: Bruder und Schwestern. – *Rex Sveciae*: Der König von Schweden. – *Subdicti*: Die Untertanen.

## Vorwort zu beiden Versionen des Werks

### *Der Entstehungsanlass*

„Plötzlich müssen die Leute sterben“ entstand anlässlich der Trauerfeier für Herzog Friedrich IV. von Schleswig-Holstein-Gottorf, den 1671 geborenen Sohn des kunstsinnigen Herzogs Christian Albrecht. Nach dessen Tod 1695 hatte er die Regierung des Herzogtums übernommen; in den gesamteuropäischen Konflikten der Zeit, die sich schließlich im Großen Nordischen Krieg (1700–1721) entluden, stand er auf der Seite seines Schwagers, des schwedischen Königs Karl XII. – so auch in der „Schlacht bei Klissow“ (Kliszów, 80 km nordöstlich von Krakau) am 8. Juli 1702 gegen das polnisch-sächsische Heer. In ihr, aus militärischer Sicht ein schwedischer Erfolg, fiel der Herzog.

Ein Thronfolger stand faktisch nicht zur Verfügung. Der Sohn, Karl Friedrich, war zu diesem Zeitpunkt erst zwei Jahre alt; Christian August, der Bruder des Verstorbenen, konnte die Herrschaft nur als Vormund übernehmen, denn er selbst war designierter (protestantischer) Fürstbischof von Lübeck. Das zugehörige Territorium sollte ebenfalls im Besitz der Familie gehalten werden; um dessen Erbfolge wurde 1705 eine eigene Kriegsepisode ausgefochten. Die Herrschaftsverhältnisse waren also aus Gottorfer Sicht alles andere als gesichert. Tatsächlich wurde der nördliche, schleswigsche Teil des Gottorfer Herzogtums schließlich 1713 von dänischen Truppen besetzt und nach 1721 in die schon Jahrhunderte alten Verwaltungsstrukturen der weiteren dänischen Anteile an den Herzogtümern Schleswig und Holstein eingegliedert.

Die Trauerfeiern für den jung verstorbenen Herzog fanden am 19. Dezember 1702 in Schleswig statt – zunächst auf Schloss Gottorf, später im Schleswiger Dom, wo der Herzog in der Fürstengruft (nördlich des Bordesholmer Altars) beigesetzt wurde. Viele, die diese Trauerfeier vorbereiteten, mögen also gehant haben, dass dessen Tod den Fortbestand des Gottorfer Hofes in den Grundfesten bedrohte, zugleich auch dessen wirtschaftliche Blüte und kulturelles Leben. Dies mag sich deshalb auch im Duktus der Trauermusik und ihrer weitgehend teils biblischen, teils dem Liedrepertoire entstammenden Texte spiegeln: Es handelt sich nicht um klassische Texte einer Trauerfeier – so, wie sie etwa aus den *Musikalischen Exequien* von Heinrich Schütz bekannt sind.

### *Sujet und Text*

Im Zentrum steht der Tod Jonathans, Sohn von König Saul und besonders enger Freund des späteren Königs David: Jonathan fiel (wie sein Vater) in einer Schlacht auf den Bergen Gilboa in Nordisrael gegen die Philister. Die Geschichte wird im ersten Kapitel des 2. Buches Samuel erzählt und ist in der Musikwelt durch den Schluss von Georg Friedrich Händels Oratorium „Saul“ bekannt, dessen Text Charles Jennens in enger Anlehnung an die Bibel schrieb. In der Gottorfer Trauermusik werden mit dieser biblischen Geschichte teils Worte aus dem Buch Hiob verknüpft; vor allem wird ein Choral mit diesen Bibeltexen verschränkt, „Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl“ von Bartholomäus Ringwaldt.

Der Tod Sauls wird in der Trauermusik übergangen; mit minimalen Umformulierungen lässt sich eine Fokussierung allein auf Jonathan erreichen. Mit ihm wird der gefallene Herzog folglich gleichgesetzt. Im 2. Buch Samuel wird Jonathan zwar als Kriegsheld gefei-

ert, und seine militärischen Leistungen werden in alttestamentlicher Drastik hervorgehoben; dass diese Worte auf den Herzog übertragen werden sollen, ist zwar offensichtlich, bleibt aber ungesagt. Auch im Vordergrund des Bibeltexts steht nicht die militärische Verherrlichung des Gefallenen, sondern die Klage über den Verlust eines Freundes: eine Klage über den nicht erwarteten und schon aus alttestamentlicher Warte nur schmerzlich und letztlich sinnlos wirkenden Tod im Krieg. Dies wird in der Trauermusik auf den Herzog gleichsam als Parabel gefasst.

### *Quellen und Entstehungsgeschichte*

Zu der Trauermusik ist eine eigenhändige Partitur des Komponisten erhalten geblieben. Über weite Strecken zeigt sie die Züge einer Reinschrift. Denn offensichtlich wusste Österreich beim Schreiben, wie viel Platz er für einen einzelnen Takt in allen Stimmen veranschlagen musste: Auch in Tuttiabschnitten ergaben sich keine Platzprobleme beim Eintragen derjenigen Stimmen, deren Musik in kleinsten Notenwerten fortschreitet. In der zweiten Hälfte der Partitur sieht dies geringfügig anders aus (ab fol. 107, T. 235ff.): Von hier an wirkt das Schriftbild deutlich flüchtiger<sup>2</sup>.

Das veränderte Erscheinungsbild hängt damit zusammen, dass an dieser Stelle in die Partitur eine Erweiterung eingelegt wurde; statt dessen entfiel eine bereits komponierte Überleitung zum Schlussteil, in dem sich die beiden Versionen letztlich wieder treffen. Es wird jedoch deutlich, dass es sich nicht um eine „verworfenen“ und eine „gültige“ Fassung des Werkes handelt, sondern um zwei strukturell verschiedene Konzeptionen. Beide beziehen sich unzweifelhaft auf den Tod des Gottorfer Herzogs.

In die Überlegungen muss ferner – als zweite Quelle des Werks – der erhaltene Textdruck einbezogen werden, der im Nachhinein (1705) produziert wurde; er ist Teil einer Dokumentation, die zudem die Trauerpredigten und die Beschreibung des eigens errichteten Trauerdenkmals enthält<sup>3</sup>. Hier finden sich einerseits präzisierende Angaben über das Werk, andererseits aber eine Textgestalt, der weder das erste noch das zweite Partiturstadium entspricht; vor allem der Schluss, der in beiden musikalischen Fassungen gleich ist, wird hier nicht berücksichtigt. Also fanden die Trauerfeierlichkeiten schließlich anders statt als zunächst geplant. Es muss daher versucht werden, die Entstehungsgeschichte im Detail zu rekonstruieren (vgl. auch die Übersicht auf S. 8).

Eine *erste Version* spiegelt sich folglich in der Grundfassung der Partitur (noch ehe Österreich den Einschub komponierte). Ausgehend vom einleitenden Hiob-Wort gelangt Österreich dort zu den zentralen Werkteilen, in denen der Samuel-Text und Ringwaldts Choral miteinander verschränkt werden. Den Schluss bilden zwei Strophen des Liedes „Herzlich tut mich verlangen“ von Christoph Knoll. Zwischen beiden Segmenten steht ein mehrstimmiges Rezitativ, in dem es ausdrücklich um die Klage über den Tod des Herzogs geht: Dessen Verwandte treten jeweils mit eigenen Wortbeiträgen auf. Hierfür wird eine Arie eigens unterbrochen; ehe die Rezitativtakte erreicht sind, wird der Arienteil mit einer Solokadenz abgeschlossen, und dem Rezitativ folgt die Wiederholung des Anfangsritornells. So ist das Rezitativ eine eigene, in sich abgerundete Werkeinheit, obgleich sie mitten in einem Satz steht.

<sup>2</sup> Besonders auf fol. 112 verso spiegelt die Partitur direkt den Kompositionsprozess (in der 7. Strophe der Aria in der Endversion; zu ihr im Folgenden mehr).

<sup>3</sup> Landesarchiv Schleswig-Holstein, Bibliothek, H II (F) 676; zu den Vorgängen vgl. Abt. 7 Nr. 155.

Österreich: Erste Version	Muhlius, verändertes Konzept (Druck 1705)	Österreich: Endversion	„Die Klage über den im Streit gefallenen Jonathan“
T. 1–242	Text für T. 1–242	T. 1–242	T. 1–242
Trauerrezitative	–	–	–
Ritornell (= T. 261–268)	?	Ritornell (= T. 243–250)	Ritornell
–	Text für T. 251–269	T. 251–269	–
–	Trauer-Aria, 7 Strophen	Trauer-Aria, 7 Strophen: T. 270–413	–
Schlusschoral 1	–	–	Schlusschoral 1
Schlusschoral 2	–	Schlusschoral 2	Schlusschoral 2

Dieses Werkkonzept kann nicht von Österreich allein geschaffen worden sein; irgendwann muss es ein Planungsstadium für die Dramaturgie der Trauerfeier gegeben haben, in der diese Kompilation aus Bibel- und Liedtexten sowie ephemeren Zutaten von den Offiziellen des Hofes vorgegeben und genehmigt worden war. Das Werkkonzept lässt sich also textlich als Parabel über die Sinnlosigkeit des Sterbens im Krieg aus der Sicht der Trauernden beschreiben: Die allgegenwärtige Bedeutung, die dem Text des Buches Samuel im Hinblick auf Friedrich unterlegt wird, wird an einer einzigen Stelle offen gelegt, bleibt aber ansonsten diffus.

Im Musikalischen wird diese erste Fassung beherrscht von biblischen Rezitativen (in Harmonien, die im Stimmungssystem der Zeit abenteuerlich wirken (T. 119/123: des-Moll, mit Rückung nach C in T. 124) und den unterschiedlich gefassten Liedstrophen. Nach den beiden ersten (Tutti) folgt zunächst eine dritte, die vom Sopran mit umfangreicher Continuo-Begleitung dargeboten wird, dann eine vierte (Tenor), deren Text sich von der Liedmelodie löst und so in einer großen Tenorarie aufgeht. Ein weiterer Bibelwortabschnitt leitet zum eigentlichen biblischen Klagegesang über – den einzigen als Arie gefassten Bibelworten des Werks. Ihnen folgen die beiden Schlusschoralstrophen.

Für eine *revidierte, zweite Version* wurde zum ursprünglichen Textbestand eine siebenstrophige Aria hinzugedichtet. Dies kann nicht auf die Initiative Österreichs zurückgeführt werden, sondern nur darauf, dass für die Trauerfeier eine neue dramaturgische Linie ausgegeben worden war. Die Worte stammen vom Gottorfer Oberhofprediger Heinrich Muhlius, denn im Textdruck sind sie als Unterschrift mit den die Initialen „H. M. D.“ versehen worden. Außerdem wurde ein Zweizeiler gedichtet, eine Abwandlung von Hiob 16 Vers 22 („Denn die bestimmten Jahre sind gekommen, und ich gehe hin des Weges, den ich nicht wiederkommen werde“). Der Reim sollte auch in dem Augenblick gesprochen werden, in dem der Sarg in die Fürstengruft des Schleswiger Doms getragen wurde<sup>4</sup>:

*Die bestimmten Jahr sind da, der Held ist weg genommen.*

*Der Weg geht in die Gruft hinein, er wird nicht wiederkommen.*

Dieser Zweizeiler wurde der Aria über den Predigttext aus dem Hebräerbrief vorangestellt.

Die Aria handelt nicht von Jonathan, sondern beklagt durchweg den Tod des Herzogs. Das ursprüngliche Konzept als Parabel wird damit aufgehoben; statt dessen gliedert sich das Werk textlich in zwei Teile, einen allgemeinen (Samuel, Kirchenlied) und einen konkreten,

<sup>4</sup>

Reimarus



den Muhlius schuf. Es war daraufhin Österreichs Aufgabe, die Aria in den komponierten Bestand zu implementieren.

Fraglich ist aber, ob Muhlius eine Idee hatte, wie sich dies bewerkstelligen lasse. Vermutlich hatte er das alte Konzept „Concerto cum Aria“ im Sinn, in dem – in den 1660er-Jahren am Dresdner Hof entwickelt – nach einem Tutti-Bibelwortteil Strophen eines Gedichts solistisch vorgetragen werden. Dies war ein musikalisches Standardprinzip gerade auch für die Trauerkompositionen geworden.

Doch Muhlius' Textkonzept ist nicht komponierbar: Anders als im Konzept „Concerto cum Aria“ gibt es in der Trauermusik für Friedrich IV. nicht „ein einziges einleitendes Bibelwort“, das sich am Ende wiederholen ließe – als Tutti-Abschluss nach den solistischen Strophen. Man hätte die gesamte alttestamentliche Handlung erneut vortragen müssen. Offensichtlich hatte Muhlius auch nicht verstanden, dass diese Rahmenbildung für ein „Concerto cum Aria“ essentiell war; viel eher war er nur davon ausgegangen, dass irgendwelchen biblischen Texten eben ein strophisches Gedicht folgen sollte, ohne sich über die Interaktion Gedanken zu machen.

In diesem Sinne ist im Textdruck auch der Werktitel formuliert:

*MUSICALISches CONCERT, vorstellend Die Klage über dem 2. Sam. 1 im Streit gefallenen JONATHAN, Zunebst einer auf den gnädigst verordneten Haupt-Leichen-Text Hebr. 10. v. 19. 20. 21. 22. 23. applicirten ODE.*

Also einerseits Klage (aus dem 2. Buch Samuel), andererseits Ode (frei nach Hebräer 10). In Musik übersetzt, wären auf diese Weise zwei getrennte Werke entstanden. Für das erste konnte Österreich die Anfangsteile der fertigen Trauermusik nutzen; dann mussten die individuellen Trauerrezitative entfallen, als deren Ersatz die ausführlichere Aria erklingen sollte.

Die *dritte Fassung* des Werks gibt dann wieder, wie sich Österreich mit der Muhlius-Vorgabe „Klage ... Zunebst ... Ode“ arrangierte und aus ihnen dennoch ein einziges, zusammenhängendes Werk schuf. Klar war dann: Nach der 7. Arienstrophe musste etwas angefügt werden, mit dem das Werk im Tutti beendet werden konnte. Hierzu bot sich der Schlusschoral der Erstfassung an (der aber im – jüngeren! – Textdruck unerwähnt blieb). Folglich eliminierte Österreich (wie auch von Muhlius vorgesehen) die individuellen Trauerrezitative der Erstfassung, ließ dann aber das anschließende Ritornell nicht in den ersten der beiden Schlusschoräle münden, sondern in eine Tutti-Vertonung des Hiob-Zweizeilers; mit ihr erreicht der erste Werkteil in Vollstimmigkeit sein Ende. Daraufhin erklingt die Ode in sieben solistischen Strophen. Anstatt die letzte von ihnen eigenständig enden zu lassen, geht sie bruchlos in die bereits vorliegende Schlusschoralstrophe der Erstfassung über.

Wie weit eine *vierte Version* für Österreich belegbar ist, ist nicht eindeutig zu erkennen, wirkt aber wie die logische Konsequenz aus seinen eigenen kompositorischen Maßnahmen. Denn aus der Erstfassung lassen sich genau so, wie Österreich dies auf dem Wege zur Endversion tat, die individuellen Trauerrezitative streichen; die Arien-Solokadenz des Bassisten geht also direkt in das Ritornell über. Dieses braucht dann nicht auf die Muhlius-Aria hinführen, sondern kann genauso (wie in der Erstfassung angelegt) mit den beiden Strophen von „Herzlich tut mich verlangen“ fortgesetzt werden. Damit ist eine Werkfassung erreicht, wie sie im Titel des Textdrucks benannt wird: „Die Klage über dem 2. Sam. 1 im Streit gefallenen Jonathan“ – ohne die Klage über den gefallenen Herzog, eben als Jona-

than-Reinversion im Sinne des additiven Druck-Titels. Tatsächlich ist denkbar, dass auch Österreich diese Version zeitweilig in Betracht zog: Die Streichung auf fol. 115 (hierzu vgl. den Kritischen Bericht, Abschnitt „Die Quellen“) setzt zunächst erst bei den Trauerrezitativen an und erfasst erst in einem zweiten Schritt die gesamte Seite, deren weiterhin erforderliche Teile er dann schließlich neu abschrieb. Also arbeitete er in die Erstversion zunächst offensichtlich eine Streichung nur der Rezitative ein.

Diese Werkgeschichte wird hier umfassend als Edition vorgelegt. Die „Erste Version“ enthält die Trauerrezitative, zugleich aber einen „Vi-de“-Vermerk dafür, wie diese (im Sinne der zuletzt geschilderten vierten Version) aus dem Werkbestand entfallen können. Die „Endversion“ enthält alles, was mit der Einfügung der „auf den gnädigst verordneten Haupt-Leichen-Text ... applicirten Ode“ zusammenhängt.

So eindrucksvoll diese Oden-Konzeption wirkt, lässt sich die Erstversion (mit Trauerrezitativen) als die noch schlüssigere bezeichnen. Textlich ist der Anschluss der beiden abschließenden Choralstrophen auf die individuellen Trauerworte abgestimmt, diese wiederum auf die vorausgegangene Geschichte Jonathans; demgegenüber wirkt der Sprung von der Aria, in der Friedrich in der 2. Person Singular angesprochen wird, in die 1. Person Singular des Schlusschorals vor allem dann weniger überzeugend, wenn man die Vergleichsfassung kennt.

Alle musizierbaren Versionen treffen sich im Schlusschoral. Das Manuskript zeigt in ihm Korrekturen; welcher Phase der Werkentstehung sie im einzelnen zugeordnet werden müssen, ist zumeist nicht ersichtlich. Dies ist jedoch anders im Hinblick auf den unmittelbaren Schluss: Mit Tinte derselben Farbe, in der die Einlage (für Version 3) geschrieben wurde, hat Österreich den Dur-Schluss des Chorals in einen Moll-Schluss abgewandelt. So wird der Dur-Schluss im Notentext der ersten Version abgedruckt, der Moll-Schluss in dem der Endversion.

#### *Zur Aufführungspraxis: Die Continuo-Gruppe*

Wie in anderen Trauermusiken (auch des Gottorfer Hofes) sind neben einem großen Solistenensemble auch zahlreiche Instrumente besetzt. Österreichs Partituranordnung lässt erkennen, dass er neben einer umfangreichen Streichergruppe mit dem Trio der französischen Suite (2 Oboen, Fagott) arbeitete; bisweilen erhalten die Oboen dieselben Parts wie die Violinen, und bisweilen spielt das Fagott den Part eines Continuo-Tasteninstrumentes mit. Doch weder das eine noch das andere gilt für das gesamte Werk. So ist zunächst das „französische Trio“ (ohne Generalbassbeteiligung) eine der besonderen Optionen, die Österreich in der Satzgestaltung nutzte.

Was die weitere Besetzung der instrumentalen Bassparts angeht, wirken Österreichs Angaben lückenhaft – nicht zuletzt deshalb, weil er lediglich zwei instrumentale Bassstimmen in seiner Partitur vorsieht, aber ihnen offensichtlich mehr als zwei Funktionen zuweist.

Klar ist, dass er mit zwei getrennten Continuo-Gruppen rechnete: In einer war eine Orgel besetzt, in einer anderen ein Cembalo. Diese beiden Funktionen werden ab Takt 32 voneinander getrennt. Allerdings ist die Cembalo-Stimme stets in das System eingetragen, das Österreich zu Werkbeginn mit „Fagotto“ bezeichnet hat. Wann hier das Cembalo mitwirken soll und wann das Fagott allein spielt, ist nicht eindeutig zu erkennen – weder anhand einer Bezifferung (eine solche gibt es streckenweise tatsächlich) noch anhand verba-

ler Zusätze. Für die Publikation ist unter Benutzung möglichst aller denkbarer Indikatoren eine Bestimmung von Fagott- und Cembalofunktion versucht worden (einzelne Details sind im Kritischen Bericht erwähnt).

Im Auftakt zu Takt 33 werden weitere Bassinstrumente genannt. Demnach soll an der Fagott-Cembalo-Gruppe auch ein zweites Fagott und ein Violoncello mitwirken; zur „eigentlichen“ Generalbassstimme, die zu Werkbeginn als „Organo“ bezeichnet ist, treten dort hingegen ein Kontrafagott und ein Kontrabass hinzu. Diese Angaben lassen sich aus der Perspektive von Takt 211 konkretisieren: Dort ist nur noch von einem „Basson“ die Rede, dem sich das Cembalo anschließen kann; für die andere Generalbassgruppe (pausierend) werden dagegen lediglich Orgel und Violone genannt.

Vermutlich legte Österreich also die Komposition auf eine maximalen Continuo-Besetzung aus (vgl. T. 33ff.), hatte aber als Minimum die Trennung einer standardisierten Bläser- und Streichergruppe im Sinn; zur Bläsergruppe (mit Fagott als Bassinstrument) ließ er punktuell das Cembalo hinzutreten und bildete in der Streichergruppe die Continuo-Normalfunktion der Orgel aus. Dies kann zugleich einen Weg für neuere Aufführungen weisen. Die Continuogruppen sind zwingend voneinander getrennt, brauchen aber nicht so umfangreich besetzt zu sein, wie es in Takt 33 den Anschein hat.

Eine weitere Besonderheit ergibt sich mit der Stimmangabe „Fleuten“ zu Takt 243 der Endversion: Nirgends sonst ist eine Flöten-Mitwirkung erwähnt, so dass dies lediglich als denkbare Alternative erscheint. Komplizierter ist in der Erstversion die Beteiligung einer dritten Sopranstimme in den Takten 258–261. Denkbar erschiene hier, dass Österreich ohnehin für manche der Singstimmen eine doppelte Besetzung plante – ähnlich wie sich dies im Klangeindruck der ersten beiden Choralstrophen ohnehin ergibt. Die Forderung nach einem dritten Sopran in diesen wenigen Takten öffnet also den Blick für eine „chorische“ Darstellung auch der Werkteile, in denen ein größeres Vokalensemble musiziert.

## Kritischer Bericht zur Ersten Version

### *Die Quellen*

A: die autographe Partitur des Komponisten, in: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, in Mus. ms. autogr. Georg Österreich 3, fol. 98–118. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.  
Auf fol. 98 Werktitel:

*Partitura*  
*Actus Funebr[is]*  
*Plötzlich müssen die Leuthe sterben*

*à 7 Voci, 2 Canti, Alto, Tenore, 2 Bassi*  
*2 Violini, 2 Violette, Violone, 2 Hautb: Bassone*  
*Cembalo et Organo.*

*di George Österreich.*

*Bey der Beerdigung Seiner in Gott höchst seeligst ruhenden*  
*weyland HochE[dlen] Durchl[aucht] Hertzog Friederichs,*  
*Erben zu Norwegen tc. Regierende HochE. Durchl.*  
*zu Schlesewig Hollstein Gottorp.*  
*welche Ao: 1702 in der Schlacht*  
*in Pohlen geblieben.*

Oben Bleinummer „40“ (abgerieben auf 97v), unten „1067“ (alte Berliner Bibliothekssignatur) und „363“ (Rötel).

Lagenordnung: zunächst vermutlich Quaternio oder zwei Binionen (fol. 98–105), danach ursprünglich Ternio (fol. 106 und 115–119), zwischen fol. 106 und 115 ein Quaternio eingefügt. Die Einlage mit braunerer Tinte geschrieben; fol. 114 ursprünglich auf fol. 115 aufgeleimt, unsauber abgelöst.

Frei Hand rastriert (Zahl der Systeme zwischen 16 und 21 nach Bedarf schwankend), Taktstriche ohne Lineal gezogen; fol. 113v und 114r rastriert, leer, fol. 114v ohne Notenlinien; auf fol. 118r nur die obere Hälfte rastriert (darunter Datierung), 118v leer. Die Partitur durchgearbeitet mit Akkoladentrennstrichen in roter Tinte.

Fol. 107 und 115 tragen zunächst gleichermaßen die Takte 235–242. Diese Takte auf fol. 115 zunächst in Rötel gestrichen, davon unabhängig ab der Seitenmitte die Takte 243ff. mit Beischrift „NB“; zur Interpretation vgl. das Vorwort (zu Version 4). Rötelstreichung ebenso auf fol. 116 oben (für den Schluss der ersten Schlusschoral-Strophe der Erstversion).

Am Werkende auf fol. 118r: „Soli Deo Gloria | Gottorff d 19 Decembr | Aô: 1702. | composuit | Georgius Österreich Capellm.“ Das Datum bezeichnet die Trauerfeier, kaum somit die Fertigstellung des in mehreren Etappen entstandenen Werks.

B: der gedruckte Text *MUSICALLsche Trauer-Handlung ... in Music gebracht von GEORG Oesterreich*, angebunden an: Henricus Muhlius, *Der durchs Blut JESu eingeweyhete, und auf Dessen*

*gläubige Zueignung gegründete Neue Weg zum Leben*, Schleswig 1705, Exemplar: Landesarchiv Schleswig-Holstein, H II 676. Der Titel bezieht sich auf die Trauerpredigt des Oberhofpredigers Muhlius; ihr folgen die Beschreibung der Trauerpyramide und die Trauerpredigt des Hofpredigers Samuel Reimarus (*Der blutige Fall ...*, Schleswig 1705) sowie zwischen den beiden letztgenannten die Texte der musikalischen Anteile. Diese Texte (denen im Band selbst noch Texte der Universität Kiel folgen), sind zwar einzeln paginiert bzw. foliiert, bilden im Schriftsatz aber eine Einheit, da jeweils zu Ende des einen Textes auf das Anfangswort des nächsten Titelblattes verwiesen wird.

Die in Quelle B gespiegelte Werkversion ist im Vorwort beschrieben; für die Erstellung des Notentexts bleibt sie außer Betracht.

### *Einzelanmerkungen zur Endversion*

<b>Takt</b>	<b>Stimme</b>	<b>Zeichen: Bemerkung</b>
1	Fag	1: urspr. Halbe. Ausgefüllt, 2 später eingefügt (die Fermate im Original bei der 1. Note)
2	Ob/V	2: urspr. Achtelpause, überschrieben
6	Vla 1	8: notiert a <sup>1</sup> , Beischrift „g“
8	Vla 1	9: urspr. e <sup>1</sup> , Notenkopf nach unten verdickt, Beischrift „d“
	Vla 2	9–10: verwischt, urspr. d <sup>1</sup> -fis <sup>1</sup>
9		Doppeltaktstrich zu Beginn: in jedem System rechts neben den vorab geschriebenen, durch die Akkolade reichenden Taktstrich ein Trennstrich hinzugesetzt
	Vla 1	5: urspr. f <sup>1</sup> , Notenkopf nach oben verdickt, Beischrift „g“
12	C1	2: zunächst Viertelpause, überschrieben
16	Instr., Org	3: Zusatz „all.“ (bzw. B.c.: Allegro)
	B 1	7: urspr. g, durch Überschreibung mit hellerer Tinte abwärts oktaviert
	B 2	7: urspr. G, durch Überschreibung mit hellerer Tinte aufwärts oktaviert
18	Org	4: Hochalteration in der Bezifferung ergänzt
19	Org	1: zur Bezifferung oben zusätzlich (nach links versetzt) „8“; 4: verdickt, Beischrift „f“
21	V/Ob 1	1: urspr. g <sup>2</sup> , korr. zu f <sup>2</sup> mit Beischrift „f“
	Org	8: Tiefalteration in der Bezifferung ergänzt
25	Vla 2	1: urspr. f <sup>1</sup> , überschrieben
32		Doppeltaktstrich zu Beginn: in jedem System rechts neben den vorab geschriebenen, durch die Akkolade reichenden Taktstrich ein Trennstrich hinzugesetzt
	V/Ob 1	5: zusätzlich zum Vermerk „più presto“ über der Akkolade hier darunter „vivace“; vgl. aber T. 81.
	Vla 1	1: urspr. b <sup>1</sup> , gestrichen und ersetzt. 6: nachträglich eingefügt
	Fag/ Cemb	5: urspr. „2 Baßoni, Cembalo und Violen“; die beiden letzten Wörter ausradiert und überschrieben
33		über der Akkolade mit hellerer Tinte „Tutti“
37	V/Ob 1	6: urspr. c <sup>3</sup> , ausgewischt, überschrieben
38	V/Ob 2	2: Vorzeichen nachträglich eingefügt
	Vla 2	2: tiefalteriert. Vgl. aber V/Ob. 2
41	V/Ob 2	3: urspr. cis <sup>2</sup> , überschrieben (teilweise deckend über Alterationszeichen)
	Vla 2	2–3: urspr. d <sup>1</sup> , verdickt, Beischrift zweimal „e“. Vor 5. ausradierte Hochalteration. 6: urspr. g <sup>1</sup> , überschrieben

48	Org	1: Bezifferung orig. 6+5
55	T, B 1, B 2	2: nachträglich eingefügt; 3: Notenköpfe nachträglich (flüchtig) ausgefüllt (beide Stadien in gleicher Tintenfärbung)
56	T	Beginn von 101v: zunächst c3-Schlüssel mit Vorzeichen eingetragen, überschrieben
56f.	T, B 1, B 2	Quelle B (abweichend vom Lied): Textierung „alles“
59	T, B 1, B 2	2: nachträglich eingefügt; 3: Notenköpfe nachträglich (flüchtig) ausgefüllt (beide Stadien in gleicher Tintenfärbung)
60	Org	1: Bezifferung zuerst „6“, gestrichen, unter dem System ersetzt
61	Org	4, 6: Alterationszeichen ergänzt
62	Org	4: Bezifferung zunächst „Auflösung 6“ + „5b“; großflächig überschrieben mit „7“ (wohl bezogen auf die obere Zahlenangabe)
67	Fag/ Cemb	1: urspr. G, überschrieben
74	Org	1: Bezifferung unten „3b“
81	Fag/Org	1: zusätzlich Tempovorschrift „Allegro“
82	Vla 1	2: urspr. c <sup>2</sup> , gestrichen/überschrieben
85		über dem Wiederholungszeichen (plus „segno“ in Tinte) mit Rötel ein weiteres „segno“ hinzugefügt
90	Org	5–6: mit Bindebogen
92	V 1	7–8: mit Bindebogen
	V 2	7–8: mit Bindebogen; 11: urspr. es <sup>2</sup> , überschrieben
94	A, T	prima und seconda volta in einen Takt eingetragen; Klammern über A
95	Ob 2	4: urspr. es <sup>2</sup> , überschrieben; Beischrift „d“
96	Fag	1: überschrieben, Beischrift „h“
100	A	2: zunächst T eingetragen, überschrieben; Vorzeichen blieb auf 5. Note stehen
101	A, T	1: Textierung ausdrücklich „nicht“; im Choral heißt es statt dessen „mich“ (so auch Quelle B und Adam Olearius, <i>Schleswig-Holsteinisches Kirchen-Buch</i> , Schleswig 1665, S. 138).
102	Ob 2	3–5: auf Rasur, vermutlich zuvor c <sup>2</sup> -b <sup>1</sup> -c <sup>2</sup>
	T	auf Tintenklecksen (keine Korrektur)
104	Ob 2	5: zunächst c <sup>2</sup> , überschrieben, Beischrift „b“
105	Ob 1, Ob 2	6–8: nachgetragen, z. T. als Überschreibung einer Viertelpause am Taktende
	Va 1	2–3: auf Rasur, urspr. punktiertes Achtel und Sechzehntel
108	Ob 1	1: urspr. es <sup>2</sup> , überschrieben
	V 1	1: Überschreibung, vermutlich zunächst b <sup>1</sup>
	V 1, V 2, Va 1	3: zunächst Viertel; 4: in V 1 urspr. Viertelpause. In den übrigen Stimmen Notenhals an 3 angefügt und anschließend Pausen bereits korrekt gesetzt
	Va 2	3–4: 3 unverändert Viertel (danach Achtelpause und Achtel); angeglichen an die übrigen Streicher
110	Ob 1	9: zunächst d <sup>2</sup> , überschrieben
	Ob 2	8: Vorzeichen als Überschreibung eines 16tels g <sup>2</sup> , neue 8. Note bereits im ersten Schreibprozess angefügt
	V 1	8–11: Überschreibung (vielleicht zunächst a <sup>2</sup> -b <sup>2</sup> -g <sup>2</sup> -a <sup>2</sup> ), mit Beischrift „h c a h“
	Fag	2–5: zunächst 3 Achtel (vermutlich f-es-f), verwischt; 5: urspr. Achtelpause, überschrieben
114	T	1–2: zunächst 2 Viertel, überschrieben
115	Org	Bezifferung (für es) wiederholt
116	Org	1: Bezifferung nur „5“
117	T	tief alteriert nur 5 und 8

118	Org	2: Bezifferung nur „5“
125	T	1–4: urspr. Viertel, Achtel $c^1$ , 16tel-Pause, 16tel. 2 überschrieben, alle weiteren Korrekturen mit roter Tinte
	Bc	2: danach bereits Eintragung Viertel G, von der Bezifferung nur ein erster senkrechter Strich für # eingetragen
126	Bc	1–3: 1 und 3 zunächst Viertel, dann mit einem Balken verbunden, dieser wieder getilgt, endgültige Version durch Überschreibung
127	Bc	Taktstrich zuerst nach 2 (bzw. nach Pause in T), ausgewischt
129	Bc	6: auf Rasur, Vorversion nicht erkennbar
132	C 1	„Pein“ auf Überschreibung (vielleicht „Noth“)
137	B.c.	4: urspr. $a^0$ , überschrieben
140	B.c.	4, 6: Bezifferungen als Überschreibungen; vermutlich zunächst nur 2, 4 und 6 als Viertelnoten
141	B.c.	1–2: urspr. zweimal e (als Fortführung der Erstversion des Vortakts), überschrieben (schon die Bezifferung bezieht sich auf die korrigierte Version)
149	Fag/ Cemb	Ende der Mitwirkung hypothetisch ermittelt
159	Vla 2	3–5: Noten verdickt, zunächst $e^1$ - $f^1$ - $e^1$
164	V 1	8: urspr. $a^2$ , überschrieben
165	V 2	4: Überschreibung, statt $e^2$
166f.	T	forte-Vermerke für die Edition ergänzt
167	V 2	1: urspr. $e^2$ (?), überschrieben, Beschrift „d“
168	V 2	1: Vorzeichen verwischt
	T	3–4: Bogen mit dünner Feder ergänzt
170	Fag	5–6: beziffert (jeweils „6“)
	T	4: textiert „[gleich] wie“ statt „[gleich] wo“; in T. 172,3 durch Überschreibung korrigiert. Daran angepasst, insofern auch Olearius (vgl. zu T. 101) folgend
172	Fag	4: urspr. a, gestrichen, überschrieben, Beschrift „e“; urspr. Achtel mit folgender Achtelpause, als Viertel überschrieben
	T	2: urspr. $c^1$ (?), überschrieben, Beschrift „e“
173	Vla 1	2: urspr. $e^1$ , überschrieben
174	Vla 2	4: urspr. Viertel, an die Nachbarstimmen angeglichen
175	V 2	9: tr.-Zeichen auf Wischspur
177	V 2	2: Hochalteration gestrichen
	Org	5: Bezifferung zunächst als Hochalteration, dann mit <i>b</i> überschrieben
178ff.	V 1, V 2	im $c^1$ -Schlüssel notiert
180	V. 2	1: anschließend Wellenlinie zu V. 1 (zur Mitwirkung an deren Part), Beschrift „etc.“
181	Vla 2	1: urspr. as, gestrichen und überschrieben
188	Org	1: Bezifferung nur 5+4 (ohne Auflösung)
190	Vla 2	1–2: urspr. Viertel a, Viertel plus punktierte Viertel (angebunden) $d^1$ , plus Achtel $d^1$ ; erste beide Noten überschrieben, die beiden weiteren durchgestrichen
	A	4: urspr. $c^2$ (?), überschrieben, Beschrift „b“
191	V 1, V 2	2: Überschreibung (zunächst Halbe)
198	T	3: zuvor Auflöseseichen mit feiner Tinte eingesetzt
199	Org	1: Tiefalteration der Bezifferung „4“ ergänzt
207	Org	2: Bezifferung überschrieben, urspr. „5b“ (verwischt, ebenso nochmals unter dem System).
211	Cemb	4: urspr. $c^1$ , überschrieben

- 212 Ob 2 5: urspr. d<sup>2</sup>, verdickt  
Fag 4: a, aber Beischrift „f“
- 220 Fag 3: mit Bezifferung, diese ausgewischt (ebenso 221,1)
- 222 Cemb 2, 4: Bezifferung nach Org ergänzt; Org, T. 222,4 nach Cemb ergänzt
- 223 Cemb 4: Bezifferung nach Org ergänzt
- 225 Cemb 1, 3, 4: Bezifferung nach Org ergänzt
- 226 Cemb 3: Bezifferung nur „6“, nach Org ergänzt
- 227 Org 3: Bezifferung nach Cemb ergänzt
- 229 Org 4: Bezifferung nach Cemb ergänzt
- 230 Ob 2 1–2: Überschreibung (urspr. Unterterzung der Ob1?), zu 1 Beischrift „d“  
B 1 9: Überschreibung, statt b  
Cemb 7: Bezifferung nach Org ergänzt
- 232 Ob 1 1, 3, 5: urspr. mit Auflösezeichen  
Org 3: Bezifferung nach Cemb ergänzt
- 237 Ob 2 4: urspr. Viertel, danach Halbe Pause, überschrieben  
Org 2: urspr. c, überschrieben, Beischrift „g“
- 239 Ob 1 1–4. nach jüngerer Version ergänzt; auf fol. 115 durch Rest der (unsachgemäß abgelösten) Tektur verdeckt
- 246 Org 4: zuvor geschweifte Klammer durch die gesamte Akkolade, darüber „Recitat.“, darunter „à 3.“
- 248 B 2 4 (bis 250,3): Eindeutig in die Stimme eingetragen, die anschließend den B2 übernimmt; die Jonathan-Klage (zuvor beim B 1) wird insofern nicht fortgesetzt.
- 252 B 1 2: f (am Seitenbeginn; versehentlich die Quarte des Tenor hier eingetragen?)
- 254 A Schlüsselung als Überschreibung eines c1-Schlüssels  
Org 2: unter dem System „à 3.“
- 255 B Stimmbezeichnung lediglich „Rex“
- 256 Org 2: unter dem System „à 3.“
- 259 C 2 7–8: als Überschreibung (Vorversion nicht erkennbar), Beischrift „g“
- 260 T 7–8: „Eilstu“ als Überschreibung eines als „stirbest“ begonnenen Wortes vom Taktanfang nur die 1. Note ausgeschrieben, über C 1 der Hinweis „Trio fällt ein à 2 Hautbois“, verweisend auf die andersartige Partituranordnung auf der benachbarten recto-Seite (fol. 116)
- 261 1: Textierung „mir“ in allen C-Stimmen und A; in C 2 (3. Sopranstimme) eigens statt „hier“ durch Überschreibung korrigiert. Daher die Mischform „stirbest du hier“ im B2 für die Edition nicht verändert.
- 269 Org Grund für Zuweisung an diese Stimme (und nicht ans Cembalo): In den Takten zuvor sind „Bassono et Cembalo“ zusammengefasst, darunter ist ein System „Organo Tacet“ mit sieben gezählten Takten Pause. In T. 269 endet der Stimmverlauf „Bassono et Cembalo“ (neue Akkolade) auf C, zum folgenden c<sup>1</sup> findet sich der Vermerk „Fag:“ (der also „Cembalo“ ausschließt). In dem zusätzlichen, untersten System findet sich ein Neueinsatz auf c; dieser wird daher der Orgel zugeordnet.
- 274 Org zuerst direkt unter dem Org-Part der vorausgehenden Akkolade 278–282 in abweichender Gestalt eingetragen (1 Akkolade); mit Rastral gestrichen.  
Org 1–3: auf Korrektur; Bezifferung zu 4 zunächst „6“, überschrieben; 9: Korrektur, Beischrift „g“  
283–286 mit Röteln gestrichen (Schluss der kanzellierten Version)
- 285 T 1–2: urspr. 2 Viertel
- 287 über und unter der Akkolade „Tutti“
- Ob 1 Note und Pausen ergänzt, ebenso Ob. 2, 1–2: Die Notation zu Beginn des Schlusschorals ist in den Noten auf den Anschluss an die Vorversion ausgerichtet (in der die Oboen zuvor unbeteiligt sind); eine eigene Anpassung ist nicht erfolgt.
- 287 Ob 2 urspr. 2 ½ Takte Pause (mit Pausenzähler), überschrieben (bis 289)



287– 323	V 1, V 2	im $c_1$ -Schlüssel notiert, in einem gemeinsamen System
289	Ob 2	2: urspr. Einsatz unisono mit Ob. 1; überschrieben
	Org	2: zunächst Viertel, überschrieben
	Va 2	5–6: urspr. zweimal b, überschrieben
290	Ob 2	nach 1: „etc.“ und eine Schlangenlinie, die ein Mitspielen des Parts Ob. 1 anzeigt
291	A	2 (bis 293, 1): urspr. Halbe $g^1$ ; $as^1$ , $b^1$ (mit Bindebogen); $b^1$
292	Org	1: Tiefalteration zur Bezifferung „4“ ergänzt
293	Ob 1, Ob 2, Singst.	urspr. 2 Halbe; Viertelpause eingeflickt, Notenkopf der 2. Note verdickt
	V 1, V 2	1–2: urspr. zweimal $e^2$ (d. h. ohne Vorzeichen); überschrieben, Alterationszeichen für 3 eingeflickt
	C 2	nach 1: „etc.“, vor dem Akkoladenende Kustos für $d^2$ (sic), verweisend auf den Part C 1
	B 2	nach 2: „etc.“, verweisend auf den Part B 1
297	A	2: zunächst $g^1$ , überschrieben
	Org	1: auf Tintenkleck; keine Korrektur erkennbar
299	Ob 1, Ob 2	zunächst erneut $c^2$ - $b^1$ eingetragen, überschrieben (in T. 300 Note verdickt)
300	Org	wie 292
301	T	1: zuerst punktiert, überschrieben
304	Ob 1, Ob 2, Singst.	wie 293
	Va 2	1–8: auf Vorversion, erkennbar noch unter 1 ein Achtel g
306	Va 2	1–4: urspr. viermal g, überschrieben, Beischrift „f“
	Org	1: Bezifferung „6“ mit Tiefalteration
310	Va 2	5: Warnakzidens nachgetragen
314	Org	3: urspr. Viertel, verdickt, 4. Note hinzugefügt
315	Ob 1, Ob 2, Org	über und unter dem System je ein Bindebogen, endend bei 316,2 (nachträglicher Vorschlag zur Streichung der Zeilenäsur?)
	T	1: urspr. b, überschrieben
320	Va 2	1–8 korrigiert; 1 und 2 zuerst $c^1$ , überschrieben, verbleibende Noten verdickt, zu 5 Beischrift „d“
321	Va 2	5: Hochalteration nachgetragen; 7 zuerst $e^1$ , überschrieben, Beischrift „c“
	Fag/ Cemb	6–7: urspr. zweimal e, überschrieben, Beischrift „cc“
322	Fag/ Cemb	2–3: urspr. f, überschrieben, Beischrift „c as f“ (zu 2–4); 6–8 notiert dreimal F, jedoch Beischrift „c as f“
323	Org	Bezifferung im Manuskript für die Endversion verändert (Moll-Schluss, vgl. die Darstellung in der Edition der Endversion)

# Plötzlich müssen die Leute sterben

Erste Version (mit Trauerrezitativ)

Allegro

Musical score for the first version of the piece, featuring a variety of instruments and vocal parts. The score is written in 4/4 time and includes the following parts:

- Oboe 1
- Oboe 2
- Violino 1
- Violino 2
- Viola 1
- Viola 2
- Fagotto
- Cembalo
- Canto 1
- Canto 2
- Alto
- Tenore
- Basso 1
- Basso 2
- Organo

The score is divided into four measures. The organ part at the bottom features a recitative-like passage in the second and fourth measures, marked with a fermata. The tempo is marked 'Allegro'.

# # 6 6 b

5

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

6 6 6 6 # b

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra and organ. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. It consists of 13 staves. The first five staves are for woodwinds: Oboe 1 and 2, Violin 1 and 2, and Viola 1 and 2. The sixth staff is for the Flute. The seventh staff is for the Harpsichord (Cemb.). The next four staves (8-11) are for strings: Clarinet 1 and 2, Alto, Tenor, Bass 1, and Bass 2. The final staff (12) is for the Organ. The music begins at measure 5, marked with a '5' above the first staff. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. At the bottom of the page, there are six measure numbers: 6, 6, 6, 6, #, and b, which likely correspond to the first six measures of the page.

8

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Plötz lich, plötz-lich, plötz lich, plötz-lich,

solo

6 6 6 # 6 b # #

11

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Plötzlich, *plötzlich* müs sen die Leu-te ster - - - -

*plötz-lich* müs-sen die Leu-te ster - ben, müs sen die Leu - te ster - - -

Plötzlich, *plötzlich* müs sen die Leu-te, *müs sen die Leu-te* ster - - - -

# 6 # b 4/2 6 4/2 6 7 7b

15

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

-ben, ster - - - - ben, plötz-lich, plötz - lich, plötz - lich.

Plötz-lich, plötz - lich, plötz - lich.

-ben, ster - - - - ben, plötz-lich, plötz - lich, plötz - lich, und zu Mit - ter-nacht, zu

Plötz-lich, plötz - lich, plötz - lich, plötz - lich.

-ben, ster - - - - ben plötz-lich, plötz - lich, plötz - lich.

Plötz-lich, plötz - lich, plötz - lich.

**tutti** **A. sol.**

6<sup>b</sup> 7<sup>b</sup>  
2 5<sup>h</sup>

6 # b # b #

b

6

18

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

Mit - ter-nacht er-schre cken, er-schre cken, er -schrecken und ver -gehen, ver-ge-hen;

T.

B. 1

B. 2

Org.

6 5 6 6 4+ 2 6 6 # # 6 7<sup>b</sup> 6

22

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.  
die Mäch-ti-gen, die Mäch-ti-gen,

T.

B. 1

B. 2

Org.



25

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

die Mäch - - - - - ti-gen wer - den kraft - los weg - ge-

28

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.  
-nom men, kraft-los weg - ge nom - men, wer den kraft-los, wer den kraft-los weg - ge - nom men, weg - ge-

T.

B. 1

B. 2

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

**più presto. Tutti**

31

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

2 Bassoni, Cembalo und Violoncello

C. 1

C. 2

A.

- nom men.

T.

Herr Je - su Christ, ich

B. 1

Herr Je - su Christ, ich

B. 2

Herr Je - su Christ, ich

Org.

Instr.

6 6 6 6 6 # 6 6

5

**NB. Organo, Contra Fagott und Violono maggiore**

35

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.  
weiß gar wohl, dass ich ein - - -

B. 1  
weiß gar wohl, dass ich ein - - -

B. 2  
weiß gar wohl, dass ich ein - - -

Org.  
# b 6/5 7/# #

39

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

-mal muss ster - - - ben, wenn

-mal muss ster - - - ben, wenn

-mal muss ster - - - ben, wenn

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

43

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.  
a - - - ber das ge - - - sche - - - hen soll, und

B. 1  
a - - - ber das ge - - - sche - - - hen soll, und

B. 2  
a - - - ber das ge - - - sche - - - hen soll, und

Org.  
b # 6 # b # 6

47

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

wie ich werd ver - - - der - - - - - ben

wie ich werd ver - - - der - - - - - ben

wie ich werd ver - - - der - - - - - ben

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

51

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

dem Lei - - - be nach, das weiß ich

dem Lei - - - be nach, das weiß ich

dem Lei - - - be nach, das weiß ich

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



55

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

nicht, es steht al - - - lein in dein'm Ge - richt, du

nicht, es steht al - - - lein in dein'm Ge - richt, du

nicht, es steht al - - - lein in dein'm Ge - richt, du

6 6 6 6 7 6 6 6

b 5 # b

60

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

siehst mein letz - - - tes En - - - - -

siehst mein letz - - - tes En - - - - -

siehst mein letz - - - tes En - - - - -

5 6 6 6 5 7 5

64

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

- de.

- de.


- de.


6 6 b # 6 # 6 #


36

**Recitativo**

68

T.  Wie? Wie? Ist der Held ge-fal-len und der Streit-ba-re um-kommen?

B. 1  Der E-delste in Is-ra-el

Org. 

6 7 8 6 6  
4<sup>b</sup> 4 5 6 6  
2 2

72


T.  Wie? Ist der Held ge-fal-len und der Streit-ba-re um-kommen?

B. 1  ist auf dei-ner Höh er-schla-gen! Der E-dels-te in


Org. 

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

76

T.  Wie? Wie? Ist der Held, ist der Held ge-fal-len?

B. 1  Is-ra-el ist auf deiner Höh erschlagen!

Org. 

6 5 b 6 b b 4 b

[attacca]

Vivace

81

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

b 6 b h b h b h b

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Wo du mich a - - - ber in dem Feld durch  
In Was - sers - - - not, Hitz o - - der Kält o-

Wo du mich a - - - ber in dem Feld durch  
In Was - sers - - - not, Hitz o - - der Kält o-

90

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Raub, auf frem - - der Gren - - - - - ze  
 der, durch Pes - - - ti - - - len - - - - - ze

Raub, auf frem - - der Gren - - - - - ze  
 der, durch Pes - - - ti - - - len - - - - - ze

♭ 5 6♭ ♭ 6 6 6 #  
 5

Ob. 1  
Ob. 2  
V. 1  
V. 2  
Vla. 1  
Vla. 2  
Fg.  
Cemb.  
C. 1  
C. 2  
A.  
T.  
B. 1  
B. 2  
Org.

nach dei - nem Rat wollst neh - - - men hin,  
nach dei - nem Rat wollst neh - - - men hin,



99

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

so richt nicht, [mich,] Herr, nach

so richt nicht, [mich,] Herr, nach

b 6 b 6 5 6 6 6

103

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.  
mei - - nem Sinn, den ich im

T.  
mei - - nem Sinn, den ich im

B. 1

B. 2

Org.

6  
4<sup>b</sup>  
2

6

6

b

b

b

6

107

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

Le - - - ben füh - - - re.

Le - - - ben füh - - - re.


7 6 6<sup>b</sup> 6<sup>h</sup> 6<sup>b</sup> h<sup>b</sup> b h h

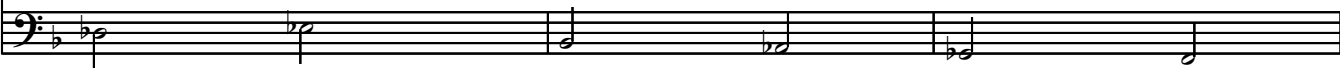
44

**Recitativo**

112  
T.   
8 Sa get's nicht an zu Gath, ver - kündet's nicht auf der Gassen zu As-klon, dass sich nicht freu - - - - en die

Org.   
b 6b 5 6b  
b


116  
T.   
8 Töch - ter der Phi - lis - ter, dass nicht froh - lo - - - - - cken die Töch - ter der Un - be - schnit - te - nen.


Org.   
5b b 6 7 6b k

119  
T.   
8 Ihr Ber - ge zu Gil - bo - a, es müs - se we - der tau - en noch reg - nen noch A - cker sein, da Heb -

Org.   
b 6b 5b

**à tempo**

122  
T.   
8 - op - fer von kommen, denn daselbst ist dem Held der Schild ab - ge - schlagen, als wä - re er nie ge -

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

126  
T.   
8 - sal - bet, als wä - re er nie ge - sal - bet mit Ö - le.

Org.   
k k 6 6 6 b b b k b 6 k b b 4 k k

Adagio

130

Fig.

Cemb.

C. 1   
 O Herr, gib mir in To - des - pein ein säu - ber - lich Ge bär - - de

Org.

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

135

Fig.

Cemb.

C. 1   
 und hilf, dass mir das Her - ze mein fein sanft ge - bro - chen wer - - de, und

Org.

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

140

Fig.


Cemb.


C. 1   
 wie ein Licht ohn' üb - rig Weh auf dein un - schul - dig Blut ver-geh,


Org.

6 6 6 4 3 2 4 6 2 6 6 6 6 6 6 6 6 8 7 #

145

Fig. 

Cemb. 

C. 1   
 das du für mich ver - gos - - - sen.

Org. 

4 ♯ 6 6 7 # 7<sup>b</sup> 4 # 6 6 6 #

149 **Ten: sol. con Instr: di Viole.**

V. 1 

V. 2 

Vla. 1 

Vla. 2 

Fig. 

Cemb. 

T.   
 Je - doch ich dich nicht leh - ren will noch dir mein End, noch dir mein End.

Org. 

solo # 6 6 6 6

152

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

T.  
8  
- be-schrei - - ben, son - dern dir all-weg hal - ten still, bei dei-nem Wort

Org.

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

156

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

T.  
8  
zu blei - - - ben,

Org.

# # 6 6 # # 7 6 5

160

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

T.

Org.

und gläuben, und gläuben, dass du als ein Fürst, und gläuben, dass du als ein Fürst des Le - - -

# # # 6 # # #

164

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

T.

Org.

- - - - - bens mich er - hal - - - - - *p* - - - - - *f* - - - - - *p* - - - - - *f* - - - - - ten

6 # 6 6 # # #



168

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

T.

Org.

wirst, ich sterb', ich sterb', gleich wo, gleich wo, ich sterb', ich

# 7 6<sup>b</sup> # # # 6 6

171

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

T.

Org.

sterb', gleich wo, gleich wo ich wol - - - le.

# # 6 # 5 6 4 #

174

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Org.

6 4 # 6 6 # # 4

**Recitativo con Accompagnement de Viol.**

178

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. 1

Org.

*p*

*p*

*p*

*p*

Der Bo - ge Jo - nathan hat noch nie ge - feh - let, und sein Schwert ist nie leer wie - der - kom - men vom

b 7 8 6b 7b 6

4 2

182

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

B. 1

Org.

*f*

*grave et percosso*

Blu - te der Er - schla - ge - nen und von dem Fett, und von dem Fett der

6 5 b 6 5 6 6

187

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

A.

B. 1

Org.

Ihr Töch - ter Is - ra - el, wei - net ü - ber dem, ü - ber

Hel - - - - - den.

5 7  
4 4  
# #  
b

191

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

A.

Org.

dem, der euch klei - det mit Ro - sin far - be säu - ber lich und schmü - cket euch mit güld - nen Klein-

6 6̇ 6 6 6 5̇ 5̇

194

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

A.

T.

Org.


- o - den an eu - ren Klei - dern, an eu - ren Klei - - - dern.

Wie?

6 6 b b 6 5 4 # b 5


198


T.  Wie? Ist der Held ge - fal - len und der Streit - ba-re um - kom-men?


B. 1  Der E - dels-te in

Org. 


201


T.  Wie? Ist der Held ge - fal - len und der

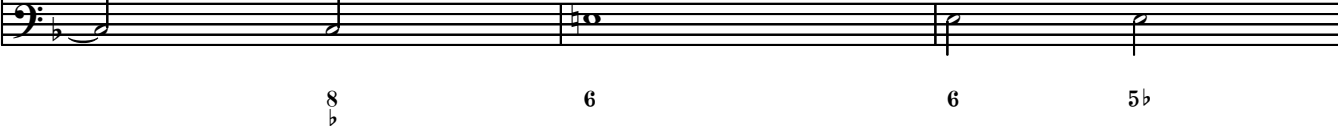
B. 1  Is - ra-el ist auf dei - ner Höh er - schla-gen!

Org. 


204

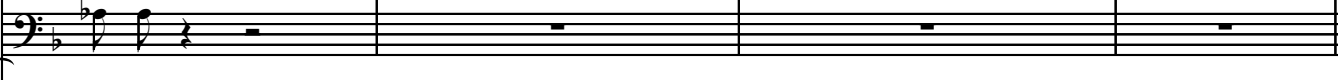
T.  Streit - ba-re um - kom - men?


B. 1  Der E - dels te in Is - ra-el ist auf dei - ner Höh er -

Org. 

207

T.  Wie? Wie? Ist der Held, ist der Held ge - fal - - - - - len?

B. 1  -schlagen!

Org. 

Trio mit 2 Hautbois und Basson.  
Cembalo kann zwar mit dem Basson spielen,  
allein die Orgel und großer Violon pausiren.

**Adagio**

211

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cemb.

B. 1

Org.

Figured Bass for Cembalo:  
 ♭ 7 ♮ ♭ 6♭ 6 6♭ 7 ♭ 6 6 # 6 6 ♭ #

215

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cemb.

B. 1

Org.

Figured Bass for Cembalo:  
 6 ♮ 6 ♮ 6 ♮ ♭ ♭ 6 6 ♭ ♮ ♭ ♮

219

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cemb.

B. 1

Org.

*tr*

Es ist mir leid um dich, mein Bru-der Jo - na-

b 7 ♯ b b 8 7 b 6 b ♯

b 6 b ♯

223

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cemb.

B. 1

Org.

*tr*

-than, es ist mir leid um dich, es ist mir leid um dich, mein Bru-der Jo - na-

6 7 ♯ b ♯ b ♯ b 6 b ♯

6 7 ♯ b b ♯ b 6 b ♯

226

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cemb.

B. 1

Org.

- than, mein Bru - der Jo - na than, Jo - na than,

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

229

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cemb.

B. 1

Org.

Jo - na than! Ich ha - be gro - ße Freu - de und Won - ne, Freu - de und Won - - - - -

6 b b b 6

**più allegro**



232

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cemb.

B. 1

Org.

ne an dir ge-habt, dei-ne Lie-be ist mir son-der-li-cher ge-

4 7 b 6 6 b 6b

4 7 b b 6 6 b 6b

235

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cemb.

B. 1

Org.

-we-sen, denn Frau-en lie-be ist. Es ist mir leid um dich, mein Bru-der Jo-na-

b 6 5 6 b b 6 b

b 6 5 6 b b 6 b



243 [Vi-]  $\emptyset$

Cemb.

C. 1 Mater defuncti Uxor  
Ach mein Sohn, ach! mein herz-lie - ber Sohn! Ach Ge - mahl, ach höchst - ge -

C. 2 [Filius]  
Ach! mein Va - ter, ach herz - ge -

B. 1

Org. Recitat:

b  $\frac{7}{4}$   $\frac{8}{5}$  6  
2

246 Frater et Sorores.

C. 1 - lieb - tester Ge mahl. Ach! Bru - der, ach! ge - trau - tes Bru - der-herz.

C. 2 - lieb - tes - ter Va - ter.

A. Frater et Sorores.  
Ach! Bru - der, ach! ge - trau - tes Bru - der-herz.

T. Frater et Sorores.  
Ach! Bru - der, ach! ge - trau - tes Bru - der-herz.

B. 1

B. 2 Rex Sveciae  
Ach Jo - nathan, mein Bru - der

Org.

6 5b 6 6 6 6 6 6





62

Adagio

[de]

261

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cemb.

7 ♯ ♭ 6♭ 6 6♭ 7♭ 6 6♭ 6 # 6 6 6 7 # ♯

C. 1

mir.

C. 2

mir.

A.

mir.

T.

8

hier.

B. 1

hier.

B. 2

hier.

Org.

♭

266

Ob. 1

Ob. 2

Fg.

Cemb.

T.

Org.

269

Fg.

T.

Org.

Wenn ich auch gleich nun schei - - - de von

6

272

Fg.

T.

Org.

mei - - - nen Freun - - - den gut, das mir und ihn'n bringt

♭ 7 5 4 ♯ ♭ 6 5 6 7♭ ♭

275


Fg. 


T.   
 8 Lei - - - de, doch tröst mir mei - - - nen Mut, dass


Org. 

$\begin{matrix} 8 & 7 \\ 4 & 3 \end{matrix}$        $\begin{matrix} 4 & 6 \end{matrix}$        $\begin{matrix} 6 & 8 & 5 \\ 5 & 7 & 4 \end{matrix} \flat$

278


Fg. 


T.   
 8 wir in gro - ßen Freu - - - - den zu - sam - men wie - - - der


Org. 

$\flat$        $6\flat$        $6\flat$        $6\flat$        $\flat$

281

Fg. 

T.   
 8 komm'n und blei - ben un - ge - schie - - - den

Org. 

$6\flat$        $6$        $\flat$   $7\flat$        $6$        $6$        $\frac{6}{5}$        $\frac{5}{4}$        $3$

284

Fg. 

T.   
 8 in dem himm - li - schen Thron.

Org. 

$6$        $\flat$        $6$        $4$        $\flat$





Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

-re, ihr Viel - ge - lieb - - - ten mein, trau - ret nicht

-re, ihr Viel - ge - lieb - - - ten mein, trau - ret nicht

-re, ihr Viel - ge - lieb - ten mein, trau - ret nicht

-re, ihr Viel - ge - lieb - ten mein, trau - ret nicht

-re, ihr Viel - ge - lieb - ten mein, trau - ret nicht

-re, ihr Viel - ge - lieb - ten mein, trau - ret nicht

6 b 6 5 4 h b 6 6 h 6 6b

299

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

all - zu - seh - - - re ü - ber den Ab - schied mein, be-

all - zu - seh - - - re ü - ber den Ab - schied mein, be-

all - zu - seh - - - re ü - ber den Ab - schied mein, be-

all - zu - seh - - - re ü - ber den Ab - schied mein, be-

all - zu - seh - - - re ü - ber den Ab - schied mein, be-

all - zu - seh - - - re ü - ber den Ab - schied mein, be-

all - zu - seh - - - re ü - ber den Ab - schied mein, be-

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

b 2 3

305

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

-stän - dig bleibt im Glau - ben, wir werd'n in kur - zer

-stän - dig bleibt im Glau - ben, wir werd'n in kur - zer

-stän - dig bleibt im Glau - ben, wir werd'n in kur - zer

-stän - dig bleibt im Glau - ben, wir werd'n in kur - zer

-stän - dig bleibt im Glau - ben, wir werd'n in kur - zer

-stän - dig bleibt im Glau - ben, wir werd'n in kur - zer

6  
4  
2

6̇

b

6b

6  
5b

310

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1  
Zeit ein - an - der wie - der schau - - -

C. 2  
Zeit ein - an - der wie - der schau - - -

A.  
Zeit ein - an - der wie - der schau - - -

T.  
Zeit ein - an - der wie - der schau - - -

B. 1  
Zeit ein - an - der wie - der schau - - -

B. 2  
Zeit ein - an - der wie - der schau - - -

Org.  
♭ 6/4 5/4 6 5 6♭ 6 6/5 6/5♭ 5/4 3

315

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

-en dort in der E - - - wig - - -

-en dort in der E - - - wig - - -

-en dort in der E - - - - -

-en dort in der E - - - - -

-en dort in der E - - - - -

-en dort in der E - - - - -

b b 6b b 6

319

Ob. 1

Ob. 2

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Fg.

Cemb.

C. 1

C. 2

A.

T.

B. 1

B. 2

Org.

- keit.

- keit.

- - - wig - keit.

- - - wig - keit.

- - - wig - - keit.

- - - wig - - keit.

5/4 4 ♯ ♭ ♯ 6 5 6 ♭ ♭ 6♭/4 5/4 2 ♯

## 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.