

Musik zwischen Nord- und Ostsee, Heft 10

Georg Österreich:

Sie ist fest gegründet

Psalm 87



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

Sie ist fest gegründet

Psalm 87
1691

für 2 Soprane, Alt, Tenor, Bass,
2 Violinen, 2 Violen, Viola basso (Violoncello) und Orgel

Edition der Noten von Felicitas Hübner
Vorwort und Kritischer Bericht von Konrad Küster
Erstausgabe

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

Evangelisch-Lutherische Kirche in Norddeutschland
Der Landeskirchenmusikdirektor
Hamburg 2014

Inhalt

Vorwort	5
Kritischer Bericht	10
Vers 1: Sinfonia – Tutti Sie ist fest gegründet auf den heiligen Bergen.	17
Vers 2: Alto, Tenore, Basso Der Herr liebet die Tore Zion über alle Wohnungen Jakob.	30
Vers 3: Tutti Herrliche Dinge werden in dir geprediget, du Stadt Gottes, Sela.	33
Vers 4a: Basso Ich will predigen lassen Rahab und Babel, dass sie mich kennen sollen.	46
Vers 4b: Alto, Tenore Siehe, die Philister und Mohren werden daselbst geboren.	47
Vers 5a: Canto 1, Alto, Basso Man wird zu Zion sagen, dass allerlei Leute darinnen geboren werden	50
Vers 5b: Canto 1, Basso und dass er, der Höchste, sie baue.	53
Vers 6: Tutti Der Herr wird predigen lassen in allerlei Sprachen, dass der etliche auch daselbst geboren werden, Sela.	57
Vers 7: Und die Sänger wie am Reigen werden alle in dir singen, eins ums ander.	67
Tutti Alleluja.	77
Editionsrichtlinien der Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“ (MNO)	86

Abkürzungen:

- Bok Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970 (mit einfacher Zahlenangabe: Katalognummer auf S. 103–153).
- MNO <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>: Notenreihe „Musik zwischen Nord- und Ostsee“

Vorwort

Ein Schlüsselwerk?

Das Manuskript zu „Sie ist fest gegründet“, einer Komplettertonung des 87. Psalms, versah der Gottorfer Hofkapellmeister Georg Österreich mit der Jahreszahl 1691. Ende 1689 war er in diese Stellung berufen worden; es handelt sich also um ein Werk aus dem zweiten Gottorfer Jahr, ein Werk des 27-jährigen Musikers. Bei genauer Betrachtung steht diese Komposition in seinem Schaffen ziemlich isoliert da, und so wirft sie Licht auf den musikalischen Alltag Österreichs in Gottorf. Was seine Dienststellung dort im Detail von ihm forderte, ist bislang nicht weiter betrachtet worden; so bietet das Werk zugleich einen Anlass, sich damit auseinanderzusetzen, was man von Österreich überhaupt weiß.

Adam Soltys als biographischer Pionier

Die erste musikhistorische Abhandlung, die sich Georg Österreich zuwandte, entstand als Dissertation an der Berliner Universität; mit ihr wurde ihr Verfasser, Adam Soltys, am 13. August 1921 promoviert¹ – eine Person, die weder in der Musikhistoriographie noch in der damals noch jungen Alte-Musik-Praxis eine weitere Rolle gespielt hat. Dies ist verständlich, wenn man berücksichtigt, wer Soltys war und wie jene Arbeit zustande kam.

Adam Soltys (eigentlich „Adam Soltys“) wurde 1890 als Musikersohn im damals österreichischen Lemberg (heute Lwiw, Ukraine) geboren. Er kam zum Kompositions- und Musiktheorie-Studium nach Berlin; nach dessen Abschluss (und der Promotion) kehrte er in seine galizische Heimat zurück, die mittlerweile an Polen gefallen war, und wirkte bis zu seinem Tod 1968 in Lwiw (auch also nach dem Übergang des Gebietes an die Sowjetunion). Sein Einsatz als Orchesterdirigent und Konservatoriumsprofessor galt nicht zuletzt der polnischen Avantgarde der 1920er- und 1930er-Jahre; zu seinen Schülern dort gehörte unter anderen der polnische Dirigent Stanisław Skrowaczewski².

Dass er die Arbeit über Georg Österreich anfertigte, muss im Licht der damaligen Universitätspraktiken gesehen werden: Offensichtlich hat er das Thema nicht gewählt, sondern es wurde ihm „gestellt“; er hat es so gründlich abgearbeitet, dass sich auf Jahrzehnte hinaus niemand mehr mit der Materie befassen zu müssen glaubte. Doch unzweifelhaft befasste er sich mit einer Materie, die für ihn ganz einfach „weit entfernt“ war. Dies bestimmte somit nicht nur seine Sicht der Dinge, sondern unzweifelhaft auch die Vorstellungen derer, die Soltys' Darstellungen lasen. So schreibt er über Österreichs spätere Wirkungszeit³: „Während Oesterreich in Schleswig vermutlich ziemlich isoliert von neuen musikalischen Strömungen lebte, kam er in Braunschweig-Wolfenbüttel in unmittelbare Berührung mit allem, was in der musikalischen Welt damals als Fortschritt, als Mode galt.“ Noch nicht wissen konnte er, dass Österreich auch (und gerade) wäh-

¹ Vgl. <http://stabikat.sbb.spk-berlin.de/DB=1/XMLPRS=N/PPN?PPN=451588347> (Abruf des Permalinks am 16.02.2014); veröffentlicht als Vgl. Adam Soltys, „Georg Österreich (1664–1735): sein Leben und seine Werke“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 4 (1922), S. 169–240.

² Maria Soltys, Art. „Soltys, Familie“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 15, Kassel etc. und Stuttgart/Weimar 2006, Sp. 1036f.; http://de.wikipedia.org/wiki/Adam_Soltys, Abruf am 16.02.2014.

³ Soltys (wie Anm. 1), S. 190. Wie hartnäckig sich diese Sicht hielt, ist folgender Einschätzung zu entnehmen (http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Österreich, Abruf am 14.02.2014): „In Braunschweig-Wolfenbüttel kommt Österreich mit den modernen Musikströmungen seiner Zeit in Kontakt.“

rend seiner Gottorfer Zeit moderne Musik der 1690er-Jahre sammelte; klar hingegen, dass für Österreich in der Nach-Gottorfer Jahren auch andere, entsprechend jüngere Musik im Fokus stand. Ein differenzierterer Zugang zu Österreich als Notensammler ist erst in der Folge dessen möglich geworden, dass Harald Kümmerling seit den 1950er-Jahren sich der „Sammlung Bokemeyer“ zuwandte⁴, deren Kernstück die Sammlung Österreichs ist. Dass die Sammlung bis heute unter Bokemeyers Namen und nicht unter dem Österreichs geführt wurde, ist jedoch ebenfalls ein Beleg für die „Ferne“ der Thematik; denn die Bedeutung der Sammlung wäre weitaus geringer, wenn sie nur Bokemeyers Sammeltätigkeit spiegelte.

In diesem Rahmen ist es also zu sehen, wie Soltys seine im Dokumentarischen bis heute solide Pionierstudie erarbeitete. Er musste die Daten nicht sämtlich frei zusammentragen; als biographische Gerüste lagen ihm einige wenige ältere lexikalische Darstellungen vor (vor allem diejenige von Johann Gottfried Walther, dessen Text auf Mitteilungen Österreichs zurückgehen dürfte) sowie eine in Familienbesitz tradierte Autobiographie. An ihnen entlang arbeitend, musste er also die Archive der Wirkungsstätten aufsuchen und dokumentarische Primärquellen aufspüren.

Ein weiterer Umstand kam ihm entgegen: Österreich hat die meisten seiner Musikmanuskripte datiert und viele davon auch lokalisiert. So ergaben sich Anhaltspunkte dafür, die stilistische Entwicklung in die rein dokumentarische Arbeit einzubeziehen.

Zu fragen ist dabei aber nach der Aussagekraft der Daten. Für einen Betrachter des frühen 20. Jahrhunderts lag es viel näher, dass ein Musiker der Zeit um 1700 gleichsam nach dem Lustprinzip komponierte und die Werke sich daher mit individuellen Anlässen verknüpften. Von einer Komposition, deren Text eine Adventsthematik behandelt und die 1689 datiert ist („Du Tochter Zion, freue dich“), nimmt Soltys an, „daß sich Oesterreich mit diesem Werke rühmlich einführen wollte“ – an seinem eben neu bezogenen Dienort Gottorf⁵. Hat aber so etwas in den Abläufen eines Hofes und dessen liturgischen Anforderungen an gottesdienstliche Kultur einen Platz? Und ist es gerechtfertigt, eine weltliche Kantate zum Lob Herzog Friedrichs IV. („Ist wohl dein Heldenmut“; 1697) „als Versöhnungskantate bezeichnen“ zu wollen⁶ – zwischen Österreich und dem jungen Herzog, der jenen nicht sofort beim Tod des Vorgängers in den Hofstaat übernommen hatte? Wenn sich schließlich vier Werke dem Jahr 1695 zuordnen lassen, ist dann die Bewertung „sogar“ angemessen⁷ – oder nicht eher „nur“? Hier haben insbesondere die Zugänge, die sich in der Auseinandersetzung mit den Quellen Bachs ergaben, die Bedingungen grundlegend verändert, die für die Zugänge zu Komponisten des 17. und früheren 18. Jahrhunderts anzusetzen sind – nicht zuletzt in der Verknüpfung liturgischer Texte mit einmaligen Ereignissen⁸. Folglich muss man versuchen, auch Österreichs Arbeitsweise vom Individuellen abzulösen.

Liturgische Anforderungen und stilistische Entwicklung

In zwei Etappen ergab sich am Gottorfer Hof Herzog Christian Albrechts eine – anscheinend beide Male komplette – Vertonung von Evangelienmusiken durch den gesamten Jahreskreis. Der erste dieser Zyklen, von Augustin Pfleger, ist komplett erhalten, der zweite, von Johann Philipp

⁴ Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, Kassel 1970, besonders S. 9.

⁵ Soltys, S. 179.

⁶ Soltys, S. 184.

⁷ Soltys, S. 182.

⁸ Im Kern vgl. Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958 (Tübinger Bach-Studien 4/5), S. 26f. und 28–30. Andersartig auch die Auffassungen Harald Kümmerlings, vgl. *Johann Philipp Förtsch (1652–1732) als Kantatenkomponist*, Halle-Wittenberg 1956 (mschr.), S. 76 (zur Datierung von Förtschs „Danket dem Herrn“ in das Jahr 1689).

Förtsch, immerhin etwa zur Hälfte; von Österreich gibt es nur ein einziges Werk, das in diese liturgische Richtung zielt⁹. Und nicht nur diese Werke können in den Hofgottesdiensten die entsprechenden liturgischen Positionen nach einer Evangelienlesung eingenommen haben, sondern ebenso andersartige, primär ebenfalls an neutestamentlichen Texten orientierte Kompositionen – wie sie wiederum in größerer Zahl auch von Förtsch vorliegen (zumeist dem Typus „Concerto cum aria“ folgend). Doch von Österreich ist erneut genau ein Werk dieser Art überliefert.

Diese Gesamtkonstellation verweist darauf, dass (zumindest zu Pflegers und Förtschs Zeit) in der Gottorfer Schlosskapelle nicht etwa nur zu herausgehobenen Festen Musik erwartet wurde, sondern allsonntäglich; die Wahl der Texte stand dem Komponisten nicht frei. Musiziert wurden (wiederum: zumindest zu Pflegers und Förtschs Zeit) Werke mit einer engen Affinität zu den sonntäglichen Schriftlesungen, primär zum Evangelium. Dass sich dies für Österreich geändert hatte, ist nicht erkennbar; entsprechende Musikaufführungen müssen auch zu seiner Kapellmeisterzeit (zumal: unter der Regierung desselben Herzogs, für den schon Pfleger und Förtsch gearbeitet hatten) allein aus liturgischen Gründen angenommen werden. Die Vermutung, der Hof habe auf Musik verzichtet, wenn Österreich „nichts Neues zu bieten“ hatte, wäre abwegig.

Was also hat er überhaupt komponiert, nachdem er 1689 als Gottorfer Kapellmeister installiert worden war – bis zum Tod Christian Albrechts nach fünf Jahren? Datiert sind lediglich folgende Werke mit geistlichem Text:

<i>Jahr</i>	<i>Textanfang</i>	<i>biblische Quelle</i>	<i>denkbarer Anlass</i>
1689	Du Tochter Zion, freue dich	Evangelium	Sonntag: Advent
1690	Ich weiß, dass mein Erlöser	Hiob	Trauerfeier?
1691	Sie ist fest gegründet	Psalm	Vesper?
1693	Und Jesus ging aus von dannen	Evangelium	Sonntag: Reminiscere
1694	Wie eilst du, edler Geist, von hinnen	– (Dichtung)	Trauerfeier

Die Ausbeute an kompositorischen Beiträgen für das neue Hofleben ist – so gesehen – minimal. Doch an dieser Stelle ist die Musikaliensammlung in den Blick zu nehmen: Gleichviel, ob sie Hofeigentum oder Österreichs Privateigentum war¹⁰, muss ihr Sinn gewesen sein, dass Österreich aus ihr den musikalischen Alltag des Hofes bestritt; es war demnach nicht zwingend, dass er selbst komponierte.

Andere am Hof haben dies viel intensiver getan, zuallererst sein Bruder Michael: Zweifel an dessen kompositorischem Wirken, in den 1950er-Jahren in einer nicht erhaltenen Hochschularbeit geäußert und daraufhin lediglich durch Harald Kümmerling verbreitet, lassen sich aus philologischen und lokalthistorischen Gründen nicht aufrecht erhalten¹¹. Und zur Trauerfeier für die 1684 verstorbene Herzogsmutter Maria Elisabeth, 1692 im Schleswiger Dom beigelegt, trat vor allem Johann Philipp Förtsch als Komponist hervor¹².

⁹ Augustin Pfleger: *Geistliche Konzerte [...] aus dem Evangelien-Jahrgang*, hrsg. von Fritz Stein, Kassel etc. 1961/64 (*Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 50 und 64; nur für die Zeit zwischen 1. Advent und Oculi. Konrad Küster, *Johann Philipp Förtsch: Evangeliendialoge*, Gesamtausgabe, 3 Bde., Wilhelmshaven 2014 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte, 58–60). Georg Österreich: „Und Jesus ging aus von dannen“, Hamburg 2013 (MNO 7), vgl. http://www.nordkirche.de/fileadmin/user_upload/nordkirche/7_Oesterreich_Und_Jesus.pdf.

¹⁰ Peter Wollny, „Zwischen Hamburg, Gottorf und Wolfenbüttel: Neue Ermittlungen zur Entstehung der ‚Sammlung Bokemeyer‘“, in: *Schütz-Jahrbuch* 20 (1998), S. 59–76, hier S. 62f.

¹¹ Zu Details vgl. Küster, *Förtsch* (wie Anm. 9), Bd. 1, S. XLIIIf.

¹² Harald Kümmerling schrieb hierzu in seiner Dissertation (vgl. Anm. 8, S. 77), das Werk könne nicht von Förtsch stammen: „Wenn nun Förtsch zur herzoglichen Leichenfeier [neben dem vertonten Text] auch noch die Musik schrieb, obwohl Georg Österreich als Hofkapellmeister dafür zuständig war, so wäre das im

Österreich wirkte somit zunächst als ein Kapellchef mit Organisations- und Aufführungsverpflichtungen, zugleich zweifellos als brillanter Tenorist¹³. Kompositorische Aufgaben hat er demnach nur selten wahrgenommen – nicht jedoch, weil er dies nicht beherrschte, denn die wenigen Werke, die aus jener Zeit überliefert sind, zeigen ihn durchaus als anspruchsvollen Komponisten. In seiner späteren Gottorfer Wirkungszeit (nach 1696) änderte sich dies partiell: Damals hat er zahlreiche biblische Werke für Trauerfeiern geschrieben – ein Feld, das sein Gottorfer Schaffen nicht nur quantitativ dominiert, sondern das aufgrund der entstandenen, beeindruckenden Werkkomplexe auch einen qualitativen Schlüssel zu Österreichs kompositorischen Fertigkeiten bietet.

Im Hinblick auf die Werkentstehung bietet die Quelle schließlich noch eine größere Zahl wichtiger Anhaltspunkte: einige Änderungen, die weder als Korrekturen von Abschreibefehlern noch als „spätere Revisionen“ zu sehen sind, sondern Spuren einer Kompositionsarbeit während des Abschreibens. Die Merk-Markierungen, die Österreich in Takt 1–2 als Kreuze eingetragen hat, hat er aufgelöst; in Takt 37 (Bass) und 45 (umfassend) hatte er zunächst einen anderen Weg eingeschlagen als den, auf dem sich die Komposition letzten Endes weiterentwickelte, besonders schließlich nochmals in T. 151. Diese Details werden im Kritischen Bericht eigens hervorgehoben; zwar zeigt auch dieses Manuskript mit fehlplatzieren Eintragungen, dass es eine Kopie ist und ihm in der Kompositionsarbeit noch ein anderes vorausgegangen sein muss – so, wie dies für Österreich die Normalität darstellt¹⁴. Doch diese Vorlage muss sich ungewöhnlich weitgehend von der überlieferten Gestalt unterschieden haben.

Werkaufbau

Auch die Vertonung des 87. Psalms belegt, dass die so weitgehende Beschränkung aufs Aufführen nichts damit zu tun hatte, dass Österreich etwa nicht komponieren konnte. Es handelt sich um einen der besonders musiklastigen Texte des Psalters, allerdings um einen, der eher abseits der normalen Musikpraxis lag, nicht häufig vertont wurde und möglicherweise aus liturgischen Gründen erwünscht, in der Gottorfer Notensammlung anderweitig aber nicht vorhanden war.

Wie man einen Psalm vertont, ist grundsätzlich vorgegeben: Vers für Vers, gegebenenfalls unter Berücksichtigung der Vers-Mittenzäsur, die auch im Psalmodieren eine Rolle spielt. Das hatte Österreich nicht zuletzt am Wolfenbütteler Hof gelernt¹⁵. Doch offensichtlich wusste er auch, wie sich die Strukturen öffnen lassen.

Ein erster tonartlicher Bogen (von G nach G) überspannt die ersten drei Verse (T. 1–108). Der Abschnitt wird zwischen Vers 2 und 3 gegliedert (mit einer Sinfonia) sowie nach Vers 1 mit einer Tutti-Kadenz – oder anders: Es sind unterschiedliche Techniken, die Österreich zur Binnengliederung dieses Abschnitts wirksam werden lässt, und sie führen auch zu einer feineren Binnenabstimmung. Denn eine Tutti-Kadenz beendet nicht nur die Behandlung des ersten Ver-

höchsten Grade verwunderlich.“ Im Lichte der Schaffensentwicklung Österreichs betrachtet, wirkt die Autorschaft Förtschs an jener Trauerfeier allerdings weitaus plausibler, als es Kümmerling schien.

¹³ Vgl. die Detailausführungen im Vorwort zu Georg Österreichs Psalmvertonung *Laetatus sum* (Hamburg 2014, MNO 9, Zugang über <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>). Während Österreichs Gottorfer Zeit werden stets Honorare für Altisten und Bassisten gezahlt, nicht jedoch für einen Tenoristen; vgl. im Überblick die Dokumentenwiedergaben bei Winfried Richter, *Die Gottorfer Hofmusik: Studie zur Musikkultur eines absolutistischen Hofstaates im 17. Jahrhundert*, Diss. Kiel, mschr. 1985.

¹⁴ Vgl. im Detail die Ausführungen im Vorwort zur Edition von „Der Gerechten Seelen“ (Hamburg 2014), MNO 11, Zugang über <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>, Vorwort, S. 5–7.

¹⁵ Vgl. Österreichs Bearbeitungen der Psalmen 121 (Bok 663) und 122 (Bok 662; Edition, MNO 9, Hamburg 2014, zugänglich über <http://www.nordkirche.de/nordkirche/kirchenmusik/noten-download.html>).

ses (T. 54), sondern auch die von dessen erster Hälfte (T. 39). Und ebenso wie er in T. 54 für den Einsatz des zweiten Verses die Musik um eine Terz abwärts in die aktuelle Mollparallele versetzt, verfährt er nochmals für die Fortführung in T. 109.

Mit Instrumentalabschnitten werden im Folgenden alle weiteren Verse voneinander abgesetzt; Tuttiwirkungen beenden dagegen keinen einzigen weiteren Vers (außer dem letzten) – dafür aber die ersten beiden Teilmglieder des 6. Verses (T. 206, 216). Schon daraus entsteht eine lebendige innere Konstruktion, die sich mit schematischen Psalm-Vertonungsmustern kaum mehr fassen lässt. Lediglich die Fixierung darauf, dass tatsächlich die biblischen Versgrenzen einheitlich in G-Dur ‚vollzogen‘ werden, verweist auf die alten Traditionen.

Eine besonders Herausforderung verband sich mit den musikspezifischen Anteilen des Textes – die Österreich noch über das Essentielle des Bibeltextes (Vers 7) auf den vorausgehenden 6. Vers ausstrahlen lässt. Denn er entwickelt den Beginn des 7. Verses (T. 236ff.) als Ostinato-Abschnitt, den er für die Vers-Fortführung aufbricht (T. 249), doch nur um ab T. 253 ein weiteres Ostinato folgen zu lassen. Zugleich kommt es dabei zu einer subtilen Staffelung tanzartiger Dreierhythmen: vom 3/2-Takt des 5. Psalmverses (T. 136) über das 6/8-Metrum des sechsten (T. 191), die 12/8-Bewegung des siebten (T. 236) bis hin zum 3/8-Schluss-Alleluja.

Kritischer Bericht

Die Quelle

Autographe Partitur des Komponisten, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, in: Mus. ms. autogr. Georg Österreich 1, 6. Faszikel, seit 2014 paginiert als S. 83–104. Der Bibliothek sei für die Publikationserlaubnis herzlich gedankt.

Auf S. 83 oben mittig „*J. N. J.*“ [In Nomine Jesu], rechts daran anschließend „*à 10 1 pl: di Georg Österreich.*“; diese Besetzungsangabe offensichtlich aufzufassen als „*à 10 [zuzüglich] 1 [ad bene-] pl[acitum]*“, somit verweisend auf 5 Instrumental- und 5 Singstimmen plus Generalbass (also 11 Stimmen), von dem eine Stimme (somit der Part Viola Basso) als nichtobligat behandelt wird.

Oben links Bleinummer „32“ (nicht Tinte¹⁶), unten links von der Seitenmitte „355“ (Rötel), links daneben „1069“ (Berliner Signatur Siegfried Wilhelm Dehns).

S. 83–103 durchgehend beschriftet, S. 104 rastriert, aber leer. Lagenordnung: Einzelblatt (S. 83–86), anschließend im Falz der Papiersteg eines abgeschnittenen Blattes (das andere Blatt dieses Bogens: S. 103/104); ferner ein Quaternio, in den zwischen S. 88 und 91 ein Blatt eingefügt ist (T. 89–108). Wasserzeichen: Schellenkappe, 3 Ringe und „EP“¹⁷. Freihändig rastriert (25–26 Systeme pro Seite, einmal 27: S. 95); Taktstriche in der Regel durch die Systeme durchgezogen (andersartige Taktstrich-Eintragungen werden unter den Einzelanmerkungen nachgewiesen). Am Werkende in der Seitenmitte: „*Soli Deo Laus et | Gloria.*“, darunter mit schwarzer Tinte (offensichtlich als späterer Zusatz) „1691“.

Allgemeine Anmerkungen

Originale, für die Edition veränderte Schlüsselungen: Canto 1, 2: c₁; Alto: c₃; Tenore: c₄.

Die Stimmbezeichnungen der Instrumente im Partiturvorsatz am Werkbeginn original; für die Singstimmen frei ergänzt.

Für alle geradtaktigen Abschnitte ist ein durchstrichener Halbkreis vorgezeichnet. Für die Wiedergabe wird (der Taktgestalt folgend) der einfache Halbkreis gewählt.

Besondere Probleme ergeben sich rund um Österreichs Alterationspraxis. Ohne Generalvorzeichnung notiert (und so auch ediert), lässt die Partitur erkennen, dass Österreich streckenweise wohl doch (zumindest unterschwellig) damit rechnete, eigentlich ein Stück in G-Dur zu notieren; deshalb stehen manche Hochalterationen nicht da, obgleich sie aus Gründen der Generalbassbezeichnung nicht verzichtbar sind. Umgekehrt wirken alte Praktiken aus Vor-Taktstrich-Zeiten auf mehrfache Weise nach: Einerseits werden Alterationszeichen innerhalb von Sechzehntelgruppen (quasi „Umspielungen“) nicht wiederholt; andererseits werden auch innerhalb der Takte Töne nicht ausdrücklich mit Auflösezeichen versehen, für die eine Hochalteration nicht mehr gelten soll. Und schließlich findet sich in direkten Wiederholungen hochalterierter Töne, die jenseits eines Taktstrichs fortgeführt werden, nicht nach diesem neuerlich ein Kreuz – die Regel, dass Alterationen so lange gelten, bis ein neuer Ton berührt wird, ist hier offensichtlich noch gültig. Dies alles stellt das Unterfangen, einen verlässlichen, authentischen Notensatz zu gewinnen, ein

¹⁶ So Kümmerling (wie Anm. 4), S. 120 (zu Bok 655).

¹⁷ Kümmerling (wie Anm. 4), S. 380 (zu Nr. 269–270).

Stück weit in Frage. In der Edition werden daher Hochalterationen, die zusätzlich zum notierten Bestand eingesetzt werden (auch Warnakzidentien), in Klammern gesetzt und somit ‚zur Diskussion‘ gestellt. Spezialprobleme werden im Rahmen der Einzelanmerkungen diskutiert.

Streckenweise sind die drei Violinstimmen nicht ausgefüllt worden. Grundsätzlich bezieht sich dies auf Abschnitte, in denen diese Instrumente gemeinsam mit den entsprechenden Singstimmen (Alt, Tenor, Bass) geführt werden. Dies ergibt sich aus einer erfreulich eindeutigen Notation: Zu Beginn der Abschnitte finden sich kurze Abschnitte, in denen die Musik komplett notiert ist; dann bricht für die Dauer des intendierten colla-parte-Spiels die Notation ab (Systeme werden einfach frei gelassen; keine Pausen), und der Schluss des Abschnitts ist dann wieder ausgeführt. In der vorliegenden Edition sind die in Frage stehenden Abschnitte komplett ausgeführt, aber in kleinerem Satz markiert – nicht zuletzt deshalb, weil nicht hundertprozentig abzuschließen ist, dass die Instrumente exakt der Linienführung der Singstimmen folgten (oder nicht doch punktuell für Umspielungen o. ä. anders behandelt wurden).

Wie auf S. 8 ausgeführt, spiegelt die Quelle weitergehend als andere einen Kompositionsprozess: Manche Formulierungen werden anders fortgeführt, als sie zunächst angelegt waren. Dies hat Auswirkungen auf die Auswahl der zu edierenden Werkgestalt: Da die Urstufe nicht völlig wiederherstellbar ist und Zwischenstufen in ihrer Zuordnung zueinander kein eindeutiges Bild vermitteln, wird die jüngste erkennbare Werkgestalt in die Edition überführt.

Die Notenedition wurde von Felicitas Hübner als Seminararbeit am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg erstellt.

Einzelanmerkungen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
1–2	V 2, Va 1	Kreuze („+“) zwischen den Systemen, offensichtlich als Markierungen für Korrekturbedarf zu V 2, T. 1,4, und Va 1, T. 2,2.
1	V 2	4: urspr. c ² , überschrieben; vgl. T. 2,3
2	V 2	3: urspr. h ¹ , überschrieben
	Va 1	3: urspr. g ¹ (Viertel, angebunden an T. 1,3), überschrieben. Im Rahmen der Korrektur zusätzlich die Noten 1–2 (vor dem Taktstrich stehend) und 4 eingefügt
4	Va 3	3: als Achtel notiert (nach punktierter Achtel; 16tel-Balken vergessen)
5	V 2	2: urspr. c ² , überschrieben
8	Va 3	4–7: urspr. d-c-d-A; überschrieben, Beischrift „e“ zu 4, „c“ zu 7
9	Va 1	4: urspr. e ¹ , überschrieben
	Va 2	3: verdickt, Beischrift „c“; vor 4 Rasur eines Viertels (bzw. eines noch nicht vollständig notierten kleineren Notenwertes) c ¹
	Va 3	4: urspr. Fis (mit #), überschrieben
10	V 1	4: überschreibt einen Dehnungspunkt für 3 (vermutlich Sofortkorrektur; vgl. jedoch T. 14)
14	V 1	3: zuerst mit Dehnungspunkt, dieser ausgewischt (vgl. auch T. 10,4)
17	Va 3	7: urspr. a, verdickt
18	Va 2	1: urspr. g, überschrieben
19	Va 1	4: verdickt
	Va 2	2: mehrfach korrigiert (Rasuren, Überschreibungen); zunächst Achtel a-d ¹ ?
21	Bc	1: zuerst als Viertel notiert, überschrieben
23		letzte Note in allen Stimmen mit Fermate
25	Bc	2: Bezifferung „4“ zunächst hochalteriert (Rasur)

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
28	A	3: urspr. fis ¹ , Rasur; überschrieben
29	Bc	2: Bezifferung „4“ zunächst mit Hochalteration; Rasur
33	Bc	1: Vermerk „Tutti“
33–38	Va 1, Va 2	keine Eintragungen; colla-parte-Führung mit A/T ergänzt, den Eintragungen am Ende von T. 32 und dem Beginn in T. 39 sowie dem Tutti-Vermerk im Bc folgend
34–39	Va 3	entsprechend Va 1 und 2, T. 33ff.
35	A	5–6: am Seitenende textiert „sie ist“, fortgesetzt am Seitenanfang mit „gründet“
36	A	1–2: urspr. punktierte Achtel plus Sechzehntel; Punkt radiert, 16tel-Fähnchen gestrichen
37	B	3–4: zuerst Viertel d; 5: zuerst g, überschrieben
40	Bc	1: orig. als Viertel notiert
42	C 2	Wischspuren im System
44	A	keine Textierung (vgl. aber T)
45		grundlegende Änderung: zuerst in der zweiten Takthälfte B- statt G-Dur. C 1, T. 45,4: urspr. mit <i>b</i> , Rasur. A, T. 45, 6–7: f ¹ statt g ¹ . B, T. 45, 6–7: urspr. tiefalteriert. Bc, T. 45, 2: ebenso. Die Generalbassbezifferung neu mit Bleistift hinzugefügt. Auf die harmonische Änderung ist auch die orig. Bezifferung in 46,1 bezogen (# für die Terz; sinnvoll nur als Auflösung für ein vorausgegangenes b (daher nicht in die Edition übernommen).
48	A	5: Note überschrieben
49–54	Va 1–3	keine Eintragung (Va 1–2: erst nach T. 49,3). Analog zu 33/34–38/39 als colla-parte-Führung aufgefasst
50	A	zunächst irrtümlich T-Noten eingetragen, Rasur und Überschreibung
52–54	C 1	keine Textierung
56	Bc	1: Textierung „6“ als nachträglicher Zusatz unter dem System
59	B	2, 4: orig. keine Hochalteration; ergänzt
63	Bc	1: Bezifferung über und unter der Note
66	Va 2	7–8: orig. 2 Achtel d ¹ , für die Edition in e ¹ korrigiert
67	Va 3	5: erst als Einzelnote mit Fähnchen notiert
72	Va 1	5: orig. e ¹ , für die Edition in d ¹ korrigiert
77	C 2	3: Vorzeichen für die Edition ergänzt. 4: orig. notiert als d ² (eindeutig nicht e ²); nach Stimmführung korrigiert (cis ² trotz unisono mit C 1)
	B, Bc	1: zuerst Halbe; überschrieben, 2. Note eingefügt. Im Bc blieb die ursprüngliche Bezifferung (4#) zusammenhängend unter 77,1 stehen
78ff.	Va 1–3	notiert in den Systemen C1, C2 und A
79	Bc	4: Bezifferung orig. nur „#“; im Hinblick auf V 2 und analog zu T. 80,2 „6“ für die Edition ergänzt
80	Va 1	6: urspr. a, überschrieben, Beischrift „h“
86	C 1	7: urspr. statt dessen zwei 16tel d ² (demnach sollten die drei letzten Noten des Taktes „herr-liche“ textiert werden). Das letzte 16tel radiert, das vorletzte überschrieben.
86–88	Va 1, Va 2	keine Eintragung, Va 1 nach 5., Va 2 nach 6. Zeichen
89	V 1	4–7: zuerst h ² -a ² -h ² -a ² , überschrieben
	Va 2	6ff. (bis T. 92): keine Eintragung; aufgelöst als colla-parte-Führung mit T
89–90	Va 3	keine Eintragung. Da in T. 88,4–5 Eintragungen vorgenommen worden sind, die die Kadenz fortführen, ist die Behandlung des Abschnitts im Sinne einer colla-parte-Führung mit dem Bc (nicht: einem Pausieren analog zum B) zwingend; für entsprechende Hinweise am Beginn und Ende solcher Abschnitte vgl. z. B. T. 33–38.
90	Va 1	2ff. (bis T. 92): keine Eintragung; aufgelöst als colla-parte-Führung mit A

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
91	C 2	1: überschrieben
97	C 2	6: überschrieben
99	V 2	1–2: zunächst am Ende von T. 98 eingetragen. Dort T. 98,7 nachträglich eingefügt, den Taktstrich umgelenkt, um jene beiden Noten dem Takt 99 zuzuordnen. 3–8: im Untersatz scheinbar V. 1, 1–6 zugeordnet.
	C 1	9: Textsilbe orig. 10 zugeordnet, Textsilbe für 10 steht auf dem Taktstrich
	T	7–10: Text-Rasur, urspr. „geprediget“; keine neue Textierung eingesetzt, für die Edition im Hinblick auf die Textierung ab T. 100,2 ergänzt
100	C 1	7–9: Textierung für die Edition ergänzt, der originalen Balkung und Bogensetzung folgend
103f.	V 2	zuerst Musik aus 102f. eingetragen (Akkoladenbeginn); Rasur, Überschreibung
103	Va 2	1: zum Wiedereinsatz am Akkoladenbeginn zunächst die Note der Va 1 eingetragen
106	Va 2	5–6: orig. ungebalkt (scheinbar Viertel)
	Va 3	3: urspr. A, verwischt und überschrieben
108	Bc	1: urspr. Halbe, überschrieben
113	Bc	1: über dem System getilgte Bezifferung „6“
117	Bc	Am Akkoladenbeginn zunächst die Musik aus T. 118–119,1 eingetragen (einschließlich der Bezifferung 6+4 für 119,1); Rasur, überschrieben
121	A	4–6: zunächst als e-f (sic; kein Vorzeichen)-g eingetragen, Notenköpfe verdickt
125	A	Bindebogen nur 3–5; bezeichnet jedoch unzweifelhaft Textierung 1–5
126	Bc	Bezifferung „#“ zu 1 gestrichen (Grund unklar, weil korrekt); Bezifferung „6“ bei 3 als Überschreibung
128	A	1: Bezifferung in blauschwarzer Tinte als sehr später Nachtrag
	Bc	6: Bezifferung über und unter dem System
130	A	3–5: ursprünglich vermutlich punktierte Viertel fis ¹ , Achtel e ¹ ; dazwischen die 4. Note samt neuer Rhythmisierung eingefügt
133	V 1	1–8: Seitenbeginn; zunächst Noten aus T. 134 eingetragen
	Va 2	2–3: punktierte Achtel, Sechzehntel als Achtel notiert
135	V 1	5: zuerst einzeln mit Achtfähnchen, überschrieben (4 also als Überschreibung eines Dehnungspunkts für 3?)
	V 2	5: überschrieben aus a ¹
	Va 2	4: überschrieben aus a
139	C 1, A	Akkoladenbeginn: zuerst c ₃ - bzw. c ₄ -Schlüssel vorgezeichnet
142	A	3ff. (bis 143, 2): Textierung zuerst „darinnen“
143	B	4: nachträglich eingeflickt
150	Bc	1: zuerst als Halbe notiert
151	V 2	2–5: zuerst als Unterterzung der V 1 notiert (entsprechend Va 3/Bc); Rasur, überschrieben mit Halben Pausen. Kompositionsrelevante Planänderung während des Schreibprozesses
	Bc	2: zuerst als Halbe notiert (keine Änderung in Va 3)
154	Va 3	Korrektur, 2–3 eingeflickt; zunächst vermutlich wie Bc
170	B	2: kein Alterationszeichen (aber bei 4). Hier ergänzt analog zu T. 160, C 1
177	Bc	1: zuerst als Halbe notiert (2 nicht geändert)
178	Bc	Bezifferung 2: „4-#“; 3 unbeziffert. Offensichtlicher Zuordnungsfehler
183	Bc	Bezifferung wie T. 178
185	Bc	4: zuerst als Achtel notiert, Fähnchen ausradiert
186	V 2	3: zuerst h ¹ , überschrieben, Beschrift „d“
190	Va 2	1–2: auf Rasur; zuerst die Töne der Va 3 eingetragen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
	Bc	4: zuerst mit Bezifferung „6-5“; Rasur
191	Bc	1: unter dem System Besetzungsangabe in Rötel „T.“
192	Bc	4: unter dem System Besetzungsangabe in Rötel „B.“
193–194	C 2, A	keine Textierung, analog C 1 aufzulösen (in T hingegen Textwiederholungszeichen“)
193	Bc	1–3: zunächst wie 4–6; Rasur, überschrieben. 1: unter dem System Besetzungsangabe in Rötel „C.C.ATB“
194	T	3–4: zuerst gis-a; überschrieben (konkurriert mit C 1)
195	Va 2	1–2: zuerst lediglich d ¹ ; zur Erweiterung des ansonsten terzlosen Klangs h hinzugefügt (anstelle der Lesart als Doppelgriff wäre das Weglassen des d ¹ denkbar – das aber nicht bezeichnet ist, z. B. durch Streichung)
	Bc	zuerst wie T. 196 eingetragen, Rasur, Überschreibung. 1: unter dem System Besetzungsangabe in Rötel „Strom:“
198	V 1	Akkoladenbeginn: ursprünglich mit f ₄ geschlüsselt, das darüber liegende, freie System mit c ₁
201	C 1	7: zuerst als Sechzehntel notiert; Fähnchen überschrieben
203	C 2, A	1: piano-Vermerk analog zu C 1/Bc ergänzt
204	C 2	3–7: keine Textierung
	Bc	1: Vermerk „Tutti“
205	B	4–5: zuerst Achtel; überschrieben, Text-Neuzuordnung durch Kaudierung und Bindebogen
206	V 1, Va 1,	1: piano-Vermerk analog zu den Nachbarstimmen ergänzt
	Bc	
	Va 1	4–5: zuerst zweimal a, überschrieben
207	T	5: zuerst als h notiert, Notenkopf überschrieben
	Bc	4: Bezifferung als Überschreibung von „#“
215	V 2	2: zuerst d ² , Notenkopf überschrieben
	Va 1, Va 2	keine Eintragung (in Va 1 jedoch „#“ für 215,1 eingetragen), bis 216,2 als colla-parte-Führung ergänzt
218	C 2	2–4: zuerst in der 1. Takthälfte eingetragen
219	A	1: untexiert (neue Seite)
222–224	A	zuerst in 223–225 eingetragen; Rasur, Überschreibung; zu 225, 5–6 Beischrift „e e“
222–223	B	zuerst in T eingetragen
223	Bc	5–6: zuerst zwei Achtel fis; Rasur, Überschreibung
231	Bc	4–5: punktiertes Achtel, Achtel (d. h. Sechzehntel ohne Zusatzbalken)
234	V 1	3: urspr. d ² , Notenkopf überschrieben
	Va 3	3: urspr. d, überschrieben
236	A	keine Textierung (bis 237,1); vgl. T
	Bc	ursprüngliche Taktvorzeichnung 12/8 überschrieben mit durchstrichenem Halbkreis; so erspart Österreich sich, Punktierungen zu notieren. Für die Edition an die übrigen Stimmen angeglichen. Vgl auch 243, 245, 253.
238	C 1	2: Textierung urspr. „[Rei]hen“; überschrieben
239	Bc	1: Vermerk „Tutti“
240	B	8–9: zuerst als Achtel g-a-fis notiert, verwischt, überschrieben; ebenso T. 241, 7–8
	Bc	3–4: im Vierertakt notiert als punktiertes Achtel plus Sechzehntel; für die Edition triolisch aufgelöst (vgl. auch T. 241)
241	Va 1	5: als Überschreibung
	Bc	2–4: im Vierertakt notiert als punktiertes Viertel plus Achtel; für die Edition triolisch aufgelöst wie in T. 240

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
242	V 1, V 2 Va 1, Va 2 C 2 Bc	1: ohne Änderung, dennoch Beischrift „h“ bzw. „d“ 2: zunächst jeweils als Viertel notiert; neue 1. Note hinzugefügt, Noten 1–3 nachträglich mit Achtelbalken verbunden 2: Textierung wie T. 238,2 1: Vermerk „Viole“
243	Bc	2: punktiert (neue Seite; jedoch nicht auch 1 punktiert)
245	Bc	4: Punktierung original
246	C 1 B	1–2: untextiert untextiert; keine Silbentrennstriche (erst wieder zu 247,1: dort neue Zeile)
247	V 2 Va 1 Va 3	5: Notenkopf als Überschreibung (statt e ² ?) 5: Überschreibung, „#“ auf e ¹ -Linie klar erkennbar (als Achtel; nach Viertel) 4: ohne Dehnungspunkt
248	A B Bc	2. Takthälfte: zuerst die Noten des T eingetragen untextiert (bis T. 249); angeglichen an T. 240–242, Tenor 1: Vermerk „Tutti“
249	C 2 Bc	2: Textierung zuerst „[Rei]gen“, in „[Rei]hen“ geändert (sic) 1: Vermerk „Solo“
250	A T Bc	4: zuerst als Achtel notiert, überschrieben 6: zuerst als Achtel notiert, überschrieben 3: Vermerk „Tutti“
251	Va 1	2: zuerst als Achtel notiert, überschrieben
252	V 1 C 1	1: urspr. a ² , überschrieben 3–5: urspr. drei Achtel, Fähnchen für 4 und 5 überschrieben
253	C 1 Bc	4: ohne Dehnungspunkt alle Achtelgruppen als Triolen markiert (d. h. „simile“ für die Fortführung)
254	Bc	2: Bezifferung auch unter dem Notensystem (dort aber Rasur)
256	Va 3	10–11: zuerst wie Bc, 10–12; Rasur, überschrieben
258	Bc	4–5: auf Rasur, zuerst Achtel d-e-fis
259ff.		nur jeder 2. Taktstrich durchgezogen, die dazwischen stehenden (ab T. 259/260) nur als Gliederung der einzelnen Systeme
271	C 2	Silbendehnungsstrich überspannt die Pause; vgl. T. 273
273	C 2	zuerst Viertel g ¹ , Achtel g ¹ ; die erste Note noch an die Silbe „ja“ angebunden (vgl. zu T. 271), die zweite textiert „al[leluja]“. Diese Textierung nach der Änderung der Notenwerte (mit Balken der drei Noten des Taktes) im Original nicht revidiert; der Text zwischen 272,3 und 275 demnach frei eingesetzt
278–290	Va 1, Va 2	keine Eintragung; aufzulösen als colla-parte-Führung mit A bzw. T
280	C 1	1: zunächst Achtel mit Fähnchen
281	T	2: zuerst d ¹ , Rasur
282	T	2: zuerst g, überschrieben
284	C 1	1: eigentlich punktierte Viertel; an Nachbarstimmen angeglichen, Achtelpause ergänzt
288–290	Va 3	keine Eintragung; aufzulösen als colla-parte-Führung mit B
288	C 2	Textierung korrigiert; Vorstadium nicht erkennbar
290	C 2	1–2: zuerst als Viertel d ² notiert
291	Bc	2: im c ₃ -Schlüssel notiert (bis 293)
292	Va 1	Rasur einer Eintragung von zwei Paaren Viertel-Achtel g ¹
293	A	1–2: zweiter Balken („Sechzehntel“, dick nachgetragen

T.	St.	Zeichen: Bemerkung
294	C 2	2: zuerst Achtelpause
	Bc	im c ₄ -Schlüssel notiert (bis T. 298,1)
298		alle Streicherstimmen zuerst mit Ganztaktpause; V 1 daraufhin zunächst statt 3: Sechzehntel a ² -g ² ; Beischrift „e“
	Bc	2: Bezifferung bereits 1 zugeordnet (als 4-#)
300	B	2: zuerst cis; Rasur, Überschreibung
304	Va 3	2: notiert als e, ebenso T. 305,1 (gedacht als d ¹ im c ₃ -Schlüssel?)
308	C 2	3: urspr. h ¹ , überschrieben
310– Ende	Va 1	keine Eintragung, aufzulösen als colla-parte-Führung mit A
311	Va 2, Va 3	kein Taktstrich vor T. 312
313– Ende	Va 2, Va 3	keine Eintragung, aufzulösen als colla-parte-Führung mit T bzw. B
313	A	2–4: Balken nachgezogen
314	V 1	2: urspr. a ² , überschrieben, Beischrift „g“
316	T	2: Textierung urspr. mit Wiederholungszeichen markiert (gilt ebenso für T. 317)
321	A	2: Textierung als Überschreibung (bis 325,1)
323	C 2	1: anscheinend zunächst als Achtel g ¹ , Sechzehntel g ¹ notiert; Dehnungspunkt für 1 ergänzt, Sechzehntel gestrichen
325	C 2	Zeilenanfang: Schlüsselung zuerst als c ₃ eingetragen
326	C 2	2: zuerst g ¹ ; Rasur und Überschreibung
329	C 1	beide Noten zuerst als h ¹ eingetragen; Rasur und Überschreibung
331	V 2	1–2: Balken fehlt (1 demnach als punktierte Viertel notiert)
333	V 1	2: zuerst a ² , Überschreibung
334	C 1	1: danach eine gestrichene Achtel d ²
339	C 2	auf dem Taktstrich zu T. 340 eine gestrichene Textsilbe „ja“; Korrektur auf die Platzverhältnisse der A-Eintragungen abgestimmt (also nach diesen vorgenommen)
	A	2: zuerst als Ganze fis ¹ notiert
	T	1: nachträglich eingefügt; 2 zuerst als Ganze notiert
343		in allen Stimmen als Finalis notiert

Sie ist fest gegründet

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Violino 1
- Violino 2
- Viola 1
- Viola 2
- Viola 3 Basso
- Canto 1
- Canto 2
- Alto
- Tenore
- Basso
- Organo

The score consists of four measures. The organ part at the bottom includes the following fingering numbers: 6, 7, 6, 7 6, 5 6, 5 4 #, #, 6, 5 6.

G. Österreich, Sie ist fest gegründet

18

5

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Org.

6 # 4 # # 7 6 7

8

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Org.

7 6 7 6 # 6 6 # 6

12

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Org.

6 # 6

16

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Org.

6 6 5 4 # 6 5 6

G. Österreich, Sie ist fest gegründet

20

20

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

Org.

4 6 6 6 5 6 5 6 5 6 6 7 #
3 3 2 5 5 4 # 5 5 4 4 #

24

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

Sie ist fest, sie ist fest, sie ist fest, fest ge grün - det, ge-grün - det,

Sie ist fest, sie ist fest, sie ist fest, fest ge grün - det, ge-grün - det,

Sie ist fest, fest ge grün - det, ge-grün - det sie ist

Sie ist fest, sie ist fest, sie ist

Sie ist fest, fest,

7 8 #
4 5
2

G. Österreich, Sie ist fest gegründet

22

32

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

-grün - - - det, sie ist fest, sie ist fest, fest ge grün - det,

sie ist fest, sie ist fest, fest ge - grün - det, ge - grün - det,

-grün - - - det, sie ist fest, sie ist fest ge - grün - det

fest ge-grün - det, sie ist fest, fest, fest ge - grün - det, fest, fest ge-

sie ist fest, fest ge - grün - det, sie ist fest ge grün - det,

4 # Tutti 6

35

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
sie ist fest, fest, fest ge - grün-det, sie ist fest, sie ist fest ge - grün - det, sie ist

C. 2
sie ist fest, fest ge - grün - det, sie ist fest — ge - grün - det, sie ist

A.
sie ist fest, *fest ge -* grün-det, sie ist fest, sie ist fest ge - grün - det, sie ist

T.
-grün - det, sie ist fest, sie ist fest, sie ist fest, fest ge - grün - det, sie ist

B.
fest, sie ist fest, sie ist fest, *sie ist fest,* sie ist fest ge - grün - det, sie ist

Org.

6 # 6 6 4 # 6

38

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
fest, fest ge-grün - - - det

C. 2
fest, fest ge - grün - - - det

A.
fest, sie ist fest ge-grün - det

T.
fest, sie ist fest ge - grün - det auf den hei - li - gen Ber - - - - - gen,

B.
fest, fest ge-grün - - - - det auf den

Org.

4 # 6 6 7 6 #

41

C. 1 auf den hei-li-gen Ber - - - - - gen,

C. 2

A. auf den hei - li-gen Ber - gen,

T.

B. hei-li-gen Ber - - - - - gen,

Org. 6 # 6 7 6 # 6 6 7 6 #

44

C. 1 auf den hei - li-gen Ber - gen,

C. 2 auf den hei - li-gen Ber - gen,

A. auf den hei - li-gen Ber - gen, auf den hei - li-gen Ber - gen,

T. auf den hei - li-gen Ber - gen, auf den hei - li-gen

B. auf den hei - li-gen Ber - gen,

Org. 6 6

G. Österreich, Sie ist fest gegründet

26

46

The musical score consists of several staves. At the top, there are three pairs of staves for woodwinds: V. 1 and V. 2 (Violins), Vla. 1 and Vla. 2 (Violas), and Vla. 3 (Violoncello). Each of these staves contains a single note with a stem, indicating a sustained chord. Below these are the vocal staves: C. 1 (Soprano), C. 2 (Alto), A. (Tenor), T. (Tenor), B. (Bass), and Org. (Organ). The vocal parts have lyrics written below them. The organ part is in the bass clef. At the bottom of the page, there are three numbers: 5, 6, and 6, which likely correspond to measures or sections of the music.

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
sie ist fest, sie ist fest ge - grün - det auf den hei - li - gen

C. 2
sie ist fest, fest ge - grün - det auf den hei - li - gen

A.
sie ist fest ge - grün - det auf den hei - li - gen

T.
Ber - gen, den hei - li - gen, hei - li - gen, hei - li - gen Ber - gen, auf den

B.
sie ist fest, fest ge - grün - det

Org.

5 6 6

48

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

Ber - gen, auf den hei - li gen Ber - gen, auf den hei - li-gen Ber gen, sie ist fest, fest ge-

Ber - gen, auf den hei - li gen Ber - gen, auf den hei-li-gen Ber-gen,

Ber - gen, sie ist fest, sie ist fest, fest ge-grün det, sie ist fest, fest ge-

hei - li - gen, hei-li - gen Ber - gen, sie ist fest, fest ge-grün-det auf den hei-li-gen Ber-gen,

auf den hei-li - gen Ber - gen, sie ist fest ge grün - det auf den hei-li-gen Ber-gen,

6 6 6

51

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
- grün - det, auf den hei - li - gen, hei - li - gen

C. 2
auf den hei - li - gen Ber - gen, auf den hei - li - gen

A.
- grün - det, ge - grün - det, ge - grün - det, sie ist fest ge-

T.
sie ist fest ge-grün - det, sie ist fest, fest ge-

B.
auf den hei - li - gen Ber - gen, ge - grün - det, auf den hei - li - gen

Org.

53

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
Ber - gen, den hei - - - li - gen Ber - - - - gen.

C. 2
Ber - gen, den hei - li - gen, hei - li - gen Ber - - - - gen.

A.
- grün - det auf den hei - li - gen Ber - - - - gen.

T.
- grün - det auf den hei - li - gen Ber - - - - gen.

B.
Ber - gen, den hei - - - li - gen Ber - - - - gen.

Org.

6 4 #

55

C. 1

C. 2

A.
Der Herr lie - bet die To - re, die To - - - -

T.
Der Herr, der Herr lie - bet die To - re, die To - re, die To - - - - re, die

B.

Org.

♩ 6 6 6 5 6 #

58

C. 1

C. 2

A.
- - - re, die To - re Zi - - - on ü - ber

T.
To - - - - re Zi - - - on ü - ber al - le Woh - nun - gen Ja - cob,

B.
ü - ber

Org.

6 # 6 6 7 6 # 6 # #

61

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.
al - le Woh-nun-gen Ja - cob, ü - ber al - le Woh-nun-gen Ja - cob.

T.
al - le Woh-nun-gen Ja - cob, ü - ber al - le Woh-nun-gen Ja - cob.

B.
al - le Woh-nun-gen Ja - cob, ü - ber al - le Woh-nun gen Ja - cob, al - le Woh-nun-gen Ja - cob.

Org.

6 # 7 6 6 4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features ten staves. The top five staves are for strings: Violin 1 and 2 (V. 1, V. 2), Viola 1, 2, and 3 (Vla. 1, Vla. 2, Vla. 3). The next two staves are for Clarinet 1 and 2 (C. 1, C. 2). The following three staves are for voices: Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The final staff is for Organ (Org.). The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are: 'al - le Woh-nun-gen Ja - cob, ü - ber al - le Woh-nun-gen Ja - cob.' The figured bass at the bottom indicates the organ's accompaniment: 6 # 7 6 6 4 #.

64 *tr*

V. 1
V. 2
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Org.

6 6 6 4 # # 7 6 6 6

68

V. 1
V. 2
Vla. 1
Vla. 2
Vla. 3
Org.

6 6 6 # 6 6 6 6 6 # # 6 6

72

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

Herr-li - che, *herr-li-che* Din-ge
Herr-li - che, *herr-li - che* Din-ge
Herr-li - che, *herr-li - che*
Herr-li - che, *herr-li - che*
Herr-li-che Din-ge, *herr-li - che*

6 6 6 6 5 4 # 6 4 # 6

75

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
wer-den in dir ge-pre - - - di get, du Stadt Got - - - tes,

C. 2
wer-den in dir ge-pre-di-get, in dir ge-pre-di-get, du Stadt Got - tes,

A.
Din-ge wer-den in dir, in dir ge-pre-di-get, du Stadt Got - tes,

T.
Din-ge wer-den in dir, in dir ge-pre-di-get, du Stadt Got - tes,

B.
Din-ge, herr-li-che Din-ge wer-den in dir, in dir ge-pre-di-get, du Stadt Got - tes,

Org.

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

78

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

p

f

p

f

p

f

p

f

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

herr li-che, herrli-che Dinge wer-den in

herr li-che, herr - li-che

82

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

dir ge - pre - - - di - get, du Stadt Got - - - - tes,

Din - ge wer - den in dir ge - pre - di - get, du Stadt — Got - tes,

6 # 6 7 # 6

84

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

Din - ge wer - den in dir ge - pre - - - - di - get, du Stadt Got - - - -

Se - la, se - - - - la, se - - - - la, se - - - -

6 5 6 4+ 6 7 6

86

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
- tes, herr - li - che Din - ge wer - den in dir ge - pre - di - get, du Stadt

C. 2
Se - la, se - - - la, se - - - la,

A.
herr - li - che, herr - li - che, herr - li - che Din - ge wer - den in dir ge - pre - di - get, du Stadt

T.
8 - la, herr - li - che Din - ge wer - den in dir ge - pre - di - get, du Stadt

B.
herr - li - che, herr - li - che Din - ge wer - den in dir ge - pre - - - di - get, du Stadt

Org.
6 # 6 6 #

88

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

Got - - - - tes,

se - - - - la, herr - li - che Din - ge wer - den in dir ge-

Got - tes, Se - la, se - la,

8 Got - tes, herr - li - che, herr - li - che Din - ge wer - den in dir ge - pre-

Got - - - - tes,

6 6 6 5 6

$\frac{6}{4}$
2

90

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

herr - li - che, herr - li - che Din - ge wer - den in

- pre - di - get, du Stadt Got - - - - tes,

se - la, se - la, se - - - la, se - la,

- - di - get, du Stadt Got - - - - tes,

herr - li - che, herr - li - che Din - ge wer - den in

4+
2

6

7

7
#

#

4+
2

6

92

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
dir ge - pre - - - di-get, du Stadt Got - - - tes,

C. 2

A.
se - - - la, se - - - la, se - - - la,

T.

B.
dir, in dir ge - pre - di-get, du Stadt Got - - - tes,

Org.

5 6 # 6 7 # 6 6/5

95

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

herr - li - che, herr - li - che Din - ge

herr - li - che, herr - li - che Din - ge wer - den in

herr - li - che, herr - li - che

herr - li - che, herr - li - che

Se - la,

5
4

5
4

6

97

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

wer - den in dir ge - pre - di-get, du Stadt Got - - - - tes.

dir ge - pre - - - di-get, du Stadt Got - tes, herr - li-che, herr - li - che,

Din - ge, herr - li - che Din - ge, du Stadt Got - - - - tes, herr - li - che,

Din - ge, herr - li - che Din - ge, du Stadt Got - - - - tes, herr - li - che

se - - - la, se - - - la, se - la, se - la, herr - li - che

5 6 6 6 7 6 # 6

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

99

The musical score consists of the following parts:

- V. 1** (Violin 1): Treble clef, G-clef, key signature of one sharp (F#).
- V. 2** (Violin 2): Treble clef, G-clef, key signature of one sharp (F#).
- Vla. 1** (Viola 1): Alto clef, C-clef, key signature of one sharp (F#).
- Vla. 2** (Viola 2): Alto clef, C-clef, key signature of one sharp (F#).
- Vla. 3** (Viola 3): Bass clef, F-clef, key signature of one sharp (F#).
- C. 1** (Cantata 1): Treble clef, G-clef, lyrics: *Se - la, se - - - la, se - - - - - la, se - - - - -*
- C. 2** (Cantata 2): Treble clef, G-clef, lyrics: *herr - li - che Din - ge wer - den in dir ge - pre - di - get, du Stadt Got - tes, Se -*
- A.** (Alto): Treble clef, G-clef, lyrics: *herr - li - che Din - ge wer - den in dir ge - pre - di - get, du Stadt Got - tes, Se -*
- T.** (Tenor): Treble clef, G-clef, lyrics: *Din - ge wer - den in dir, in - - - dir ge - pre - di - get, du Stadt Got -*
- B.** (Bass): Bass clef, F-clef, lyrics: *Din - ge wer - den in dir ge - pre - - - - - di - get, du Stadt Got - - - - -*
- Org.** (Organ): Bass clef, F-clef.

At the bottom of the page, there are performance markings: # 6 # 6/4 2 6

G. Österreich, Sie ist fest gegründet

101

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
- la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la.

C. 2
- la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la.

A.
- la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la.

T.
- tes, Se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la.

B.
- tes, Se - - - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la, se - la.

Org.

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

G. Österreich, Sie ist fest gegründet

46

109

Vla. 1

Vla. 2

B.

Org.

Ich, ich, ich will pre - di - gen, pre - di - gen las - sen Ra - hab und Ba - bel, Ra - hab und

6 4 # b

113

Vla. 1

Vla. 2

B.

Org.

Ba - bel, dass sie mich kennen, dass sie mich ken - nen, dass sie mich ken - nen sol - - -

6 6 6 # # 6

118

Vla. 1

Vla. 2

B.

Org.

- - - - -

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

G. Österreich, Sie ist fest gegründet

48

127

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.
- bo - - - - - ren.

T.
- - - - - ren.

B.

Org.
6 7 6 # 6 | 6 # 6 6

130

136

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
Man wird zu Zi-on sa-gen, dass al-ler-lei Leu-te, dass al-ler-lei

C. 2

A.
Man wird zu Zi-on sa-gen, dass al-ler-lei, al-ler-lei

T.

B.
dass

Org.

6 # 6 6 # 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features a multi-staff arrangement. At the top, the title 'G. Österreich, Sie ist fest gegründet' and page number '50' are present. The score begins at measure 136. The instruments listed are Violins 1 and 2, Violas 1, 2, and 3, two Contraltos (C. 1 and C. 2), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Organ (Org.). The lyrics are: 'Man wird zu Zi-on sa-gen, dass al-ler-lei Leu-te, dass al-ler-lei'. The Organ part includes figured bass notation: '# 6 # 6 6 # 6'. The score is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

141

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
Leu - te da - rin - nen ge - bo - - - - ren, ge - bo - ren, ge-

C. 2

A.
Leu - te da - rin - nen ge - bo - ren, ge - bo - ren, ge-

T.

B.
al - ler-lei Leu - te da - rin - nen ge - bo - - - - ren, ge-

Org.

6 6 6 6 6

♯ ♯ ♯ ♯ ♯

146

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
- bo - - - ren wer - den

C. 2

A.
- bo - - - ren - wer - den.

T.

B.
- bo - - - ren wer - den

Org.

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

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features ten staves: Violin 1 and 2, Viola 1, 2, and 3, Cornet 1 and 2, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are 'bo - - - ren wer - den'. The organ part includes figured bass notation: 6 6 6 5 4 # # # 6 # # #.

152

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

Org.

und dass er___, der Höchs - te, der

6 6 6 4 # 2 5b 4 b 6

159

C. 1

Org.

Höchs - - - te, der___ Höchs - te sie___ bau - - - - - e, sie

6 6 6 2 6 6 6

165

C. 1

B.

Org.

bau - - - - e,

und dass er___, der Höchs - te, der Höchs - - - te, der___

7 6 # 2 5b 4 # 6 6 #

171

C. 1

B.

Org.

Höchs - te, sie__ bau - - - e, sie__ bau - - -

6 6 2 6 6 # 6

176

C. 1

B.

Org.

bau - - - e, sie__ bau - - - e,

- - - e, sie bau - - - e, sie__

6 4

180

C. 1

B.

Org.

sie bau - - - e, sie bau - - -

bau - - - e, sie bau - - -

6 # 6 4 #

184

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

-e.

-e.

6 # 6 # 6 6 5 6 # 4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for a concert band or orchestra. It features ten staves. The top five staves are for woodwinds: V. 1 (Violin I), V. 2 (Violin II), Vla. 1 (Flute I), Vla. 2 (Flute II), and Vla. 3 (Bassoon). The next four staves are for voices: C. 1 (Soprano), C. 2 (Alto), A. (Tenor), and T. (Bass). The bottom staff is for the Organ. The music is in common time (C) and begins at measure 184. The woodwinds and organ play active parts, while the strings and voices are mostly silent, indicated by rests. The organ part includes figured bass notation at the bottom of the page: 6 # 6 # 6 6 5 6 # 4 #.

187

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

6 6 6 # 6 6 # 4 # # 6 4

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. It features ten staves. The top five staves are for strings: Violins 1 and 2 (V. 1, V. 2), Violas 1, 2, and 3 (Vla. 1, Vla. 2, Vla. 3). The next three staves are for woodwinds: Clarinets 1 and 2 (C. 1, C. 2), Alto Saxophone (A.), and Trombone (T.). The fifth staff from the top is for Bass (B.). The bottom staff is for Organ (Org.). The music is in 2/4 time and G major. The Organ part includes figured bass notation: # 6 6 6 # 6 6 # 4 # # 6 4 #. The page number 56 is in the top left, and the title 'G. Österreich, Sie ist fest gegründet' is at the top center. A measure number '187' is written above the first staff.

191

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

Der Herr wird pre - di - gen, pre - di - gen las - sen,

Der Herr wird pre - di - gen, pre - di - gen las - sen,

Der Herr wird pre - di - gen, pre - di - gen las - sen,

Der Herr wird pre - di - gen, pre - di - gen las - sen, der Herr wird pre - di - gen, pre - di - gen las - sen,

Der Herr wird pre - di gen, pre - di - gen, pre - di - gen las - sen,

6 # 6 # 6 6 6 # 6 6

195

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

p

p

p

p

p

f

6 # 6 *p* 6 *f* 6 # 6

der Herr wird pre - di - gen,

199

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

der Herr wird pre - di - gen, pre - di - gen las - sen,

pre - di - gen las - sen, pre - di - gen las - sen,

pre - di - gen las - sen, pre - di - gen las - sen,

der Herr wird pre - di - gen,

der Herr wird pre - di - gen las - sen,

p *f*

6 6 6 # 6 # 6

G. Österreich, Sie ist fest gegründet

60

203

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
p pre - di - gen las - sen, der Herr wird pre - di - gen, pre - di - gen - las - sen,

C. 2
p pre - di - gen - las - sen, der Herr wird - pre - di - gen, pre - di - gen - las - sen,

A.
p pre - di - gen las - sen, der Herr wird pre - di - gen, pre - di - gen las - sen,

T.
8 der Herr wird pre - di - gen, pre - di - gen las - sen,

B.
der Herr wird pre - di - gen, pre - di - gen, pre - di - gen las - sen ,

Org.
p

6 # 6 6 # 6 6 #

206

V. 1 *p*

V. 2 *p*

Vla. 1 *p*

Vla. 2 *p*

Vla. 3 *p*

C. 1 *p*
pre - di - gen - las - sen in al - ler lei,

C. 2 *p*
pre - di - gen - las - sen in al - ler lei,

A. *p*
pre - di - gen las - sen

T. *p*
pre - di - gen las - sen in al - ler lei, al - ler lei, al - ler - lei Spra - chen,

B. *p*
pre - di - gen las - sen

Org. *p*

6 # 7 b 7 # 2 6 7 # # 6 b

210

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
al - ler lei Spra - chen, in al - ler - lei, al - ler - lei Spra - chen,

C. 2
al - ler lei Spra - chen,

A.
in al - ler - lei, al - ler - lei Spra - chen,

T.
in al - ler - lei, al - ler - lei Spra - chen,

B.
in al - ler - lei Spra -

Org.

7 6 ♯ ♯ # 6 7 # # 6 6 4

214

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
in al - ler-lei, al - ler-lei, al - ler-lei Spra - chen,

C. 2
in al - ler-lei, al - ler-lei, al - ler - lei Spra - chen,

A.
in al - ler-lei, al - ler-lei, al - ler-lei Spra - chen, dass der

T.
in al - ler-lei, al - ler - lei Spra - chen

B.
-chen, in al - - - - ler - lei Spra - chen, dass der et - li - che__ auch__ da-

Org.

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

218

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

dass der et - li - che auch da - selbst ge bo - - - -

et - li - che auch da - selbst ge - bo -

- selbst ge - bo -

4 # 6 4 3 6 9 8 5 6 6 6 #

223

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

- ren wer - den, Se - la, se - - - la, se - - - la, se - - - -

- ren wer - den, Se - la, se - - - la, se - la, se - la - ,

- ren wer - den, Se - la, se - - - la, se - - - - la, se - la,

6 5 # # # # 6

231

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

- la, se - la.

se - - la.

-la, se - la.

4 3 6 6 4 # 4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. It features ten staves. The top five staves are for strings: Violin 1 (V. 1), Violin 2 (V. 2), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), and Violoncello 3 (Vla. 3). The next three staves are for woodwinds: Clarinet 1 (C. 1), Clarinet 2 (C. 2), and Alto Saxophone (A.). Below these are the Tenor (T.) and Bass (B.) staves. The final staff is for the Organ (Org.). The music is in 3/4 time and begins at measure 231. The string parts are active, with various rhythmic patterns. The woodwinds have sparse entries. The vocal parts (A., T., B.) have lyrics: '- la, se - la.', 'se - - la.', and '-la, se - la.' respectively. The organ part has a rhythmic accompaniment. At the bottom, there are figured bass numbers: '4 3 6 6 4 # 4 #'.

236

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

Wie am Rei - - - - -

Wie am Rei - - - - -

Und die Sän - ger, und die Sän - ger

Und die Sän - ger, und die Sän - ger

Und die Sän - ger, und die Sän -

6 7 6 6 7 6

238

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
- - gen, und die Sän - ger, und die Sän-

C. 2
- gen, die Sän - ger, und die Sän - ger wie am Rei - - - -

A.
wie am Rei - - - - -

T.
wie am Rei - - - - - gen, und die Sän - - - -

B.
-ger wie am Rei - - - - - gen, und die Sän-

Org.

6 7 6 6 7 6

240

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

- ger wie am Rei - - - - - gen, am Rei - - - - - gen, am Rei - - - - - gen, und die Sän - ger, und die Sän-ger, die Sän - - - - - ger, die Sän - ger wie am Rei-

5/3 6/4 5/3 4/2 5/3 6/4 5/3 4/2 6

242

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

- - gen,
- - gen,
- ger
- ger,
- - gen,

6 7 6 6 7 6

Viola

G. Österreich, Sie ist fest gegründet

72

246

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
- - gen, und die Sän - ger, und die Sän - ger

C. 2
- ger,

A.
- gen, am Rei - - - - - gen,

T.

B.
- - - - - ger,

Org.
6 7 6 # 6 7 6

248

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

wie am Rei - - - - - gen
wie am Rei - - - - - gen
und die Sän - ger, und die Sän - ger
und die Sän - ger, und die Sän - ger wer - den al - le, al - le, al - le
und die Sän - ger

6 7 6 6 6

250

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
wer - den al - le, wer - den al - le in dir sin - gen, wer - den al - le in dir sin - gen

C. 2
wer - den al - le in dir sin - gen, in dir sin - gen, wer - den al - le in dir sin - gen

A.
wer - den al - le in dir sin - gen, in dir sin - gen, wer - den al - le in dir sin - gen

T.
in dir sin - gen, wer - den al - le in dir sin - gen, in dir sin - gen, wer - den al - le in dir sin - gen

B.
wer - den al - le, wer - den al - le in dir sin - gen, wer - den al - le in dir sin - gen

Org.

7 6 # 6 6 # 6 #

253

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
eins ums an - der,

C. 2
eins ums an - der,

A.
eins ums an - der,

T.
eins ums an - der,

B.
eins ums an - der,

Org.
6 # 6 6 # 6 # 6

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features a three-measure phrase for the hymn 'G. Österreich, Sie ist fest gegründet'. The score is arranged for a full orchestra and choir. The woodwinds (V. 1, V. 2, Vla. 1, Vla. 2, Vla. 3) and strings (Vla. 3) play sustained notes. The vocal parts (C. 1, C. 2, A., T., B.) sing the lyrics 'eins ums an - der,'. The organ part at the bottom provides a rhythmic accompaniment with a pattern of sixteenth notes and rests, indicated by the numbers '6 # 6 6 # 6 # 6' below the staff.

256

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
eins ums an - der, *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* ums an-

C. 2
eins ums an - der, *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* *eins ums an - der,*

A.
eins ums an - der, *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* *eins ums an - der,*

T.
eins ums an - der, *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* ums an-

B.
eins ums an - der, *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* *eins ums an - der,* *eins ums an - der,*

Org.

6 # 6 # 6 6 # 6 6 # 6 6 4 4 #

259

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
- der. Al - le - lu - ja

C. 2
- der. Al - le - lu - ja

A.
- der.

T.
- der. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

B.
- der.

Org.

4 #

Detailed description: This is a page of a musical score for a church service. It features ten staves. The top three staves are for woodwinds: V. 1 and V. 2 (Violins) in treble clef, and Vla. 1, Vla. 2, and Vla. 3 (Violas) in alto and bass clefs. The next three staves are for voices: C. 1 and C. 2 (Contraltos) in treble clef, A. (Alto) in treble clef, T. (Tenor) in treble clef, and B. (Bass) in bass clef. The bottom staff is for the Organ in bass clef. The lyrics are: '- der. Al - le - lu - ja' for the Contraltos, '- der.' for the Alto, '- der. Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,' for the Tenor, and '- der.' for the Bass. The Organ part consists of a series of notes in the bass clef. At the bottom of the page, there are performance markings: '# # 4 # #'. The number '259' is written at the top left of the first staff.

279

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

C. 2
- le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

A.
- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

T.
- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

B.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

Org.
6 6 7 6 6

298

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
-le - lu - ja, al-

C. 2
-le - lu - ja,

A.
-le - lu - ja,

T.
-le - lu - ja,

B.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Org.
4 # # 6 7 # # # 6 6 7 # 4 # #

307

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
-le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

C. 2
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

A.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

T.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

B.
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

Org.

6 6 # 6 6 4 # 4 #

326

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1

C. 2

A.

T.

B.

Org.

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
- ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
- ja, al - le - lu - ja,
- le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

4 #

335

V. 1

V. 2

Vla. 1

Vla. 2

Vla. 3

C. 1
-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja — , al - le - - - lu - ja.

C. 2
- lu ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja, al - le - - - lu - ja.

A.
-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja, al - le - lu - - - ja.

T.
— al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja, al - le - lu - - - ja.

B.
-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - - - - lu - ja.

Org.

4 # 6 3 6 4+ 2 6 6 7 # 6 4 6 4 5 4 #

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 Auflöszeichen verwendet, und zwar auch in Generalbassbezifferungen (statt original *b* über einer Note A steht also das Auflöszeichen, um die Verwendung der kleinen Terz C zu bezeichnen, entsprechend bei Hochalteration von B im g-Moll-Akkord ein Auflöszeichen 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.